



**Osservatorio critico
della germanistica**



INDICE

Contributi

Max Kunze, <i>Die Erstfassung: Das Petersburger Manuskript der Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst</i>	269
<i>Recensioni</i>	
Federica La Manna	
Heinz Thoma (hrsg. v.), <i>Handbuch Europäische Aufklärung</i>	280
Gabriella Catalano	
Albrecht Schöne, <i>Der Briefschreiber Goethe</i>	285
Roberto Zapperi	
Stephan Oswald, <i>Früchte einer großen Stadt. Goethes Venezianische Epigramme</i>	289
Ulrike Böhmel Fichera	
Johann Heinrich Merck, <i>Briefwechsel e Gesammelte Schriften</i> , Bde. 1, 3, 4	291
Paul Kahl	
Edoardo Costadura, Karl Philipp Ellerbrock (hrsg. v.), <i>Dante, ein offenes Buch</i>	293
Luca Zenobi	
Daniele Vecchiato, <i>Verhandlungen mit Schiller. Historische Reflexion und literarische Verarbeitung des Dreißigjährigen Kriegs im ausgehenden 18. Jahrhundert</i>	297
Fabrizio Cambi	
Maria Carolina Foi, <i>Heine e la vecchia Germania</i>	300
Mattia Di Taranto	
Gabriella Pelloni, Isolde Schiffermüller (hrsg. v.), <i>Pathos, Parodie, Kryptomesie. Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches Also sprach Zarathustra</i>	304
Francesco Rossi	
Mattia Di Taranto, <i>Il maestro e l'apostolo. Presenze del simbolismo francese nell'opera giovanile di Stefan George</i>	307
Diana Battisti	
Winfried Menninghaus, <i>A cosa serve l'arte? L'estetica dopo Darwin</i>	310
Moira Paleari	
Alessandra Basile, <i>Una pre-senza distante. Il linguaggio della negazione nelle traduzioni rilkiane da Paul Valéry</i>	314
Francesco Rossi	
Jutta Linder, Thomas Sprecher (hrsg. v.), <i>Thomas Mann als Essayist</i>	318
Anna Castelli	
Francesco Fiorentino, Valentina Valentini (a cura di), <i>Brecht e la fotografia</i>	322

Tiziana Urbano Paola Sorge, <i>Kabarett! Satira, politica e cultura tedesca in scena dal 1901 al 1967</i>	325
Chiara Maria Buglioni Chiara Conterno, <i>Die andere Tradition. Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert</i>	328
Mariaelisa Dimino Irene Fußl, Arturo Larcari, <i>Das Rom der Ingeborg Bachmann</i>	332
Chiara Conterno Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarri (a cura di), <i>Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media. 2007-2014</i>	335
Marco Castellari Eva Marinai, <i>Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre</i>	338
Stefano Apostolo Thomas Bernhard, <i>Werke in 22 Bänden, Band 21: Gedichte</i>	344
Thomas Bernhard, <i>Werke in 22 Bänden, Band 22: Journalistisches Reden Interviews</i>	347
Manfred Mittermayer, <i>Thomas Bernhard. Eine Biografie</i>	351
Annamaria Lossi Christian Benne, <i>Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit</i>	355
Gabriella Pelloni Pasquale Gallo, Maurizio Pirro, Ulrike Reeg (a cura di), <i>Requiescere Noctem. Forme e linguaggi dell'ospitalità</i>	360
Paola Gheri Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), <i>Punti di vista punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca</i>	364
Beate Baumann Claus Altmayer, Michael Dobsstadt, Renate Riedner, Carmen Schier (hrsg. v.), <i>Literatur in Deutsch als Fremdsprache und internationaler Germanistik</i>	368
Federica Ricci Garotti Ulrich Ammon, <i>Die Stellung der deutschen Sprache in der Welt</i>	372
Manuela Caterina Moroni Wolfgang Imo, <i>Sprache in Interaktion</i>	377
<i>Interventi</i>	
Anna Chiarloni, <i>Ricordo di Frank Hörnigk</i>	380
Ingo Schulze, <i>Nicht nur in eigener Sache. Ein Artikel samt Vor- und Nachgeschichte</i>	381
Susanna Böhme-Kuby, <i>Riflessioni sulla memoria collettiva dell' 'Olocausto' in Germania</i>	385
Segnalazioni, a cura di Fabrizio Cambi	393

CONTRIBUTI

Osptiamo il contributo di Max Kunze, presidente della Winckelmann-Gesellschaft, sul manoscritto winckelmanniano di San Pietroburgo

DIE ERSTFASSUNG: DAS PETERSBURGER MANUSKRIFT DER GEDANCKEN ÜBER DIE NACHAHMUNG DER GRIECHISCHEN WERCKE IN DER MAHLEREY UND BILDHAUER-KUNST

Als Autor wirkte Johann Joachim Winckelmann nur 13 Jahre, 1755 von Dresden, dann von Rom aus. In schneller Folge publizierte er Werk auf Werk, Bücher die Aufsehen erregten und ihn zu einer außergewöhnlichen Gelehrtenpersönlichkeit von europäischem Rang aufsteigen ließen. Unmittelbar vor seiner Abreise von Dresden nach Rom erschien zu Pfingsten 1755 seine auf eigene Kosten finanzierte Erstlingschrift, die *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mablerey und Bildbauer-Kunst*, die, sogleich ins Französische übertragen, Aufsehen erregte. Sie veranlasste den Dresdner Hofbuchhändler Walther 1756, sie neu herauszugeben – ergänzt durch eine von Winckelmann fingierte anonyme Gegenschrift, ein *Sendschreiben* und eine Erwiderung unter dem Titel *Erläuterung*¹. Winckelmanns Analyse der Kultur des antiken Griechenlands verband sich mit der Forderung zur Nachahmung des Idealschönen der griechischen Kunst. Seine Schrift war in einer Sprache verfasst, die mit der Tradition barocker Gelehrsamkeit brach, und er ersetzte sie durch eine klare wissenschaftliche Prosa, bemüht um Kürze und Verdichtung; er selbst nannte sie «körnigt».

Besonders die junge Generation von Künstlern und Literaten in Deutschland war von Winckelmanns Vision des antiken Griechenlands fasziniert. Der «gute Geschmack» habe sich im besonderen Klima und der Natur Griechenlands gebildet, die Lebensumstände hätten «kluge Köpfe» hervorgebracht, auch Künstler, die Marmorwerke von idealischer Schönheit schufen. Die Freiheit der Sitten und der die Gesellschaft verbindende Sport nackter Athleten mit ihren durchtrainierten Körpern in den Gymnasien und bei Wettkämpfen ermöglichte es den Künstlern, diese ständig zu studieren und sich daraus «allgemeine Begriffe von Schönheiten» zu bilden; sie waren deshalb in der Lage, sich zugleich «über die Natur [zu] erheben» und sich damit einem «Urbild einer bloß im Verstande entworfenen geistigen Natur» anzunähern, ein durch die Summe sinnlicher Erfahrungen entstandenes neues inneres Bild zu schaffen. Ihre einstmals öffentlich aufgestellten Marmorwerke in idealer Schönheit sollten deshalb für heutige Künstler Modell und Vorbild sein. Auch das «schöne Geschlecht», stets nur in leichter Kleidung dargestellt und so den Körper nicht völlig verhüllend, war nicht dem Zwang der Mode und damit körperlichen Einschränkungen ausgesetzt. Den Ausdruck griechischer Werke vor Augen sprach Winckelmann von «edler Einfalt und stiller Größe» – ein Vorbild selbst bei der Darstellung von Schmerz und Leiden.

¹ *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Mablerey und Bildbauerkunst; Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung in der Mablerey und Bildbauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken*, Dresden 1756. Eingeschoben: *Nachricht von einer Mumie in dem Königlichen Cabinet der Alterthümer in Dresden*.

Dabei sei ein Gleichgewicht zwischen heftigen Leiden und gespannter Ruhe angestrebt und nur so viel Abweichung von der Ruhe als Idealzustand, um den beherrschten Schmerz als «unerregten» Ausdruck und damit als ethische Größe zu zeigen. Unter griechischen Meisterwerken verstand Winckelmann noch unbekümmert die meist römischen Marmorskulpturen, so die als römische «Vestalinnen» gedeuteten Statuen aus Herculaneum² oder die Dresdner Sitzstatue, die er als «Agrippina» deutete³. Es sind für ihn griechische Werke des «hohen Stils». Die Schönheit des griechischen Marmors wurde zu einem Zauberwort der Zeit.

Das Petersburger Manuskript

1851 erwarb die Russische Nationalbibliothek in Sankt Petersburg den ersten Entwurf für Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*. Über diese Erwerbung berichtete die Petersburger Bibliothek 1852 in ihrem Journal⁴. 1992 transkribierte I.N. Kuznecov das Manuskript und erläuterte es knapp. Es erschien – in Anlehnung an die Auflagenhöhe der ersten Auflage von Winckelmanns *Gedanken* – als Privatdruck in 50 Exemplaren in Moskau⁵. Darüber berichtete er auf einem Petersburger Winckelmann-Kolloquium, das 1994 zum 275. Geburtstag von Winckelmann stattfand⁶. Konstantin J. Lappo-Danilevskijs umfassendes deutschsprachiges Werk über die russische Winckelmann-Rezeption⁷ erwähnte die Existenz dieses Manuskripts in der Petersburger Bibliothek. Trotzdem blieb es in Westeuropa unbekannt. Die Transkription von Kuznecov befriedigte nicht wegen der unklaren Auszeichnung der ergänzten und/oder getilgten

² Die sog. «Herkulanerinnen» wurden im ausgehenden 1. Jh. v. Chr. bis zur Mitte des 1. Jhs. n. Chr. geschaffen nach Vorbildern griechischer Originale des späten 4. Jh. v. Chr. Heute Skulpturensammlung Dresden, Inv. Hm 326 (große Herkulanerin), Hm 327, Hm 328 (kleine Herkulanerinnen); Sie wurden um 1711 gefunden, gelangten 1736 (oder erst 1737) nach Dresden, wo sie als «Vestalinnen» gedeutet und als «Herkulanerinnen» bekannt wurden. *Die Herkulanerinnen. Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden*, hrsg. v. Jens Dehner, Hirmer, Dresden-München 2008.

³ Sog. «Agrippina», heute als «sitzende Nymphe», Dresden Antikensammlung, Inv. Hm 241. 1728 für Dresden angekauft. 1. Drittel des 1. Jh. n. Chr. W. wies die Darstellung der Römerin Agrippina maior hier begeistert dem «hohen Stil» griechischer Kunst zu. Lessing hatte bereits durch einen Stich bei Cavalieri (1585) festgestellt, daß der Kopf nicht zugehörig ist, also die Benennung nicht stimmen konnte. Zur Statue: *Skulpturensammlung. Staatliche Kunstsammlungen Dresden*. Katalog der antiken Bildwerke II. Idealskulptur der Kaiserzeit I, München 2011 Nr. 73 S. 370-375 (Friederike Sinn); zu dem 1893 entfernten Kopf ebd. Nr. 71, S. 395 (Wilfried Geominy).

⁴ *Otčet imperatorskoj publicnoj biblioteki zo 1851 god.* SPb., 1852 (Korf Modest Anatzevič).

⁵ *Mysli o podražanii grečeskim proizvedenijam v živopisi i skul'pture* (rannjaja red.), Moskau 1992.

⁶ *Ėstetika Vinckel'mana i sovromenost'. Sbornik statej*, hrsg. v. V.V. Vanslov, V.P. Šestakov, Moskau 1994.

⁷ *Gefühl für das Schöne. Johann Joachim Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland*, Köln-Weimar-Wien 2007, S. 33.

Passagen, z.T. auch wegen der unkorrekten Lesungen. Das Petersburger Manuskript wurde deshalb neu transkribiert und inzwischen in den im Druck befindlichen Band der historisch-kritischen Winckelmann-Ausgabe aufgenommen⁸.

Bei dem Manuskript handelt es sich um ein Heft im Oktav-Großformat (21 x 17,5 cm). Das gelbliche Papier ist ohne erkennbare Wasserzeichen, hat horizontale Rippllinien im Abstand von 5 cm. Das Heft setzt sich aus von oben eingeschlagenen Doppelseiten zusammen, es sind insgesamt 19 Blatt bzw. 38 Seiten. Allerdings bestehen die beiden äußeren Doppelblätter (pp. 1-2 und 18-19) aus einfachem, nicht verstärktem Papier, ein Indiz dafür, daß sie später für eine Erweiterung angefügt wurden. Das ursprüngliche Heft bestand also nur aus 12 Blatt bzw. 24 Seiten; drei Blatt wurden im Arbeitsprozeß eingeschoben. Die Seiten des Heftes sind meist beidseitig beschrieben. Um einen äußeren Rand für Hinweise oder kleine Ergänzungen zu gewinnen, sind die Seitenränder durchgängig gekniff, so daß ein 4 cm breiter Rand markiert ist; Winckelmanns römische Hefte sind übrigens in der Regel in der Mitte für zwei Spalten gekniff. Die Paginierung ist nicht von Winckelmanns Hand, wohl auch nicht die Fadenheftung. Eine Besonderheit des Heftes sind drei eingeschobene Seiten, im Format breiter, aber auf Seitenbreite gefalzt; der innere Falz ragt in die vordere bzw. hintere Seite hinein (pp. 5, 7, 12). Verfolgt man den ursprünglichen Text, so sind allerdings mehr als diese drei Blätter für Textergänzungen, Neufassungen oder Korrekturen verwendet worden, nämlich auch zwei weitere Doppelblätter: pp. 9-10 und 14-15, so dass insgesamt 7 Blätter oder 14 Seiten innerhalb des Textes für Ergänzungen in einer zweiten Phase der Bearbeitung eingeschoben sind; dazu kommen die erwähnten von außen zugefügten vier Blätter (pp. 1-2 und 18-19). Diese ergänzenden Textpassagen sind schwierig zu lesen, auch weil einzelne Verweiszeichen schwer zuzuordnen sind. Das ursprüngliche Heft bzw. die erste Fassung von Winckelmanns Schrift wurde auf nur 8 Blatt bzw. 16 Seiten niedergeschrieben. In W.s späteren Manuskripten sind Entwurfstexte auf den Rectoseiten einspaltig geschrieben, die rechte Spalte und die gegenüberliegende Versoseite sind für Ergänzungen und Korrekturen gedacht. Dagegen ist der Text im Petersburger Manuskript auf Recto- und Versoseiten fortlaufend geschrieben, weshalb zum Haupttext bei der Überarbeitung die Ergänzungsseiten notwendig waren und diese stark hin und her springen. Auch darin unterscheidet sich dieses Dresdner von seinen römischen Manuskripten.

Die Herkunft des Manuskripts: Frankfurt a.M., Weimar, Dresden

In der Russischen Nationalbibliothek in Sankt Petersburg existiert ein handgeschriebenes Angebotsbuch⁹ von Anton Baer, mit dem Joseph Baer, ebenfalls Buchhändler in Frankfurt und Hauptagent für Sankt Petersburg, seine Angebote der Bibliothek unterbreitete. Es verzeichnet insgesamt 213 Autographen; das Winckelmann-Manuskript trägt die Nummer 211 und gehört zu den wenigen angefügten Nachträgen. Auf dem Titelblatt des Manuskripts ist der Sammlungsbesitz von Anton Baer mit einem Stem-

⁸ Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß*, hrsg. v. der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt und der Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Philipp von Zabern Verlag, Mainz 1996 ff.

⁹ Aufschrift: «Teil Nr. 25 Frankfurt».

pel vermerkt. Anton Baer (1815 in Frankfurt geboren) war einer der bekanntesten deutschen Autographenhändler in Frankfurt, der seit 1845 in Katalogen Autographen verkaufte, später auch in Paris.

Offenbar von Anton Baer stammt eine interessante Notiz der Titelseite des Heftes (p. 1r), die am unteren Rand zu lesen ist: *Manuscript von Winckelmann. Aufschrift von Herder*. Der Hinweis auf Herder bezieht sich auf den darüber notierten Titel der *Gedancken*. Er erscheint nochmals auf p. 3r, dort aber von Winckelmanns Hand. Der Titel auf dem Deckblatt ist im Schreibduktus und in der Orthographie vom dem auf p. 3 von Winckelmann selbst notierten Titel verschieden, dürfte also in der Tat von Johann Gottfried Herder (1744-1803) geschrieben worden sein. Seit seiner Jugend war Herder mit Winckelmann vertraut. Bereits im fernen Riga, 24-jährig, unter dem Eindruck der Ermordung Winckelmanns 1768 in Triest verfaßte er einen *Lobgesang auf meinen Landsmann Johann Winckelmann*¹⁰. Er ist gespickt mit Reminiscenzen aus den berühmten Statuen-Beschreibungen des Ermordeten, heroisiert Winckelmann als «Griechengott» und beschwört die nun eingetretene *zweite lange Himmelsjugend*. Das Gedicht blieb ebenso unveröffentlicht wie sein *Denkmal Johann Winckelmann's* von 1778, eine ohne Erfolg eingereichte Preisauflage für die Hessische Gesellschaft für Altertümer in Kassel. Es waren der ungewöhnliche Lebensweg und die Persönlichkeit Winckelmanns, die Herder faszinierten, aber er bewunderte auch seine Statuen-Beschreibungen (ihr «Enthusiasmus [sei] oft verführend»), besonders aber seine *Gedancken*: «In diesen Schriftchen [...] liegt, dünkt mich, die ganze Seele von Winckelmanns Seele; Rom konnte sie nur mit gelehrten Laube oder mit Früchten eines bestimmten ältern Urtheils krönen. Was Winckelmann in Rom sehen sollte, oder wollte, trug er schon in sich»¹¹.

Der Herder-Verweis in dem Petersburger Manuskript legt die Vermutung nahe, daß dieser den ersten Entwurf der *Gedancken* besaß und Anton Baer ihn aus Herders *Nachlaß* erwarb. Doch woher hatte Herder das Manuskript? Er hatte es kurz vor seinem Tod 1803 entliehen, denn es befand sich im Besitz von Wilhelm Gottlieb Becker (1753-1813), seit 1793 Inspektor der Dresdner Antiken- und Abgußsammlung, den Herder in Dresden besucht hatte¹². Becker wurde als Archäologe bekannt durch sein dreibändiges *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend*¹³, war aber auch als Belletrist tätig. Drei Jahre zuvor hatte Becker bereits die *Gedanken vom mündlichen Vortrag der neuern allgemeinen Geschichte* von Winckelmann publiziert¹⁴, dort mit dem

¹⁰ Br. IV, S. 357-360 Nr. 206.

¹¹ *Die Kassler Lobschriften auf Winckelmann*, mit einer Einführung u. Erläuterung von Arthur Schulz, Berlin 1963 (Jahresgabe der Winckelmann-Gesellschaft, 1963). Vgl. auch Jürgen Dummer, *Johann Gottfried Herders Denkmal Johann Winckelmann's*, in *Johann Joachim Winckelmann. Seine Wirkung in Weimar und Jena*, hrsg. v. Jürgen Dummer, Stendal 2007 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 27), S. 127-133.

¹² Carl August Böttiger, *Wilhelm Gottlieb Becker. Eine biographische Skizze*, in «Morgenblatt für gebildete Stände», Nr. 150-151, 1813; *Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der antiken Bildwerke, II: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1*, hrsg. v. Kordelia Knoll, Christiane Vorster, Moritz Woelk, Hirmer, München 2011, S. 81-82.

¹³ Dresden 1805-1809, 2 Bde.; 2. vermehrte Aufl. von seinem Sohn Winckelmann A. Becker, Leipzig 1832-1837, mit 162 Kupfertafeln.

¹⁴ *Gedanken vom mündlichen Vortrag der neuern allgemeinen Geschichte. Ein Fragment vom be-*

Vermerk «Aus dem Besitz Oesers». Dieses Manuskript, aber ebenso der erste Entwurf der *Gedanken*, hatte er aus dem *Nachlaß* des im März 1799 verstorbenen Adam Friedrich Oeser erhalten, den Entwurf der *Gedanken* aber nicht veröffentlicht. Die Entleihung Herders belegt ein unveröffentlichter Brief von 1803 von Herder an Becker¹⁵, geht aber auch aus einem unveröffentlichten Brief Beckers an Heinrich Meyer in Weimar hervor, der nach dem Tode von Ludwig Fernow die Gesamtausgabe der Schriften Winckelmanns in Weimar fortführte und sich deshalb für dieses Manuskript interessierte¹⁶: «ich wünschte sie [die anderen Manuskripte] nur zurück, damit sie mir nicht auch verloren gehen möchten, wie das Manuscript: Ueber Nachahmung der griechischen Kunst, was ich Herdern lieb, nach dessen Tode [man] mir auf alle meine Briefe und Nachfragen nicht einmal eine Antwort gab».

Daß Winckelmann die Absicht hatte, seine Exzerpte nach seiner Abreise nach Rom bei Oeser zu hinterlassen, ist durch einen Brief belegt: Er schrieb bereits am 23. Januar 1755 an Berendis¹⁷: «Ich will Dir die erwehnten Historischen Ausarbeitungen nebst allen meinen alten Extraits zurück laßen bey Hrn. Oeser [...]». Darunter dürften auch Manuskriptentwürfe gewesen sein.

Ein erster Entwurf in Dresden: Gedanken vom Vortrag der allgemeinen neuen Geschichte

Nachdem noch in Nöthnitz die Entscheidung über seine Konversion gefallen war – das quälende Zaudern der Religionsänderung hatte Winckelmanns Gesundheit zerrüttet – und da den Italienplänen Winckelmanns nichts mehr im Weg stand, verließ er im Oktober 1754 Nöthnitz und beendete damit die historischen Forschungsarbeiten für Heinrich von Büнау. Er zog nach Dresden und wohnte seit dem Frühjahr 1755 bei dem Maler Adam Friedrich Oeser. Die Freiheit, seinen Tagesablauf selbst zu bestimmen, stellte schnell seine Gesundheit wieder her, die königliche Bibliothek nutzte er reichlich: «Ich habe außerordentlich fleißig in Dreßden studiret und bin alles was ich habe habhaft werden können, durchgelesen»¹⁸. Neben erneuter intensiver Lektüre genoss er die ungehinderte Möglichkeit, mit den Künstlern und Gelehrten Dresdens ins Gespräch zu kommen, vor allem mit Adam Friedrich Oeser, bei dem er Zeichenunterricht nahm und von dem er viel über technisch-künstlerische Dinge lernen konnte; von ihm stammen auch die vielen kunstrelevanten Informationen über Wien, die sich in seinen Frühschriften finden. Zu seinem Bekanntenkreis zählen nun u.a. auch der Maler Christian Wilhelm Dietrich (1712-1774), der seit 1748 als Galerie-Inspektor tätig war, Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1789), seit 1764 Leiter der Kunst-

rühmten Winckelmann (aus dem Besitz Oesers), in *Erholungen*, hrsg. v. Wilhelm G. Becker, Leipzig 1800, Bd. I, S. 1-22. Dazu Rehm in KS, S. 318-319.

¹⁵ Brief von Johann Gottfried Herder an Wilhelm Gottlieb Becker, 25.9.1803, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Sammlung Autographie, Signatur: A/2140/2006 (freundlicher Hinweis von Adelheid Müller, Berlin).

¹⁶ Herder an Johann Heinrich Meyer, Dresden, 15.10.1809, SLUB Dresden, Sondersammlungen, Mscr. Dresd. App. 70, 6a, Nr. 70a (freundlicher Hinweis von Johannes Rössler, Berlin).

¹⁷ Br. I, Nr.107, S. 164-165.

¹⁸ Br. I, Nr. 114, S. 180.

sammlungen und der Kunstakademie und Philipp Daniel Lippert (1702-1785), ein ausgewiesener Antikenkenner. Seit seinem ersten Nöthnitzer Jahr war er bereits mit der Dresdner Gemäldegalerie vertraut, eine der führenden Sammlungen Europas, und verfasste bereits 1752 eine *Beschreibung der vorzüglichen Gemälde* Dresdens, die den jüngsten Sohn Heinrich von Bünau unterrichten sollte.

Im Januar 1755 korrespondierte Winckelmann mit einigen Freunden, denen er seine in Seehausen entstandenen Exzerptensammlungen anvertraut hatte. Am 23. Januar schrieb er an Berendis: «Es ist noch zu zeitig, mich hierüber völlig zu erklären: ich richte aber von nun an mein Augenmerck auf dieses Ziel. Es erfordert einige Vorbereitung. Ich habe dazu meine Historischen Entwürffe, die ich zu den Vorlesungen der Gräfin von H. ehemals gemacht habe, nöthig. [...] Sey nicht säumig, mir die Extraits und sonderlich meine historischen Ausarbeitungen zu überschicken, und dieses mit der ehesten Post. Ich habe sie höchst nöthig und warte mit Verlangen darauf»¹⁹. Auch die Exzerpte, die er bei Lamprecht gelassen hatte, forderte er zurück²⁰. Diese wie natürlich auch seine zahlreichen Exzerpte, die er sich in den sechs Arbeitsjahren in der Bibliothek Bünau angelegt hatte²¹, waren ihm wichtig für ein neues geschichtstheoretisches Thema. Rückblickend schrieb er zur Entstehung dieses Manuskripts im März 1755 an Berendis: «Ich machte viel Bewegungen hier mein Brodt zu finden. Man machte mir Hoffnung zu einer Historischen Vorlesung vor einer gewissen Gesellschaft [...] ich war willens ein würdiges Werck [...] zu machen, und ich ließ daher eine schriftliche Abhandlung 'vom mündlichen Vortrag der allgemeinen neuen Geschichte' einigen Kennern zeigen»²². Er schrieb die *Gedanken vom Vortrag der allgemeinen neuen Geschichte* nieder, kopierte sie, um sie bekannt zu machen, doch zerschlug sich das eigentliche Vorlesungsprojekt. Es sei an der «Schläfrigkeit» des Publikums gescheitert, wohl auch an der brisanten Thematik. Da es sich um 'Gedanken' handelt, glaubte er offen theoretische Grundsätze formulieren zu können: Man solle über Ereignisse und Geschehnisse handeln, die wesentlich sind, auch die Kulturgeschichte einschließen, also auch «berühmte Entdeckungen in der Natur und Kunst». Nicht die Darstellung von Regenten und Schlachten, sondern die Bildung des Menschen sei das letzte Ziel. Wirkliche Größe eines Herrschers zeige sich in seiner Menschlichkeit, denn es kommt nicht auf Siege an, sondern die «mit Klugheit und ohne Menschenopfer überwundene Schwierigkeiten machen den Held, Herrscher, die Friede in ihren Grenzen halten»²³. Der mündliche Vortrag ermögliche eine «Freyheit», «Helden und Printzen die Larve» abzuziehen. Erstaunt liest man bereits hier, was er unter Nachahmung verstand: «Von Gelehrten und Künstlern verewigt die allgemeine Geschichte nur Erfinder, nicht Copisten; nur Originale, keine Sammler». Und so figurieren, wie später in den *Gedanken*, neben Galilei, Newton, Corneille auch die Renaissancekünstler Raffael, Rubens, Palladio und Michelangelo unter den «Erfindern» und «Originalen». Damit erweiterte

¹⁹ Br. I, Nr. 107, S. 164-165.

²⁰ Ein Teil der «alten Extraits» aus der Seehausener Zeit kam in die Hände von Uden und durch ihn über Gurlitt nach Hamburg.

²¹ Dazu zuletzt Élisabeth Décultot, *Freiheit. Zur Entwicklung einer Schlüsselkategorie von Winckelmanns Kunstverständnis*, in «Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts», 37, H. 2, 2013, S. 219-233.

²² Br. I, Nr. 109, S. 167.

²³ Zum Text vgl. Rehm, in KS, S. 17-25.

er seine Theorie auch zur «schöne Natur» der Griechen um eine bildkünstlerische und moralische Komponente. Nicht die Natur sei nachzuahmen, sondern sie sei zu gestalten im Sinne des «Erfinders» und über vergangene Kunst nachzudenken, heißt sie im Kontext der allgemeinen Geschichte zu betrachten²⁴. Über diesen fehlgeschlagenen Versuch schrieb Winckelmann deprimiert: «Es ist aber dergleichen Brod sehr ungewiß, und dieser Weg stehet mir allezeit mit mehrerer Zuversicht offen, wenn ich aus Italien zurückgehen will und kein ander Mittel für mich sonst übrig ist. [...]. Die besten Jahre sind vorbey. Der Kopf wird grau, und die Hefen von meinem Leben verdienen es nicht, gar zu viel Überlegungen anzustellen»²⁵.

Der erste Entwurf der Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst

Die Entstehung und Datierung des Petersburger Manuskripts

Die Reise nach Italien sogleich wie geplant anzutreten, war die eine Option. Doch gab es auch eine andere, nämlich die Reise hinauszuschieben. In dem schon zitierten Brief heißt es: «Man animiret mich, ich soll schreiben, man wolle vor einen Verleger sorgen [...]». Die Aufforderung konkretisierte sich noch im gleichen Monat, nämlich für eine Monatsschrift einen Beitrag zu schreiben. Das war vor Ostern. In dem Brief Winckelmanns heißt es weiter: «Der Anfang dieser Arbeit war für einen kleinen Buchhändler in Dresden bestimmt, dem ich sie entworfen auf Ansuchen eines Bekannten, um eine Monat-Schrift dadurch in einiges Ansehen zu bringen [...]». So entstand zu einem neuen Thema ein Entwurf für eine knapp gehaltene Schrift, die uns im Petersburger Manuskript erhalten blieb. Der Titel steht von Beginn an fest: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey u. Bildhauerkunst*. Die ursprüngliche Fassung dürfte diejenige sein, von der Winckelmann selbst besser lesbare Abschriften anfertigte, um sie zunächst dem Jesuitenpater Leo Rauch, Beichtvater des Königs und Dresdner Förderer Winckelmanns, wohl auch Adam Friedrich Oeser und vielleicht auch anderen zur Beurteilung zu geben. Darauf nimmt der rückblickende Brief vom 3. Juni 1755 Bezug: «Ich zeigte sie dem Beichtvater; er machte mir übermäßige Lob-

²⁴ Zu dem Vortrag der Gedanken vom allgemeinen neuen Geschichte: Hinrich C. Seeba, *Johann Joachim Winckelmann. Zur Wirkungsgeschichte eines 'unhistorischen' Historikers zwischen Ästhetik und Geschichte*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft», Sonderheft (1982), S. 168-210; ders., *Winckelmann: Zwischen Reichshistorien und Kunstgeschichte. Zur Geschichte des Paradigmenwechsels in der Geschichtsschreibung, in Aufklärung und Geschichte. Studien zur deutschen Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Hans Erich Bödeker, Georg G. Iggers u.a., Vanderhoeck und Ruprecht, Göttingen 1986 (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 81), S. 299-323; Markus Käfer, *Johann Joachim Winckelmann. Von der Historie zum Nachahmungspostulat*, in *Altertumskunde im 18. Jahrhundert: Wechselwirkungen zwischen Italien und Deutschland*, Winckelmann-Ges., Stendal 2000, S. 121-132; Élisabeth Décultot, *Freiheit. Zur Entwicklung einer Schlüsselkategorie von Winckelmanns Kunstverständnis*, in «Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts», 37, H. 2, 2013, S. 219-233.

²⁵ Br. I, Nr. 109, S. 167.

sprüche und animierte mich, dieselbe drucken zu lassen»²⁶. Leider ist uns kein Brief Winckelmanns zwischen dem 10. März und dem 3. Juni 1755 erhalten, der uns weitere Informationen zur Genese seines Erstlingswerkes gibt. In dem zitierten Brief heißt es weiter: «Ich legte von neuen Hand daran, und gab sie ihm. Es war in der Woche vor Ostern, daß man mir des Buchhändlers Verlangen eröffnete. Der Beichtv. versprach mir die Kosten zum Druck, und ich war gewillet, ihm die Schrift zu dediciren».

Wie der Text *in der Woche vor Ostern* aussah, nachdem er «von neuen Hand» angelegt hatte, können wir mit Vorsicht aus den schon beschriebenen äußeren Indizien des Manuskripts selbst schließen: Eine Zufügung in Form einer Würdigung des Dresdner Hofes ist auf den beiden ersten zugefügten Seiten (pp. 2r und 3v) erkennbar, in dem er die Bemühungen um die Kunst- und Antikensammlung des sächsischen Königshaus voranstellte, die mit dem bekannten zwei Sätzen endet: «Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet; glücklich ist wer sie findet u. schmecket. Diese Quellen suchen, heißt nach Athen reisen; u. Dreßden ist nunmehr Athen für Künstler [...] Der einzige Weg 'zum guten' für uns groß ja wenn es mögl. ist, unnachahmlich zu werden ist die Nachahmung der Alten»²⁷. Damit zielt die Forderung nach einer *Nachahmung der Alten* explizit auf die Dresdner Antiken.

Gedanken über die Nachahmung der Griechen niederzuschreiben, lag nach seinem eigenen Bekunden nahe: «Ich habe die Passion zum Studio der Griechen, seit meinen Aufenthalt in Dreßden ziemlich rege gemacht und ich würde weiter gehen, wenn man mich hätte in Ruhe gelaßen. Es ist beständig mein Haupt-Studium geblieben und wird es bleiben, so lange ich lebe. Meine wenige Kenntniß aber werde ich weiter nicht nutzen, als zur Wiederherstellung des Griechischen Geschmacks in der Malerey und Bildhauerkunst»²⁸. Die «Passion zum Studio der Griechen» hatte Winckelmann in der Dresdner Zeit in Hinblick auf die Kunst intensiviert. Dazu gehörten auch seine Besuche der seit August dem Starken beträchtlich gewachsenen Antikensammlung in Dresden, inzwischen eine der bedeutendsten in Deutschland mit ihren jüngst nach Dresden gelangten drei sog. Vestalinnen aus Herculaneum, die als «griechische Meisterstücke» gefeiert wurden²⁹.

²⁶ Br. I, Nr. 112, S. 175-176.

²⁷ Manuskript Petersburg, p. 3v.

²⁸ Wie aus einem Brief vom 3. Juni an Nolte hervorgeht; Br. I, Nr. 11, S. 174.

²⁹ Br. I, Nr. 104, S. 159-160, an Berendis, 19. Dezember 1754: «Den vorigen Sonntag habe ich den Schatz von hiesigen Antiquen gesehen, unter denen 3 Vestas als Stück vom ersten Range aus dem Herculano sind. Diese sind in Printz Eugenii Hände gekommen, ehe noch viel Lerm von dieser großen Entdeckung gemacht worden. Von deßen Erben der Printzeß Soissons hat sie der König erhandelt und von Wien vor einigen Jahren hierher bringen lassen». Und Br. I, Nr. 112, S. 175-176. Br. I, Nr. 104, S. 159-160, an Berendis, 19. Dezember 1754: «Den vorigen Sonntag habe ich den Schatz von hiesigen Antiquen gesehen, unter denen 3 Vestas als Stück vom ersten Range aus dem Herculano sind. Diese sind in Printz Eugenii Hände gekommen, ehe noch viel Lerm von dieser großen Entdeckung gemacht worden. Von deßen Erben der Printzeß Soissons hat sie der König erhandelt und von Wien vor einigen Jahren hierher bringen lassen». Br. I Nr. 110, S. 172: «Der Raphael den ich beschrieben kostet etliche vierzigtausend Reichsthaler und ist hier und da schon schadhafft. Die Herculansischen Antiquen aber sind ganz unbeschädiget, welches keine von den schönsten Antiquen in Rom nicht ist, nicht der Laocoon, nicht der Apollo, nicht der Antinous. die Beschreibung ist nach sehr fleißigen Abgüßen in Gips die der König hat, gemacht. Künftig ein mehreres».

Empathisch und essayhaft im Stil wie die *Gedanken über den mündlichen Vortrag* lenkte er den Blick auf die Vorbildlichkeit der griechischen Kultur und Kunst, bezog und begründete eine klare kulturell-künstlerische Position. Die Hochschätzung der griechischen Marmorstatuen, unter der man die meisten der römischen Kunst zu subsumieren pflegte, war auch in Dresden nicht ganz neu. Ihre Bedeutung für Dresden und ihre Originalität hatte 10 Jahre zuvor Johann Wilhelm von Berger in einer lateinischen Abhandlung zur Dresdner Antikensammlung hervorgehoben («Die Griechen übertreffen gewiss die Lateiner [...] und können sich verdienstermaßen als Lehrer geben») und explizit auch Homer über Vergil gestellt – wie es Winckelmann tun wird, auch Bergers Aufforderung «[...] die Figuren zu betrachten, ist die Aufgabe eines jeden, die Kunstfertigkeit des Werkes zu kennen und zu bewundern», hat er aufgenommen³⁰.

Ein reicher Wissensschatz, aufbauend auf intensiven Studien griechischer Literatur seit seiner Seehäuser und Nöthnitzer Zeit, war in Form von Exzerpten vorhanden. Dazu kamen die Lektürefrüchte, die sich bei den fast täglichen Besuchen der Königlichen Bibliothek in Dresden angesammelt hatten, wie er berichtete: «Ich kann betheuren, daß ich die Schrift ohne Bücher gemacht habe; aber ich habe Auszüge aus den besten Büchern, die mir nicht um 100 Ducaten feil sind»³¹. Aber die neue Schrift sollte nun sein Wissen zusammenfassen, sie sollte aber «ohne Bücher», also für alle verständlich geschrieben sein.

Wesentliche Elemente seiner wenige Monate später im Druck vorliegenden Schrift sind im Petersburger Manuskript bereits vorhanden: Er begründete fast textgleich die Vorbildlichkeit der griechischen Kunst aus den besonderen Umständen griechischer Kultur sowie des Klimas und definierte die idealische Schönheit ihrer Statuen, besonders in den nackten männlichen Marmorwerken. Daraus resultierte seine Forderung, diese ideale Schönheit als Grundlage von Neuschöpfungen zu nehmen, wie Raffael und andere es getan haben. All diese Textpassagen sind bereits im Petersburger Entwurf vorhanden. Es sind nur geringe Korrekturen, eher einige kleinere Streichungen Winckelmanns im ersten Abschnitt zur «schönen Natur der Griechen» zu beobachten, zu seiner Sicht der «vollkommenen Natur der Griechen», die sich auch in der harmonischen Oberflächengestaltung ihrer Statuen widerspiegelt (bis S. 11 der *Gedancken*). Dann aber stockt der Text des Manuskripts, es war für ihn sichtlich kompliziert, den Übergang zu konkreteren Beschreibungselementen antiker Statuen zu formulieren: So setzte er an, Beobachtungen zu Proportionen und zur Proportionslehre niederzuschreiben, um dann diese Passage wieder zu streichen. Hier ging ihm der Text nicht leicht von der Hand, wie man aus dem Manuskript erkennen kann. Wie in der Druckfassung leitete er so zum nächsten Punkt über, dem Kontur («Contour») in der Kunst der alten und neueren Künstler, aber hier beginnt das Manuskript durch Korrekturen, neue Formulierungsversuche und Streichungen unübersichtlicher zu werden. Für die spätere Druckfassung erweiterte er diesen Abschnitt dann mit der Aufführung der unterschiedlichen «Stimmen der Künstler», die sich von der Nachah-

³⁰ *De Monimentis Veteribus Musei Dresenensis Regii*, Io Gvil. De Berger, Sac. Caes. Mai. Atque In Avla Potentiss Polon. Regis Consiliarivs Historiographvs, Vitembergae: Eichsfeldius, 1745, S. 19: «Qua quidem re Graeci Latinis antistant, hisque se magistratos dare metito possunt», und S. 18: «Figuras enim aspicere, cuiusuis est, operis artificium nosse mirarique, opificium peritiorum, sed harum Figuras causas explicare [...]».

³¹ Br. I, Nr.110, S. 170.

mung der Antike entfernt hatten wie Bernini; doch nur diese Nachahmung «[...] könne lehren, geschwinder klug zu werden [...]», eine Aufforderung, die im Petersburger Manuskript so explizit noch nicht zu finden ist. Zu den Abschnitt der «Drapperie», also der Schönheit weiblicher Statuen, gibt es zwischen dem ersten Entwurf und der Druckfassung wieder weitgehende Übereinstimmung (Druckfassung S. 14-19); allerdings erweitert er den Passus zu den Herculannerinnen für den Druck beträchtlich, vor allem zur Erwerbungs-geschichte.

Seine berühmte, ausführlich begründete Schlussfolgerung: «Eben diese edle Einfalt u. eine stille Größe ist das wahre Kennzeichen der Griechischen Schriften aus den besten Zeiten [...]» als Kennzeichen der Komposition («Stellung des Körpers») und Handlung findet sich in der Druckfassung in nur leicht veränderter Formulierung wieder, allerdings ohne dies an der Laokoongruppe zu exemplifizieren. Hier findet sich bereits ausformuliert seine gern zitierte und in seinem Werk nachwirkende Meeres- und Wassermetaphorik: «So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Alten bey allen Leidenschaften eine große u. 'stille' gesetzte Seele»³². Damit sind bereits Schlüsselbegriffe und wesentliche Passagen seiner dann veröffentlichten *Gedancken* in der ersten Fassung vorhanden³³. Die folgenden Seiten (*Gedancken*, S. 22-24) zur «Größe eines Raphaels [...], zu welcher er durch die Nachahmung der Alten gelangt ist» und zur Sixtinische Madonna in Dresden sind ebenfalls im ersten Entwurf ohne große Korrekturen niedergeschrieben, gefolgt von nur wenigen Sätzen zum Thema des Vergleichs der neuern Malerei mit der der Griechen (p. 17v, *Gedancken*, S. 34-35)³⁴. Diese knappen Bemerkungen hat Winckelmann für die Druckfassung kräftig zu einem längeren Diskurs über den Vergleich der erhaltenen antiken Malereien und der Moderne ausgebaut und die antike Malerei näher beleuchtet.

Sein erster Entwurf war noch ganz auf den «Marmor», also die Plastik der Griechen fixiert. Winckelmanns Argumente zeigen nun seine Kennerschaft in den Fragen, die die französische «Querelle» bereits diskutiert hatte. Die ebenfalls im Petersburger Manuskript fehlende Schlußpassage (ab S. 25-30) zum Allegorischen in der Malerei zielte auf den zeitgenössischen 'denkenden' Künstler, der die Kunst voranbringen könne, wenn er auf antike Allegorien, auf Bilder und Zeichen antiker Münzen und Gemmen zurückgreifen würde als eine Form der Nachahmung der Alten. Im Petersburger Manuskript fehlt dies, auch der gesamte Abschnitt über den Wasserkasten des Michelangelos, ein von Winckelmann missverstandenes Kopierverfahren von Skulpturen, das er den Künstlern empfiehlt und das Oeser als Schlußvignette der *Gedancken* illustrierte.

An einigen wieder gestrichenen Passagen sieht man, wie Winckelmann sich zunächst in seiner 'natürlichen' Rolle als Gelehrter mit Meinungen seiner Vorgänger aus-

³² P. 14r. Später auch in der GK, vgl. GK1, S. 225, 228, 295; GK2 S. 472, 476 (GK, Text S. 446-447, 450-451)

³³ So Manuskript [p. 1] Genf.

³⁴ Man könnte meinen, daß es ein zweites, aber verschollenes Heft zum Petersburger Manuskript gab. Dagegen sprechen die letzten kurzen Passagen des Petersburger Manuskriptes, die mit dem letzten Teil der Druckfassung übereinstimmen. So schließt das Petersburger Manuskript mit dem Satz (p. 16v): «Es verdieneten die angezeigten und einige andere Vorzüge der Neuern Mahler vor den Alten in ein größeres Licht durch gründlichere Beweise [...] gesetzt zu werden».

einanderzusetzen suchte, solche Kontroversen aber gleich wieder streicht. Selbst der Hinweis auf eine Ergänzung der sog. Agrippina-Statue wird im Kontext als unwichtig gestrichen und was nach traditionellem Gelehrtenstreit aussieht, wie Bezüge zu Johann Wilhelm von Berger, dem Wittenberger Gelehrten, der sich als Kunstberater und Agent für den Ankauf der Antiken aus italienischen Antikensammlungen für August den Starken einen Namen gemacht hatte, werden wieder gestrichen: So setzte er sich mit der von Berger erwähnten sog. Tuccia-Statue und ihre moderne Schwesterstatue im Großen Garten von Dresden³⁵ auseinander. Die entsprechende Passage wurde von Winkelmann im Manuskript zunächst stark eingekürzt, in der späteren Druckfassung ganz weggestrichen, es erscheint nicht einmal mehr der Name von Berger: Nicht gelehrt, also ohne Anmerkungen («Du wirst mehr allegata wünschen, ich habe sie aber mit Fleiß weggelaßen, damit sich die hiesigen Klüglinge ein wenig würgen sollen»³⁶), nicht an die Wissenden richteten sich seine *Gedanken*, vielmehr an Künstler und Kunstkenner.

Nur sehr wenige Kunstwerke werden ausführlicher besprochen. Für die Auswahl wichtig war ihm dabei ihre Aktualität, also sein Ehrgeiz, noch nicht veröffentlichte Kunstwerke vorzustellen. Im Dezember 1754 hatte er erstmals die noch nicht publizierten, aus Herculaneum stammenden ‘Vestalinnen’ sehen können und so in den ersten Entwurf der *Gedanken* aufgenommen, eine Textpassage, die für die Druckfassung nochmals stark erweitert wurde. 1754 war in Dresden die Sixtinische Madonna Raffaels eingetroffen, deshalb gab er hier dem Gemälde eine ausführliche Beschreibung und rühmte die Schönheit der Madonna als eine erste gelungene Fortsetzung der idealischen Schönheit griechischer Kunst.

Laokoon. Eine Ergänzung für die Endfassung von 1755

Zwischen der Petersburger Fassung und dem Druck liegen Arbeitswochen im April und Mai 1755, in denen er das Manuskript überarbeitete und partiell erweiterte. Wie

³⁵ De Berger, S. 21. Die Statue der sog. Vestalin Tuccia in der Dresdner Antikensammlung, die Raymond Leplats «Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie du Roy de Pologne à Dresden, avec privilege du Roy», Dresden 1733 Taf. 56 zeigt. Ein Torso wurde 1663 mit einem antiken Kopf versehen, beide Arme modern angefügt mit einem Sieb in den Händen. Sie galt seit der Restaurierung als «vergin della Dea Vesteria», bei Leplat dann als Tuccia, eine Bezeichnung, die de Berger in seiner Schrift (s.o.) ausführlich mit der literarischen Überlieferung begründet. Körper und Kopf der Statue sind heute getrennt, die Ergänzungen abgenommen und die Figur als Eilende Peflosfigur bezeichnet (Körper, Dresden Inv. Hm 118; H 1,43m; 1. Jh. n. Chr. Der Kopf wird heute als einer Muse mit Kiefernkrantz, Typus Euterpe gedeutet (Dresden Inv., Hm 135; H. 34,5 cm; um 120-140 n. Chr.).

Die moderne Tuccia mit einem Schleier über dem Kopf im Großen Garten, die auch de Berger behandelt, bildete bereits Leplat als Taf. 206 ab; sie gilt als verschollen.

W. erwähnt die «Vestalin Tuccia» erneut in der Erläuterung S. 149. Zur Statue: *Skulpturensammlung. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke II: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1*, hrsg. v. Kordelia Knoll, Christiane Vorster, Moritz Woelk, Hirmer, München 2011, S. 322-326 Nr. 53 (Körper und die Geschichte der Deutung als Tuccia), S. 363-367, Nr. 61 (Kopf).

³⁶ Br. I, Nr. 110, S. 172.

dies vor sich ging, also wie Winckelmann arbeitete, zeigen uns zwei erhalten gebliebene Manuskriptblätter mit einem Text zur Laokoongruppe. Woher die Seiten stammen, ist nicht bekannt, sie befinden sich heute in der Fondation Martin Bodmer in Genf, zwei Blätter unterschiedlicher Größe; das größere Blatt ist nur wenig kleiner als die Petersburger Blätter, vom Format also zum Einfügen in ein solches Manuskript wie das Petersburger Heft gedacht, übrigens auf dem gleichen Papier geschrieben. Der Text erweitert den im Petersburger Manuskript ohne Anschauung gebliebenen Passus zur Komposition und zum Ausdruck griechischer Kunst, der eingeleitet wird mit dem Satz «Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt u. eine stille Größe so wohl in der Stellung als im Ausdruck [...]» und endet in der aus Pseudo-Longin übernommenen Feststellung: «den Schmerz allein zu bilden, würde Parenthyrsis geword. seyn» (*Gedancken*, S. 19). Fast nahtlos fügt sich nun die Ausdrucksschilderung des Laokoon aus dem Genfer Text ein, ja in der Druckfassung der *Gedancken* ahnt man kaum, dass die anschauliche Charakteristik des Ausdrucks in der griechischen Kunst, die am Laokoon exemplarisch festgemacht wird, eine spätere Einfügung ist, der berühmte Satz von der «edlen Einfalt und stillen Größe», also Schlüsselbegriffe des Idealschönen, zunächst ohne Anschauung, ohne die berühmte antike Gruppe geschrieben war. Als Erinnerung auf dem Blatt hinzugefügt hat Winckelmann den Vergil-Vers (Verg. *Aen.* 2,222): «clamores simul horrendos ad sidera tollit», ein Vers, den er dann in der Druckfassung, den Kopf des Laokoon im Blick, umdeutet: «Er erhebet kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laocoon singet». Es hebt also hier direkt auf den gattungsspezifischen Unterschied zwischen Poesie und bildender Kunst ab, wie es auch Lessing tun wird.

Interessant ist auf der Rückseite des einen Genfer Blattes eine leider stark verblasste skizzenhafte Zeichnung, sicher von Winckelmann. Mit unsicheren Strichen ist links der eine, sich von der Schlange scheinbar befreiende Sohn der Laokoongruppe dargestellt – die Unsicherheit des Zeichners ist gut erkennbar in dem versetzt aufsitzendem Kopf der Figur –, rechts daneben eine Schrägansicht einer Figur, in der man das Motiv der die Beine umschlingende Schlange des linken Sohnes erkennen möchte, wenn nicht das Sitzmotiv, der starke Oberschenkel und die Rückenlinie an Laokoon selbst denken ließen. Diese Skizze zweier Figuren der Gruppe ist sicherlich nicht nach Stichen, sondern nach einem Abguß oder einer Nachbildung gemacht, wie man unschwer erkennen kann; sie widerlegt die bis heute in der Winckelmann-Forschung vertretene Meinung, Winckelmann habe diese Gruppe nur in Stichen gekannt. In Dresden befand und befindet sich noch heute eine 70,5 cm hohe Bronzenachbildung der Laokoongruppe aus der 1. Hälfte des 17. Jhs., die 1714 von Raymond Leplat in Paris erworben wurde und zunächst im Grünen Gewölbe, dann in der Bildergalerie zu sehen war, also Winckelmann gut bekannt gewesen sein dürfte³⁷.

Ende Mai war der Druck seiner Erstlingsschrift bereits abgeschlossen, Winckelmanns Buch lag vor und damit startete die Karriere einer außergewöhnlichen Gelehrtenpersönlichkeit: «Den ersten Pfingst-Feyertag wurde die Schrift dem König übergeben und von mir selbst dem Minister, der es sehr gnädig aufnahm»³⁸, schrieb Winckelmann.

³⁷ Freundlicher Hinweis von Frau Dr. Cordelia Knoll, Dresden.

³⁸ Br. I, Nr. 112, S. 176.

Abgekürzte Literatur

Br. = Johann Joachim Winckelmann, *Briefe I-IV*, in Verbindung mit Hans Diepolder, hrsg. v. Walther Rehm, De Gruyter, Berlin 1952-1957.

Gedancken = *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildbauer-Kunst*, Hagemüller, Dresden 1755.

KS = *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hrsg. v. Walther Rehm, mit einer Einleitung von Hellmut Sichtermann, De Gruyter, Berlin 1968.

Max Kunze

RECENSIONI

Heinz Thoma (hrsg. v.), *Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe, Konzepte, Wirkung*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2015, S. 608, € 79,95

Il termine *Handbuch*, manuale, scelto dal curatore Heinz Thoma per questo importante volume dedicato all'Illuminismo, rimanda a un uso pratico, operativo e propositivo per definire un'opera che riassume e cerca di cogliere il senso profondo di un fenomeno ampio, variegato e di portata eccezionale per la cultura dell'Occidente. Si tratta, come si dice nell'introduzione di Thoma, del primo manuale in lingua tedesca dedicato all'Illuminismo europeo e ai vari illuminismi nazionali, dopo due pregevoli precedenti, entrambi pubblicati nel 1997, *L'Illuminismo. Dizionario Storico*, curato da Vincenzo Ferrone e da Daniel Roche, e il *Dictionnaire européen des Lumières* di Michelle Delon.

Scorrendo l'indice si possono rilevare parecchi elementi di novità. La struttura enciclopedica dell'opera raccoglie cinquanta voci, redatte da studiosi tedeschi ed europei, di differenti aree geografiche, ambiti di studio e diversa età accademica, e si apre con evidente ampiezza alle prospettive della ricerca, interessando non solo la dimensione europea, ma anche quella extraeuropea, dei differenti illuminismi e di *Kolonialismus*. Come afferma il curatore, il manuale presenta l'esito di indagini e ricerche che si stanno sviluppando dal 1993, anno della sua fondazione, all'Izea, il Centro internazionale di ricerca sull'Illuminismo (Internationales Zentrum für die Erforschung der Aufklärung) con sede alla Martin-Luther-Universität di Halle. All'interno dell'Izea, di cui Thoma è stato direttore dalla costituzione del centro fino al 1998, si sono svilup-

pati e continuano a svilupparsi progetti sull'antropologia, su «Selbstaufklärung der Aufklärung», su Esoterismo e Illuminismo e sui pregiudizi.

Importante punto di forza del volume è l'ampia e ragionata bibliografia secondaria di ogni voce: questa non è soltanto un essenziale strumento di approfondimento, ma costituisce lo scheletro e l'ossatura di una prospettiva, di un'indagine e di una conversazione fra testi, che rende il manuale uno strumento fondamentale per trovare le basi e le suggestioni per ulteriori ricerche. Le voci raccolte mostrano, sia per ampiezza che per esaustività, la caratteristica rilevante di fornire, come del resto indicato nel sottotitolo del manuale, la *Wirkung*, l'effetto e la prospettiva dai periodi immediatamente successivi all'Illuminismo per giungere fino alla contemporaneità, evidenziandone la forte attualità. Ne è un esempio la voce dedicata al concetto di «Europa» che, nel corso del XVIII secolo, assume una fisionomia ben più complessa rispetto al passato, volta a definire la propria identità nei confronti del resto del mondo. In questo percorso, che preannuncia temi dell'attualità, è da citare l'importante contributo di Merio Scattola, recentemente scomparso, che analizza un momento fondamentale nella definizione dei progetti di pace e di guerra e delle conseguenti definizioni nazionali e identitarie.

Negli ultimi decenni l'Illuminismo è stato oggetto di un crescente interesse. Questa rinnovata attenzione ha mostrato come esso sia in grado di manifestarsi sulla base di una costante rigenerazione, fornendo risposte e suggestioni a sempre nuovi quesiti. Il percorso illuministico europeo evidenzia così la propria natura, quella cioè di riflettere sulla propria identità e immagine, con linee di ricerca in evoluzione costante. È evidente come in questa sede risulti impossibile dare conto dettagliato delle tante voci del vo-

lume e delle molteplici sfaccettature che esse presentano, tuttavia, per mostrare la ricchezza di questo manuale, si fa riferimento ad alcuni passi che si giudicano particolarmente stimolanti.

Come si sostiene nel lemma a essa dedicato, l'*Aufklärung* è definita convenzionalmente come l'epoca nella quale, in Europa e negli Stati Uniti, le forme di pensiero tradizionali divengono «disfunzionali» per far posto a prospettive indirizzate alla libertà, all'eguaglianza politica e all'autonomia dell'individuo. In realtà, al suo centro c'è un nuovo modello di essere umano e di umanità che veicola tutta l'attenzione e la riflessione antropologica. Come ben ricorda Thoma, l'Inghilterra fu la prima a manifestare un pensiero differente rispetto al resto del continente, fondando il mito coloniale dei padri pellegrini e creando altresì un cambiamento nel concetto di utopia che scivolò dalla *Naturutopie* verso la *Staatsutopie*. In questo modo si stava imponendo, al posto di un modello sociale meccanico dello stato, una nuova impostazione organologica.

La parte più interessante nella voce sulla *Aufklärung* è quella intitolata *Rezeption und Wirkung* in cui si indagano gli effetti e la ricezione dell'Illuminismo nel pensiero successivo, in una modalità che trasforma il lemma del manuale in un saggio di gusto enciclopedico. Secondo Thoma la ricezione dell'Illuminismo nel XIX secolo si muove secondo un paradigma di interpretazione nazionale, per diventare in un secondo tempo l'occasione di indagine sullo sviluppo della formazione borghese. A differenza del percorso francese, che va dal Positivismo di Taine al pensiero di Poincaré, secondo il quale le teorie lavoisieriane e newtoniane non potevano più avere valore nella modernità, quello tedesco per Thoma è ancora diverso: qui Goethe e Schiller sono stati estrapolati dal loro contesto illuministico

per essere addomesticati come gli autori più importanti di una borghesia colta, rendendoli l'esempio della genialità weimariana e quindi prussiana. La critica di metà Novecento, come dimostra del resto l'articolo del Brockhaus del 1952, presenta ancora lo *Sturm und Drang* come il superamento dell'eccessiva fiducia nelle forze razionali dell'essere umano. La critica di Foucault della seconda metà del Novecento arrivava a confinare i temi fondanti dell'Illuminismo – libertà e ragione – a meri strumenti di potere e coercizione che marginalizzavano forme di pensiero ritenute passate o devianti. Nelle conclusioni della voce su Illuminismo, Heinz Thoma sottolinea come tutte questi correnti di pensiero, alla luce di un nuovo approccio critico, abbiano perduto di vista o trasformato i concetti fondamentali dell'Illuminismo che invece devono riacquistare il loro valore fondativo. Thoma sottolinea, tuttavia, come il pensiero di Foucault sull'Illuminismo abbia una parte rilevante nella riflessione antropologica a partire dagli anni Settanta. Il cambiamento di prospettiva non portò soltanto a numerosi studi sul corpo e sulla corporeità, ma favorì anche nuovi accessi metodologici a ciò che risultava marginale e liminale, implicando così anche un nuovo rapporto fra centro e periferia.

Uno fra i lemmi più importanti e rilevanti dell'intero manuale è dedicato all'antropologia che nel Settecento – nelle forme letterarie, filosofiche, mediche, etnologiche, cristiane ecc. – risulta essere il concetto maggiormente aggregante. Per antropologia si intende un insieme di scienze ed esperienze intorno all'essere umano che vanno dalle indagini mediche dei «medici-filosofi» a quelle schilleriane, dalle ricerche sugli affetti agli effetti che le emozioni producono sul corpo, dall'antropologia di Platner come scienza, all'utilizzo del materiale e dell'impianto teorico nelle produzioni

letterarie e teatrali. La voce redatta da Jörn Garber dedicata all'antropologia vuole dare conto sia di tutto lo sviluppo settecentesco della scienza antropologica come «doctrina de homine», sia dell'ampia messe di studi che da tre decenni circa – a partire, fra gli altri, dalle indagini di Riedel sull'antropologia schilleriana e dai lavori di Schings sulla melanconia – ha polarizzato la ricerca. È infatti del 1994 il volume curato da Schings che rappresenta il momento culminante nella ricerca antropologica sul «ganzer Mensch». Qui, inevitabilmente, la dimensione di ricerca e di indagine diventa tutta tedesca e si muove in particolare intorno all'università di Halle, fondata già nel 1694, come centro propulsore di una nuova libertà di pensiero orientata all'essere umano. In essa confluiscono le indagini dei «vernünftige Ärzte», di Thomasius e della scuola wolffiana, che tendono verso una riabilitazione dell'apparato sensoriale e verso la costruzione di un modello dell'essere umano nel quale le ricerche mediche e filosofiche vedono un'unità antropologica e non una separazione fra corpo e spirito. L'indagine ruota infatti attorno alle *Gemütsbewegungen* e alla semiotica fisica delle emozioni, producendo studi sia sugli effetti del *commercium mentis et corporis*, sia sulle ricadute psicologiche, nella *Experimental-Seelenlehre*, sul rapporto fra genialità e follia, per toccare anche ambiti più distanti come ad esempio il dibattito fra i concetti di fisiognomica lavateriana e patognomica lichtemberghiana.

Nella seconda metà del secolo tutta questa discussione si riverbera negli scritti di Herder e Kant, che sviluppano teorie antropologiche diametralmente opposte: se Johann Gottfried Herder trae il modello per la storia umana dalla natura, Immanuel Kant focalizza l'attenzione soltanto sull'essere umano. Gli studi degli ultimi decenni hanno fatto virare

la ricerca da una prospettiva più teorica a un approccio più pratico, riconsiderando il ruolo culturale svolto dalla *Populärphilosophie*, dalla moralistica e dalle forme meno canoniche di letteratura. Ma è proprio in ambito letterario che nel Settecento si presentano le maggiori novità. L'articolo di Matuschek riesce a sintetizzare il tortuoso e ricchissimo dibattito sulla letteratura e sull'arte che percorre tutto il secolo in Europa e che dà vita anche a una disciplina a sé come l'estetica, intesa quale filosofia dell'arte. È del 1708 la *Letter concerning Enthusiasm* di Shaftesbury che crea un'analogia tra lo stato d'animo creativo del poeta e l'entusiasmo religioso, aprendo in questo modo un percorso che condurrà direttamente alla *Frühromantik*, a quella stagione dell'arte e della religione dell'arte che in Germania vide momenti letterari profondamente innovativi come quelli espressi dalle opere di Wackenroder e di Tieck. La seconda metà del secolo diventò così teatro di una dinamicità letteraria senza pari, che è l'altra faccia di un cospicuo aumento del numero di lettori. La novità letteraria è rappresentata ora da alcune forme letterarie fino a questo momento trascurate, come il resoconto di viaggio, la novellistica, ma soprattutto il romanzo, che arriverà alla contemporaneità in due secoli di evoluzioni tutte quante caratterizzate dalle nuove modalità di lettura. La voce redatta da Matuschek evidenzia poi un aspetto centrale nel corso del XVIII secolo, quello della qualità letteraria dell'opera d'arte che può essere valutata esclusivamente secondo criteri estetici, possibilità che nel XVIII secolo non era contemplata, come testimoniano anche le sorti del *Werther* e delle *Liaisons dangereuses*, giudicati sotto un profilo morale prima che estetico.

La voce *Kritik* di Heinz Thoma analizza uno dei concetti cardine del XVIII secolo. Il termine, e con esso il nuovo

sistema di pensiero che culminerà appunto nel 1781 con la *Kritik der reinen Vernunft* di Kant, si affaccia già precocemente dando origine a prodotti di natura differente, dalla *Critische Dichtkunst* di Gottsched ai *Kritische Wälder* di Herder, spesso segnalando implicazioni politiche. È proprio a partire da questo nuovo utilizzo del termine che si sviluppano, nel corso del secolo, le basi per la critica letteraria come genere autonomo. Alla fortuna della critica letteraria contribuiscono evidentemente anche molti altri fattori, fra i quali, come ben sintetizzato in una sagace formula da Stefan Matuschek nel suo articolo su *Literatur*: «mehr Bücher, mehr Autoren, mehr Leser». Fra questi fattori un peso decisivo è inevitabilmente quello della nascita e dello sviluppo esponenziale in termini quantitativi delle riviste che, nate sugli esempi inglesi dello «Spectator» e del «Tatler», si diffondono in tutta Europa a un ritmo serratissimo (dalle sessanta circa dei primi anni del secolo alle circa 1250 degli anni Novanta come testimonia l'ancora validissimo volume di Wolfgang Martens, *Die Botschaft der Tugend*). Nella seconda metà del secolo si giunge poi a una specializzazione di alcune riviste sugli argomenti di poetica e letteratura (si pensi certamente alle riviste di Nicolai e Wieland in Germania) e a quel processo di apertura che condurrà naturalmente alla nascita delle riviste della *Frühromantik*, prima fra tutte «Athenaeum», organo propulsore di modernità e sismografo di un deciso mutamento di gusto e sensibilità.

Il termine *Kritik* viene indagato nell'abbinamento con il termine *Kultur*. La *Kulturkritik* viene infatti esaminata da Thoma nel suo affermarsi a partire dal XVIII secolo per giungere prepotentemente nella contemporaneità. Se la *Kulturkritik*, nel corso dell'Illuminismo, si trova inizialmente nei resoconti di viaggio e nelle utopie, nelle configurazio-

ni dell'esotico che spesso si contrappone alla civiltà europea, con Schiller l'accento si sposta sull'educazione estetica, ma è propriamente con Rousseau che il pensiero critico-culturale diventa sostanziale: nella tradizione del diritto naturale, la sua critica è rivolta, infatti, alla società nel suo complesso, ma con accenti in direzione antropologica. La critica del rapporto fra potere e cultura, tracciando una linea che passa da Rousseau a Hegel e Marx per approdare ai *Tristes Tropiques* di Lévi-Strauss, si affianca quindi al dibattito fra libertà e servaggio nel processo fondativo della civiltà. Il legame fra critica del XVIII secolo, modernità e contemporaneità risulta ancora più chiaramente definito, qui in ambito prettamente tedesco, nella dialettica fra l'opera *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* di Horkheimer e quella di Marx, entrambe rivolte direttamente all'Illuminismo e ancora di più a quella *Dialektik der Aufklärung* di Horkheimer e Adorno che sancisce il legame fra Illuminismo e società capitalistica.

Il manuale, per ampiezza e profondità e per la ricchezza di riferimenti bibliografici, si presenta come uno strumento di raffinata divulgazione, di stimolante riflessione, indispensabile per la ricerca e per la didattica.

Federica La Manna

Albrecht Schöne, *Der Briefschreiber Goethe*, C.H. Beck, München, 2015, S. 537, € 29,95

Wilhelm von Humboldt, di cui pure possediamo preziosi carteggi, ne affermava l'inutilità: le lettere, come ebbe a confidare a Charlotte Diede, non amava conservarle, la loro natura estemporanea di dialogo fra persone assenti e lontane doveva durare poco e scomparire così

come della voce che si ascolta rimane solo l'eco interiore, l'impressione suscitata nell'animo. Goethe non era evidentemente di questo parere. Se, come ebbe a scrivere a Zelter nel 1828, i postini potevano dirsi «messaggeri dei destini e del mondo», è ben chiaro che alla corrispondenza epistolare il grande di Weimar attribuiva un'enorme importanza. Lo dimostrano del resto l'esorbitante lascito (ben 24.000 sono le lettere a lui destinate e 20.000 quelle scritte – o dettate – di proprio pugno) nonché la cura rivolta alla loro conservazione e memoria sia nella forma di un archivio personale, a cui lavorò a partire dal 1807, che in qualità di testi redatti al fine della pubblicazione come avvenne nel caso del carteggio con Schiller al quale vorrà affidare lo statuto di vera e propria opera (non a caso ne trarrà un guadagno di 3000 talleri!). È così che, in vista della consultazione futura, l'epistolario goethiano trasforma la propria dimensione privata in pubblica aprendosi all'eterogeneità dei lettori. La curiosità aneddotica di chi legge occasionalmente si affiancherà alla ricerca più accurata di coloro che si apprestano a studiare le testimonianze autoriali e allora ci sarà chi ne apprezzerà unicamente il valore documentario o chi vorrà invece cogliere in quelle pagine rivolte a un unico destinatario esempi di una prosa letteraria, espressione della vita scritta. A un simile concetto allargato di letteratura si appella Albrecht Schöne nel suo recente studio *Der Briefschreiber Goethe*, un volume che raccoglie alcuni saggi già pubblicati, ma rivisti per il libro, affiancati da altri inediti e da tre excursus. Ogni capitolo è destinato all'analisi di una lettera che, per la sua natura esemplare dal punto di vista dello stile epistolare, viene definita come *Fallstudie*, lemma attinto dalle scienze sociali e dalla medicina che designa insieme la natura singola di un fenomeno e la sua valenza

rappresentativa, ma che indica anche come la descrizione di un caso scaturisca da una capacità di esplorazione e quindi dall'attitudine dell'interprete di tessere i nessi fra lo specifico oggetto di studio e il suo più ampio spettro di azione. Un'attitudine in cui Schöne si dimostra abile quanti altri mai realizzando un lavoro che può ben dirsi esito della sua lunga attività di studioso: qui, nell'analisi delle lettere goethiane, si sente l'eco degli studi sugli emblemi o su Lichtenberg, sui congiuntivi e sulla lingua della secolarizzazione, come anche la profonda conoscenza dell'opera di Goethe, l'esperienza di esegeta del *Faust* o della *Teoria dei colori*. Un retroterra rifunzionalizzato adesso in ragione di un'analisi che è innanzitutto un'incomparabile lezione di metodo. A partire dalla scelta delle lettere (mancano, ad esempio, quelle più note, scritte a Schiller o a Charlotte von Stein) e per finire a tutti i più piccoli elementi presi in considerazione, sembra che il dato ricorrente sia quello di una insignificanza che diventa significativa, anzi il cui significato è trovato proprio lì dove può sembrare all'apparenza inesistente o nascosto. Se ciò che è irrilevante agisce come rivelazione, è perché a essere indagati sono l'intera dimensione del testo, la sua profondità e superficie, le stratificazioni implicite nelle varianti e nelle correzioni, i ripensamenti o le censure che la mente vigile di Goethe scrittore di lettere elimina o inserisce con la consapevolezza di chi è uso a meditare su ogni dettaglio della scrittura. Da parte sua, chi legge o rilegge, instradato da Schöne, quelle lettere impara a non lasciare nulla insondato, ma a seguire gli interrogativi e le risposte sottese, guidato a scoprire quanto possa essere eloquente la dinamica dei tempi verbali o anche la posizione del soggetto all'interno della frase, a constatare come la distribuzione sintattica dei costituenti sia altresì artefice della fi-

nalità comunicativa, distante o immediata, spontanea o diplomatica che sia. Schöne è in grado di spaziare come nessun altro, con la massima disinvoltura e senza frontiere, dalla materialità testimoniale all'astrazione filologica, dal dettaglio minuto dei segni ortografici al contesto dei rapporti sociali. Il suo stile critico non disdegna la narrazione, fa anzi sì che il racconto si unisca alla descrizione di fatti ed eventi domestici e politici, pubblici e privati, letterari e amministrativi. D'altronde il genere stesso della lettera, su cui Schöne non manca continuamente di riflettere considerandolo nelle più diverse sfaccettature, dispiega con la sua natura molteplice e occasionale possibilità infinite della scrittura di cui il proteismo di Goethe si serve con assoluta libertà. Se il paragone con la conversazione, di cui anche Humboldt parla a proposito degli epistolari, è ormai un luogo comune di una consolidata tradizione, Schöne ne ricorda le origini settecentesche negli scritti di Gellert, di cui Goethe fu allievo a Lipsia, lì dove il parlare per via scritta con il destinatario assente viene suggellato come traduzione di una oralità intesa come cultura del dialogare che, nei codici settecenteschi, corrisponde all'idea di un chiacchierare allo stesso tempo semplice e raffinato. Da allora in poi lo stile epistolare diventa la forma privilegiata di una scrittura individuale, volutamente libera dagli obblighi del cerimoniale barocco e confacente all'esigenza di rapporti interpersonali che il culto del sentimento e dell'amicizia andava affermando a garanzia dell'individualità. Tanto che l'idea che una lettera poteva essere anche indirizzata a un gruppo intero di amici si fa avanti con la stessa naturalezza di missive private e segrete, rivolte al confidente di turno o alla persona amata. Anzi con l'idea delle lettere ostensibili, cioè indirizzate a un singolo destinatario, ma estese ad altri, a profilarsi all'orizzon-

te è la pratica di una rete comunicativa che coinvolge il singolo quanto la collettività. Questo anche perché la scrittura epistolare costituisce un ponte fra mittente e destinatario in quanto ogni lettera è di volta in volta modulata in base al ricevente: chi scrive si rivolge a chi legge trasformando la propria individualità in ragione dell'interlocutore. Nell'oscillare fra il monologo e il dialogo, il destinatario lontano diventa parte integrante del pensiero di chi scrive: l'altro, distante da sé, è ipotizzato nella scrittura a lui indirizzata e che a lui si conforma. È perciò, in nome di questo discorso solitario e sociale, individuale e collettivo, che Goethe pensa alle lettere, come scrive a proposito di Winckelmann come ai «monumenti più significativi che un singolo uomo può lasciare ai posteri». Insomma, per lo scrittore di Weimar le lettere sono l'espressione diretta della vita nelle sue più diverse forme e del suo perenne mutare. Questa natura intrinsecamente variabile di circostanze e di temi è dimostrata attraverso ognuno dei messaggi presi in esame da Schöne che, ordinati cronologicamente fra il 1767 e il 1832, non solo attestano la diversità stilistica, ma dimostrano quanto Goethe sia propenso a variare la propria scrittura in base al lettore nonché alle contingenze che determinano le ragioni del messaggio. Senza dimenticare, anzi contemplando l'altro che legge, l'io epistolare si autorappresenta nel gioco di ruoli che la lettera si impegna a gestire. Il cuore dell'altro, come Goethe scrive in *Poesia e Verità*, viene esplorato come il proprio. Allo stesso modo il presente epistolare che annulla la distanza temporale si esprime in gioventù con la rapidità di frasi ellittiche e la ridondanza di un'interpunzione esclamativa, immediata registrazione dello sfogo emotivo in cui si coinvolge l'amico. Schöne prende ad esempio una lettera indirizzata a Ernst Wolfgang Behrisch che si

estende nell'arco di tre giorni, dal 10 al 13 novembre 1767: un'unica lettera divisa in base alle date e ripartita fra notte e giorno in cui si alternano sensazioni ed emozioni quasi a fare coincidere il tempo narrato con l'atto stesso della scrittura. È così che, scrivendo a ridosso dell'ora, la lettera coinvolge la riflessione metatestuale, tanto che il mittente non manca di avvicinare la cronaca a puntate a una piccola opera, evocando la vicinanza a una vera e propria narrazione, la qual cosa rende evidente quanto quella scrittura rivolta a un destinatario lontano possa essere un esercizio di stile per la successiva stesura del *Werther*. Il riferimento alle opere – narrative o scientifiche che siano – è per Schöne assolutamente indispensabile, prova di quella continuità fra finzione, riflessione teorica, opera narrativa che le lettere goethiane stanno a dimostrare con ogni esemplarità. Descrivendo la vita a Dornburg in una lettera a Zelter del 1828, stesa a ridosso della morte di Carl August, le osservazioni sui colori rimandano alla loro natura morale e simbolica, al loro essere strumento di comprensione della vita, cioè, in altre parole, un antidoto alla morte: lavorare intensamente come in quei giorni a Dornburg è la forma di un'autoterapia che trova nell'attività l'idea della vita che va oltre la fine naturale del corpo. Del resto che il principio della transizione appartenga a Goethe come a nessun altro scrittore (Schöne chiama in ballo anche i disegni quali ulteriori appunti delle esperienze) è cosa nota, ma è nello stesso tempo necessario richiamarla alla mente: un esempio per tutti è la poesia rivolta al fenomeno dei colori entoptici che traspone in forma poetica quanto Goethe andava riflettendo nella sua opera scientifica. E se del *Faust* si parla esplicitamente nell'ultima lettera indirizzata a Wilhelm von Humboldt, in cui il tema della metamorfosi della vita appare in analogia con il discor-

so di un'opera che coincide con l'arco dell'esistenza, l'umanesimo di Ifigenia traspare nella lettera indirizzata al duca, lì dove, in qualità di membro del Consiglio segreto, il poeta affronta il problema delle reclute da inviare a sostegno della Prussia di cui deve farsi carico lo scrittore proprio quando il suo impegno letterario è rivolto alla stesura del dramma classico. Come in una partita a scacchi, osserva Schöne citando Goethe, il discorso diplomatico realizzato in forma di lettera (uno schema espone graficamente la dinamica delle mosse retoriche della lunga missiva) testimonia il possibile raggio di azione consentito e prevedibile per il piccolo ducato di Weimar: è qui che si addensano congiuntivi e condizionali, pronostici espressi al futuro e presenti che hanno il ruolo di rendere consapevole il referente – in questo caso Carl August in quanto capo dell'esercito – dello stato delle cose.

A chiusura del volume tre *excursus* riprendono la descrizione delle lettere dal punto di vista di temi che nella loro differenza rammentano quanto il discorso epistolare coinvolga la materialità della circolazione postale (con le relative tappe e licenze conquistate anche dal piccolo granducato rispetto al principe Thurn und Taxis, a cui fino ad allora spettava il monopolio) come l'uso dei pronomi allocutivi o le abitudini che riguardano l'atto della scrittura, il modo in cui Goethe detta le sue lettere al segretario di turno. Sono aspetti diversi, ma che da un lato rammentano l'ampiezza di implicazioni – dalla fattualità circostanziale al ravvicinato esame del testo – e dall'altro rivelano come l'indagine epistolare richieda un'osservazione attenta e minuta di quanto normalmente si lascia inesplorato o si stenta a considerare quale parte integrante della realtà della scrittura. Se i pronomi si alternano a indicazione della varietà dei rapporti o an-

che del modo in cui le relazioni personali possono trasformarsi nel tempo (il tema del tu e del lei è più volte dibattuto nelle lettere con Charlotte von Stein a riprova della complessità di un rapporto in cui la cifra della vicinanza non poteva affermarsi come semplicemente acquisita), le lettere dettate permettono di entrare nel laboratorio della scrittura. La penna o la matita, l'inchiostro e la polvere per asciugarlo rendevano la scrittura certo assai faticosa e ogni circostanza richiedeva arnesi diversi: se l'ispirazione poetica veniva appuntata a matita, raramente le lettere erano scritte di propria mano. Per lo più le dettava all'impronta (camminando intorno al tavolo o in piedi come nel quadro di Schmeller) senza in genere ricorrere a precedenti annotazioni. Dalla pratica di amministratore Goethe aveva assunto il costume di dividere il foglio in modo da tenere la parte destra libera, utilizzabile per eventuali correzioni, questa volta scritte da lui stesso: una brutta copia che veniva poi ricopiata dallo scrivano anche se, in alcuni casi, le stesure potevano essere più di una. Il dettare era un modo in fin dei conti in cui l'oralità riguadagnava la parola alla voce e in cui il dialogare per iscritto diventava la forma concreta dell'azione della scrittura. Tutto conferma l'attenzione nel costruire quei testi che adesso, attraverso la lettura di Albrecht Schöne, riacquistano il loro senso unitario come nell'intenzione originaria con cui erano stati pensati.

Gabriella Catalano

Stephan Oswald, *Früchte einer großen Stadt – Goethes Venezianische Epigramme*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2014, S. 436, € 62

Il libro di Stephan Oswald è il risultato di ben trenta anni di lavoro e, in primo

luogo, di intense e assai fruttuose ricerche nell' Archivio di Stato di Venezia, oltre che nel Goethe- und Schiller-Archiv di Weimar. Particolarmente innovative sono risultate le indagini nell'archivio veneziano, che hanno permesso all'autore di documentare per la prima volta, negli studi sul soggiorno veneziano di Goethe del 1790, una sua presenza nella città lagunare. Dichiaro subito, senza ombra di riserve, che questo risultato, veramente sorprendente, costituisce il pregio principale del libro. Oswald ha potuto stabilire che i segugi dell'antica magistratura veneziana, gli Inquisitori di Stato, il principale organo di polizia della Repubblica, segnalavano la presenza in città del poeta che, nei mesi di aprile e maggio del 1790, aveva preso alloggio nella locanda *All'insegna della Tromba*, sul Canal Grande, vicino al ponte di Rialto. Il suo nome fu storpiato dagli informatori veneziani in vario modo: ora come Sig. Giovanni Gaveta Cosiliero da Sasonia con suo Camariero, ora come Barone Giovanni Gassetta di Sassonia, oppure come Barone Giovanni Gajetta consiler di Sasonia, o Giovanni Gaetta, consiliero e Barone di Sasonia con tre compagni ed infine Barone Giovanni Gaeta. La qualifica di barone non deve meravigliare, perché già a Roma, nel 1788, riceveva denaro dalla Germania «pour Monsieur le conseiller privé baron de Goethe», in quanto il suo gran protettore romano, il consigliere Johann Friedrich Reiffenstein, come dichiarò lo stesso Goethe, «mi baronizzò subito e ora vengo chiamato il barone dirimpetto a Rondanini» (R. Zapperi, *Una vita in incognito. Goethe a Roma*, Torino 2000, pp. 48, 91). Non altrettanto fruttuose sono risultate le ricerche nel Goethe- und Schiller-Archiv di Weimar, dove Oswald ha rintracciato le ricevute di alcune spese quotidiane, già registrate però dallo stesso Goethe nei suoi *Tagebücher* (R. Zapperi, *Eros a Venezia. Gli*

epigrammi veneziani di Goethe in Atti dell' Istituto veneto di scienze lettere ed arti, CLXXIII, 2014-2015, Venezia 2015, pp. 27, 29, 32).

Il libro procede indagando ogni aspetto del soggiorno veneziano del poeta, i suoi interessi per la pittura veneziana, le ricerche sulla *Wirbel-Theorie*, i rapporti con l'incisore Giuseppe Carlo Zucchi, fratello di Antonio, marito di Angelika Kauffmann, sue vecchie conoscenze romane, e l'ambasciatore francese Marc Marie marchese di Bombelles (1744-1822), che Goethe incontrerà nel 1792, durante la sua partecipazione alla campagna militare degli alleati austro-prusiani contro l'armata rivoluzionaria al comando del generale Charles-François Dumouriez, nelle retrovie, confuso nel contingente di emigrati francesi che vi partecipava. Oswald ignora però che del marchese di Bombelles è stato pubblicato un *Journal* (M. M. marquis de Bombelles, *Journal*, a cura di J. Grassion-F. Durif, Genève 1993, III, pp. 384-385), di grande interesse, sebbene vi manchi ogni accenno ai suoi rapporti con Goethe.

L'interesse dello studioso si sposta quindi sugli *Epigrammi*, la grande opera poetica dedicata da Goethe al suo soggiorno veneziano, studiata sotto ogni possibile punto di vista, con particolare riferimento alle fonti antiche (Marziale, Giovenale ecc.) e a tal proposito, molto opportunamente Oswald ricorda un giudizio assai pertinente del musicista Johann Friedrich Reichardt, grande amico del poeta, che il 23 gennaio 1796, a ridosso della pubblicazione degli *Epigrammi* nel *Musen Almanach* di Schiller, scrisse ad Elisabeth Graun: «Voll großer Kunst und Eigenheit find ich besonders die Goetheschen Epigramme am Ende (des Almanach), die er während unsers gemeinschaftlichen Aufenthalts in Venedig dichtete, und die im eigentlichsten Verstande ein epigrammati-

sches Tagebuch seines venezianischen Aufenthalts sind. Doch tut es mir weh, dass er einige Kinder des mutwilligen Augenblicks mit abdrucken ließ» (sui rapporti di Goethe con Reichardt, N. Miller, *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Componisten*, Monaco 2009, pp. 172 ss).

In un ampio capitolo di oltre quaranta pagine Oswald esamina i pochissimi epigrammi (dal n. 53 al n. 58 di quelli editi nel 1790), dedicati alla Rivoluzione francese. La sua analisi non mi pare convincente. Quello di Goethe è un atteggiamento complesso, ampiamente articolato e scaglionato in vari anni e in opere diverse, oltre che in un nutrito gruppo di lettere, fra le quali quella famosa sulla cannonata di Valmy che segnò, a suo giudizio, uno spartiacque nella storia del mondo. Negli epigrammi si possono cogliere solo alcuni spunti, non più di tanto. Si veda ad esempio l'epigramma n. 57: «Jene Menschen sind toll, so sagt ihr von heftigen Sprechern, / Die wir in Frankreich so laut hören auf Straßen und Markt; // Auch mir scheinen sie toll, doch redet ein Toller in Freiheit / Weise Sprüche, wenn ach! Weisheit im Sklaven verstummt» (J.W. Goethe, *Gedichte, 1756-1799*, hrsg. v. K. Eibl, Frankfurt a.M. 1987, p. 455).

Impossibile ricavare qualcosa di più da questi pochi epigrammi veneziani, che rappresentano solo uno dei primi assaggi al grande tema di quegli anni terribili e sanguinosi.

Due dei capitoli più sostanziosi del libro sono quelli dedicati all'acrobata Bettina (pp. 289-312) e alla prostituzione veneziana (pp. 313-343) e su di essi occorre precisare anzitutto che purtroppo Oswald non conosce la bibliografia in merito più importante. Non si può scrivere una sola riga sulla prostituzione a Venezia senza prima studiarla bene il fondamentale saggio di Gianni Scaramello (in «Studi veneziani», 2004, pp.

89 e segg.). Per la singolare figura della piccola acrobata Bettina, lo sfondo indispensabile si poteva cogliere negli studi di E. Meneghetti Casarin (*I vagabondi, la società e lo Stato nella Repubblica di Venezia alla fine del 1700*, Roma 1984), e M. Gambier (*La donna e la giustizia penale veneziana nel secolo XVIII*, in *Stato e società e giustizia nella Repubblica veneta*, a cura di G. Cozzi, Roma 1980). Oswald invece si basa sulla monografia, peraltro abbastanza seria, di F.C. Lane (*Venice. A Maritime Republic*, Baltimore 1973, ma si affida anche al libercolo di Arne Karsten (*Kleine Geschichte Venedigs*, Monaco 2008), opera di semplice compilazione. Infine l'autore ritiene che gli *Epigrammi* siano da considerare il frutto dell'incontro con una grande città, qual era allora indubbiamente Venezia. Questa tesi tuttavia non risulta persuasiva, perché Goethe nel suo viaggio italiano di due anni prima aveva avuto ampia e ricchissima conoscenza di almeno tre altre grandi città italiane, come Roma, Napoli e Palermo, e non c'era certo bisogno per lui dell'esperienza veneziana per capire quanto estese e profonde fossero le pulsazioni di una grande città italiana. Ultimo rilievo: in un libro tanto voluminoso sarebbe stato opportuno apporre un indice dei nomi. La sua mancanza ne rende oltremodo faticosa la consultazione.

Roberto Zapperi

Johann Heinrich Merck, *Briefwechsel*, 5 Bde., hrsg. v. Ulrike Leuschner in Verbindung mit Julia Bohnengel, Yvonne Hoffmann, Amélie Krebs, Wallstein Verlag, Göttingen 2007, S. 3306, € 148,00

Johann Heinrich Merck, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: 1760-1775, S. 680, Bd. 3: 1776-1777, S. 463, Bd. 4: 1778, S. 642,

hrsg. v. Ulrike Leuschner unter Mitarbeit von Amélie Krebs, Wallstein Verlag, Göttingen 2012, jeder Bd. € 34,90

Seit 1999, mit der Etablierung einer Forschungsstelle am Institut für Sprach- und Literaturwissenschaft der TU Darmstadt, wird in einem groß angelegten Forschungsprojekt – gefördert von der Johann Heinrich Merck-Gesellschaft – das Gesamtwerk von Johann Heinrich Merck (1741-1791) erschlossen. Nachdem der Briefwechsel 2007 in fünf Bänden vorgelegt worden ist und auch die ersten Bände der *Gesammelten Schriften* seit 2012 erscheinen, scheint es an der Zeit, diesem Editionsvorhaben angemessene Aufmerksamkeit zu widmen.

Wie die Herausgeberin Ulrike Leuschner, die 2010 auch eine Merck-Biographie vorgelegt hat und damit als die heute qualifizierteste Merck-Kennerin anzusehen ist, in ihrem Editionsbericht anmerkt, wendet sich die Ausgabe des Briefwechsels an ein breiteres, nicht nur wissenschaftlich geschultes Lesepublikum, weswegen nicht in allen Fällen eine historisch-kritische Wiedergabe der Texte angestrebt wird. Allerdings bezieht sich diese Einschränkung nur auf einige wenige Details, denn der sorgfältig ausgearbeitete textkritische Apparat genügt auch strengsten Maßstäben. Mit Erfolg wird versucht, dem Leser nicht nur die Persönlichkeit von Johann Heinrich Merck nahezubringen, sondern gleichzeitig durch eine ausführliche Kommentierung ein breit angelegtes Panorama der Kultur-, Leser- und Alltagsgeschichte des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu entwerfen.

In der Literaturgeschichte als Vertrauter Goethes, als Autor des *Sturm und Drang* (er redigierte den Jahrgang 1772 der «Frankfurter Gelehrten Anzeigen») und als Rezensent des «Teutschen Merkur» (und anderer Zeitschriften) be-

kannt, stand Merck – und mit ihm viele andere – die längste Zeit im Schatten der alle Aufmerksamkeit auf sich ziehenden Protagonisten der Klassik, die im 19. und bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder der Selbstversicherung der deutschen kulturellen und intellektuellen Identität dienen musste. Die Autoren, die nicht kanonisiert (wie die Herausgeberin in ihrem editorischen Bericht anmerkt: «heroisiert») wurden, gerieten schnell aus dem Blickfeld der Literaturgeschichte und der germanistischen Forschung. Zumal in den Fällen, in denen wie bei Merck kein umfangreiches literarisches Werk vorlag, das allgemeines Interesse hervorgerufen hätte, weil es eben anderen als den *klassischen* Maßstäben verpflichtet war.

Es handelt sich bei Merck um ein nicht nur literarisches, sondern enzyklopädisches, also *gemischtes* Werk, in dem kulturkritische, naturwissenschaftliche und philosophische Fragestellungen neben Rezensionen, Erzählungen und Entwürfen verschiedenster Art stehen und deren dialogische Form als solche erkennbar gemacht wird. Die Schwierigkeiten, es angemessen zu präsentieren, liegen auf der Hand und werden von der Herausgeberin ausführlich diskutiert. Eine auf den Begriff vom wahren Kunstwerk fixierte Forschung nahm Risse, Sprünge und Widersprüche (wenn der Autor z.B. eine eigene, aber frühere Rezension von Klopstocks Oden selbstironisch korrigiert) in den Werken dieses engagierten Intellektuellen mit – falls überhaupt – zumeist unverhohlen ausgesprochenem Unbehagen zur Kenntnis.

In Band 5 des Briefwechsels, der die Nachweise und einen umfangreichen Herausgeber-Kommentar enthält, sind insbesondere die Artikel zu Mercks Briefpartnern, die chronologisch und nach Themen geordnet sind (I. *Der An-*

fang: Empfindsamkeit, Kritik, Reisen), zugleich aber nach Einzelpersönlichkeiten und literarisch-kulturellen Zugehörigkeiten (II. *Die «Distinction zwischen Mensch und Autor» – Nicolai, Lavater, Sophie La Roche*; III. *Ein Kapitel für sich: Johann Wolfgang Goethe* usw.), äußerst aufschlussreich, um Mercks Stellung im Panorama des 18. Jahrhunderts deutlicher zu umreißen.

Dabei wird auch die Rezeption rekapituliert, deren Geschichte insbesondere durch die negative Charakterisierung Goethes in *Dichtung und Wahrheit* (Dritter Teil, Buch 12, wo er von Mercks «literarischem Dilettantismus» spricht) beeinflusst worden ist. Verstärkt wurde diese Einschätzung noch durch Goethes Vernichtung von Mercks Briefen, obwohl dieser selbst (in den *Tag- und Jahresheften*) eine prinzipielle Abneigung gegen die «Publikation des stillen Gangs freundschaftlicher Mitteilung» geltend machte, um die Darstellung seiner Person, sein Bild in der Öffentlichkeit in allen Einzelheiten kontrollieren zu können. Leuschner zeichnet die Höhen und Tiefen des Verhältnisses beider nach und kann dabei, aufgrund genauerer Kenntnis und Lektüre der Briefe, vorangegangene Einschätzungen korrigieren.

Hatte schon Schopenhauer leicht verwundert festgestellt, dass Merck eigentlich kein allgemein anerkanntes, hervorragendes Werk geschrieben habe, ihm aber dennoch allgemeine Aufmerksamkeit gewidmet werde, so macht es sich die Herausgeberin der *Gesammelten Schriften* zur Aufgabe, die Vielfältigkeit von Mercks Veröffentlichungen sichtbar werden zu lassen: «Sein 'Werk' ist ein pragmatisches, der aufklärerischen Intentionalität wie dem Augenblick publizistischer Anforderung geschuldet. Bearbeitungen und Übertragungen fügen sich in das Gesamtbild ein» (GS, Bd. I, S. 307).

Dass dieses Vorhaben nicht einfach ist, ja einer Begründung bedarf, da es sich nicht um einen der kanonisierten und allgemein anerkannten Dichter handelt, lässt sich den ausführlich dargelegten Grundsätzen entnehmen, die sich im einleitenden Teil des Kommentars finden. Im Gegensatz zu den großen Klassikerausgaben wird hier in den *Gesammelten Schriften* eine chronologische Darbietung der Texte vorgezogen, da die innere Entwicklung des Dichters und engagierten Intellektuellen dadurch besser zur Geltung gebracht werden kann. In diesem Sinn wird auch Mercks Rezensententätigkeit umfassend berücksichtigt.

Mir scheint bemerkenswert, dass mit dieser Edition auch ein Teil der Literatur- und Kulturgeschichte detaillierter dokumentiert wird, die so lange Zeit absichtlich oder unabsichtlich wenig berücksichtigt wurde, um die 'Formkräfte' der beiden großen Dichter und Denker aus Weimar zu alleinigen Vorbildern zu installieren. Um die zu ihrer Zeit noch offenen Optionen, Entwicklungslinien und Fragen hervorzuheben, bedarf es noch weiterer solcher Werkausgaben von Zeitgenossen, die sich nicht ohne Weiteres in das von den Nachfahren entworfene Bild einfügen.

Dafür hat, so meine ich, die Darmstädter Merck-Ausgabe neue Standards gesetzt; die sorgfältig edierten und vom Wallstein Verlag schön ausgestatteten Bände regen zu neuen Entdeckungen an, die einem allgemein interessierten, aber auch einem spezialisierten Leser Einiges zu bieten hat, was bisher entweder noch gar nicht oder nur verstreut und schwer zugänglich war (wie etwa die Erzählung *Geschichte des Herrn Obeims*, die zuerst 1778 in sechs Teilen in Wielands «Deutscher Merkur» erschienen war).

Ulrike Böhmel Fichera

Dante, ein offenes Buch, hrsg. v. Edoardo Costadura, Karl Philipp Ellerbrock im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar / Herzogin Anna Amalia Bibliothek und der Friedrich Schiller-Universität Jena, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2015, S. 216, € 13,84

Dante in Weimar auszustellen, erscheint folgerichtig: Weimar, seit 1921 Sitz der Deutschen Dante-Gesellschaft, war um 1800 einer der wichtigsten Orte des deutsch-italienischen Kulturaustauschs, ja das klassische Weimar ist ohne Italien nicht zu denken. Dante in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek auszustellen, erscheint ebenfalls folgerichtig, denn hier befindet sich ein erstaunlicher Dante-Bestand, und zumal einer, der mit der Namensgeberin der Bibliothek verbunden ist: Anna Amalia besaß eine Pariser Ausgabe der *Göttlichen Komödie* aus dem Jahr 1768 und eine römische aus dem Jahr 1791 (Kat. Nr. 23 und 29), und es ist «wahrscheinlich, dass die Herzogin [...] Dante im italienischen Original gelesen hat» (S. 120). Die Weimarer Bibliothek verfügt heute über 360 Dante-Ausgaben aus den Jahren 1502 bis 2011-2013, der «Bestand an italienischer Literatur ist generell in Weimar größer als in den meisten anderen deutschen Bibliotheken» (S. 6).

Schon seit ihrer Gründung 1691 besitzt sie italienische Handschriften und Übersetzungen, besonders aus dem Nachlass der Fruchtbringenden Gesellschaft, deren Vorbild die Florentiner Accademia della Crusca gewesen war (S. 22); später gelangte der italienische Buchbestand Carl Ludwig Fernows (1763-1808) in die damals Herzogliche Bibliothek, darunter wichtige Dante-Ausgaben (vgl. Kat. Nr. 39). Im neunzehnten Jahrhundert wurde die Weimarer Bibliothek selbst zu einem «Dante-Ort»: In dem berühmten, nach

dem Brand von 2004 wiederhergestellten Rokoko-Saal steht auch heute Goethe Dante gegenüber, nicht Schiller, Shakespeare oder Homer: «Sie alle drei sind Bezugsgrößen für Goethes Werk. Der Blickachse der Büsten entspräche ein literaturgeschichtlicher Zusammenhang. Aber Dante?» (so Stefan Matuschek, S. 29). Die Skulptur stammt von Nikolaus Karl Eduard Schmidt von der Launitz (1797-1869), einem Schüler Thorvaldsens (und nicht von seinem Neffen Robert Eberhard Schmidt von der Launitz, 1806-1870), wie Weimarer Forschungen von Gabriele Oswald ergeben haben (nicht im Katalog). Offenbar sollte die Gegenüberstellung Goethe aufwerten und gleichrangig neben den Italiener stellen, und offenbar sollte auf diese Weise, mit einem im neunzehnten Jahrhundert üblichen, zuerst von Schelling begründeten Vergleich (S. 30 f.), *Faust* aufgewertet werden, vor allem dessen unverständener, 'formloser' zweiter Teil, indem er in eine Reihe tritt mit der *Göttlichen Komödie* und ihrer großartigen Architektonik. So konnte Kuno Fischer 1878 behaupten, *Faust* sei «*unsere divina commedia*» (S. 33). Im Begleitband führt Stefan Matuschek aus, die «Dante-Goethe-Analogie» sei «eine Sache des nationalen Kulturstolzes» (S. 36), der Vergleich «fragt nicht nach seiner Stichhaltigkeit, sondern dient nur zur Setzung absoluter Größe» (S. 37).

Der wiederentdeckte Dante wurde im neunzehnten Jahrhundert zum Inbegriff der Nation, besonders an den Rändern des italienischen Sprachraums, wie das Dante-Denkmal in Trient in einer Zeit bezeugt, als dieses noch zu Österreich gehörte (S. 64). Insofern ist der Umgang mit Dante im neunzehnten Jahrhundert eher der deutschen Schiller-, weniger der Goethe-Rezeption zu vergleichen, aber eben doch eng verwandt mit der deutschen Frage des neunzehnten Jahr-

hunderts: der ersatzweisen und eben dadurch brüchigen Begründung der Nation durch Kultur.

Den Schwerpunkt der Ausstellung mit dem schönen Titel *Dante – ein offenes Buch* bildet allerdings nicht das neunzehnte Jahrhundert, sondern die Dante-Rezeption vor und um 1800: Bildlich im Mittelpunkt steht das *offene Buch*, das ebenso als Angebot für den Leser erscheint wie Attribut des Dichters Dante ist; mit geöffneten Büchern zeigt ihn schon Pietro Lombardo auf dem Grabrelief in Ravenna (1482-1483). Insofern ist vielleicht für «keinen anderen Autor der Weltliteratur [...] das Medium der Buchausstellung so angemessen [...] wie für Dante» (S. 6).

Die tragische Liebesgeschichte von Paolo Malatesta und Francesca da Polenta, die, von Höllenwinden gepeinigt, Dante begegnen und ihm erzählen, wie sie sich im Zeichen eines Buches gefunden hatten und aus Rache von Francescas Ehemann Gianciotto Malatesta getötet wurden, bildet das ideelle Zentrum der Ausstellung und zugleich eine der «Urszenen der europäischen Literatur» (S. 12). Joseph Anton Kochs Illustration der Geschichte zeigt im Mittelpunkt, hell beleuchtet, das geöffnete Buch, Francesca aus der Hand fallen – im Augenblick des höchsten Glücks und kurz vor ihrer beider Ermordung. Die berühmte Szene aus dem fünften *Höllen-Gesang* ist gut vierhundertfünfzig Jahre nach ihrer Niederschrift in eine Schlüsselszene in Goethes *Werther* eingegangen, wo sie unerkannt fortlebt, ihrerseits als eine der Urszenen der europäischen Literatur. Dass Goethe die Geschichte von Francesca und Paolo und ihrer Lektüre in seinen Roman hinein verwebt, ist sachlich plausibel, man möchte sogar sagen: genial. *Werther* ist ein Buch über das Misslingen von identifikatorisch-empfindsamen Lektüren. Goethe zeigt das Scheitern der

Identifikation Werthers mit Odysseus und macht seinen Helden zum Wanderer der Innenwelt, für den die Vorgabe des epischen Erzählens der alten Welt nicht mehr stimmig ist. Diese Erfahrung wird überboten im Scheitern seiner Identifikation mit der lyrisch-epischen Sprache Ossians, in der alte Narrative mit moderner Gefühlssprache vermischt sind: Auch hier geht Werther – und mit ihm Lotte – vom «Ich» aus, nicht von den Texten: «Sie fühlten ihr eigenes Elend», so heißt es im *Werther*, «in dem Schicksal der Edlen, fühlten es zusammen, und ihre Thränen vereinigten sie».

Goethe kannte die Geschichte von Francesca und Paolo vermutlich aus einer der verschiedenen italienischen Anthologien. Dantes Werk wird in Deutschland erst um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts 'wiederentdeckt': «Umso erstaunlicher ist es, dass Dantes *exemplum* für die christliche Todsünde der Wollust in eine neuzeitliche Reflexion über das Subjekt Eingang findet» – so die Ausgangsbeobachtung von Edoardo Costadura und Karl Philipp Ellerbrock (S. 12). Dass Goethes *Werther* mit seiner «Inszenierung des Lesens und seiner Wirkung [...] als Hommage an Dante Alighieri» zu verstehen sei (S. 11), wird man bezweifeln dürfen. Der fünfte Gesang der *Hölle* steht sicherlich im Hintergrund der *Werther*-Szene: Eigentlich charakteristisch sind aber die Unterschiede. Denn Dante zeigt, wie die gemeinsame Lektüre einer Liebe zur Sprache verhilft, die ein eigenes, von der christlichen Moral unabhängiges Recht hat. Denn diese Liebe dauert fort und wird von Dante dem Leser doch wohl mit Sympathie vor Augen gestellt. Dante führt, nicht ohne Selbstkritik, nicht ohne Selbstironie, die mögliche Wirkung weltlicher Literatur vor, angesichts derer er selbst, der fiktive Dante der *Komödie*, in Ohnmacht fällt. Goethe hat demgegen-

über das Scheitern einer solchen Lektüre im Blick, genau vorbereitet in den charakteristischen Fehllektüren Werthers: Schon seine Identifizierung mit homerischen Helden, den Freiern der Penelope und auch mit Odysseus selbst scheitert. Werthers Küsse im Zeichen der Ossian-Lektüre führen die Liebenden nicht zusammen, sondern trennen sie für immer. Werther zittert, wie Paolo, und er fällt wie Dante zu Boden. Aber er wird nicht, wie Paolo und Francesca, aus Rache getötet – es fehlt ihm im Gegenteil alles Heroische –, sondern er nimmt sich in der Einsamkeit selbst das Leben. Goethe zeigt nicht die tragische Liebe als großartig, er zeigt die Ambivalenz der subjektiven, wenn man will: 'modernen' Sinnstiftung des Individuums, das am Fehlen seiner eigenen Begrenzung innerlich zerrissen wird. Dem entspricht der Übergang von heroisch-epischer Dichtung zum modernen Briefroman eines subjektiven «Ich». Um dies auszuführen, brauchte er die Namen Homer und Ossian, Dante aber nicht.

Dante hat für Goethe nie die Rolle gespielt, die er wenig später für die deutsche Romantik hatte, die Dante «am Anfang der europäischen Moderne» sieht (S. 24) und die eine «Vorreiterrolle» bei der neuzeitlichen Erschließung Dantes einnimmt (S. 25). Goethes intensivste Beschäftigung mit Dante fällt nicht in die *Werther*-Jahre, sondern in sein letztes Lebensjahrzehnt, und dass er «nicht die Tiefe und Höhe dieser Gedichte» – gemeint sind *Hölle*, *Fegefeuer* und *Paradies* – «zum Verständnis bringen könne» (*Zweiter römischer Aufenthalt*, Absatz *Störende Naturbetrachtungen*), hat Goethe in der *Italienischen Reise* selbstironisch und offenbar sogar ohne tieferes Interesse einbekannt. Dem entspricht sein Verhalten gegenüber der Übersetzung von Karl Streckfuß (Kat. Nr. 45), die Goethe zu einem eigenen

Übersetzungsversuch und einem kleinen Aufsatz anregte, den er Streckfuß schickte. Goethe würdigt an Dante nicht das Gesamte, sondern das Einzelne, und – ganz im Zeichen der Aufklärung – nicht das Wunderbare, sondern dass Dante, wie sein Zeitgenosse Giotto di Bondone, nach der Natur arbeite: Die Gesamtanlage des «Höllenslokals» bleibt ihm fremd, er lobt die genau beschriebene herabgestürzte Felsformation von Trient im zwölften Gesang, die dort zur Veranschaulichung des Höllengebirges dient. Mit Dante verglichen zu werden, wäre Goethe fremd und sicher nicht angenehm gewesen (vgl. S. 33).

Für die Vermittlung Dantes in die deutsche Literatur waren indes andere bedeutender, die in der Ausstellung ebenfalls zur Geltung kommen. Die erfolgreichste Übersetzung war eine Auswahl von (nur) 900 Versen aus der *Hölle*, die August Wilhelm Schlegel in den *Horen* publizierte (Kat. Nr. 30, vgl. außerdem den Wiederabdruck des fünften *Höllens*-Gesangs in Schlegels Übersetzung, S. 197-200). Schlegel lässt jeweils den zweiten Vers der Terzine ungereimt (sog. Schlegel-Terzine) und gewinnt damit einen Spielraum im Ausdruck. Klassisch geworden – so wie der Homer von Johann Heinrich Voß – ist in Deutschland keine Danteübersetzung (S. 38). August Wilhelm Schlegel bekannte sich ungewöhnlich früh – 1791 – zu Dante als seinem Lieblingsdichter (S. 43) und verstand ihn als «ersten großen romantischen Künstler» (Kat. Nr. 30), und Friedrich Schlegel sah im *Athenaeum* (1798), nicht unbedingt mit Goethes Zustimmung, in Dante, Shakespeare und Goethe «de[n] große[n] Dreyklang der modernen Poesie» (Kat. Nr. 33).

Die Weimarer Ausstellung zeigt im Wesentlichen Bücher, auch solche aus Goethes eigenem Besitz (Kat. Nr. 17, 18, 45, 49): Sie ist der *Commedia* im Spiegel

des Buchdrucks gewidmet. Es gibt aber auch eine Anzahl bemerkenswerter grafischer Blätter, darunter die Federzeichnung von Johann Heinrich Füssli d. J. *Dante in seiner Studierstube* (1778-1779), die «früheste autonome Dante-Darstellung der neueren Zeit» (Kat. Nr. 25), Anton Raphael Mengs' Dante-Kopf, eine Weimarer Kreidezeichnung (Kat. Nr. 26), die traditionell angelehnt ist an Raffaels Dante (Disputa del Sacramento, Stanza della Segnatura) und schließlich Giovanni Flaxmans Illustration zum fünften Gesang, die Dantes Ohnmacht zeigt (Kat. Nr. 35): der Dichter ist zu Boden gesunken, unterstützt von Vergil treu neben ihm.

Im Mittelpunkt der Ausstellung steht Joseph Anton Kochs Illustration (Kohle, schwarze Tusche, 1809) zum fünften Gesang der *Hölle* (Kat. Nr. 41). Koch galt als ausgezeichnete Dante-Kenner, zweihundert Illustrationen stammen von ihm. Am bekanntesten sind die von ihm vollendeten Dante-Fresken (1826-1828) im Casino Massimo in der Nähe der Lateransbasilika in Rom. Kochs Vorbild ist das Aargauer Gemälde von Johann Heinrich Füssli *Paolo Malatesta und Francesca da Polenta von Gianciotto Malatesta überrascht* (um 1785), das nicht, wie Flaxman, die Höllenszene zeigt, sondern das erzählte Geschehen selbst auf seinem dramatischen Höhepunkt. Anders als Füssli rückt Koch aber das Buch in die Mitte, dessen Seiten weiß sind und also 'Leerstellen' bieten für die vielfältig-problematische Möglichkeit zu identifikatorischer Lektüre weltlicher Literatur – ein Fluchtpunkt der Ausstellung, wenn auch nur vorsichtig angedeutet.

Die deutsche Dante-Gesellschaft ist 1921 von Dresden umgezogen «nach Weimar als dem geistigen Mittelpunkt Deutschlands» (Kat. Nr. 60). Man hätte sich von Ausstellung und Begleitband eine kritische Positionierung gewünscht,

denn diese Bekundung war schon 1921 ebenso problematisch wie anachronistisch. Die Ausstellung bleibt historisch. Das ist ihre Stärke und ihre Schwäche. Die Ausstellung ist gerade darin stark, dass sie den Text in den Mittelpunkt rückt. Sie betreibt Literaturgeschichte und hebt sich darin von der Dauerausstellung im benachbarten Goethe-Nationalmuseum unter dem Titel «Lebensfluten-Tatensturm» (seit 2012) ab, die angesichts der Fülle materieller Überlieferung den literarischen Text selbst aus den Augen verloren hat und vollends zu *Faust* vollkommen schweigt. Mit der Goethe-Ausstellung hat sie demgegenüber gemeinsam, dass sie nicht nach der Bedeutung des Klassikers in einer unübersichtlichen Gegenwart fragt, in der sich Deutschland und Italien, je unterschiedlich, von ihren Klassikern entfremdet haben. Beide Ausstellungen – die Sonderausstellung zu Dante, die Dauerausstellung zu Goethe – belegen insofern ungewollt den Bedeutungsverlust Weimars als Literaturort trotz seiner reichen dinglichen Überlieferung: Welche überwältigende Rolle weltliche Literatur spielen könnte – das müsste gerade in Weimar, ebenso Symbolort von jahrhundertalter Kulturtradition wie Symbolort des Zivilisationsbruchs, ausbuchstabiert werden, um einem heutigen Leser zu vermitteln, warum er in dem *offenen Buch* des weltlichen Klassikers denn auch tatsächlich lesen sollte. Für diese Lektüre gibt es zweifellos sehr gute Gründe: Nur hätte man sich mehr Mut gewünscht, diese dem heutigen Ausstellungsbesucher vor Augen zu führen und die geniale Selbstironie des Autors zu veranschaulichen, der angesichts der Einsicht in die Wirkung von Literatur in Ohnmacht fällt. Das Umstürzend-Moderne dieser Einsicht verliert sich in den – unzweifelhaft schönen – Büchern in den Vitrinen und könnte

doch spielend Dantes (und Goethes) fortdauernde «Klassizität» erweisen.

Paul Kahl

Daniele Vecchiato, *Verhandlungen mit Schiller. Historische Reflexion und literarische Verarbeitung des Dreißigjährigen Kriegs im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Wehrhahn Verlag, Hannover 2015, S. 396, € 34

«Die Geschichte der Welt ist sich selbst gleich wie die Gesetze der Natur und einfach wie die Seele der Menschen. Dieselben Bedingungen bringen dieselben Erscheinungen zurück». Così Schiller nell'introduzione alla *Geschichte des Abfalls der Niederlande* sintetizza non solo la sua concezione della storia, che sfocerà poi in una visione pessimistica negli scritti sul sublime, ma giustifica altresì le modalità di costruzione e sviluppo dei suoi personaggi sia nella scrittura storiografica, sia in quella drammatica. È evidente in effetti come su questo tipo di visione possa facilmente impiantarsi la struttura oppositiva, assiologica e spesso fondata su contrapposizioni binarie del teatro schilleriano. Altrettanto evidente nella breve citazione l'impostazione 'antropologica' della riflessione schilleriana. Il tormentato legame fra l'attività storiografica e quella drammaturgica dell'autore di Marbach è senz'altro uno dei nodi più complessi – ma anche longevi e fecondi – della *Schillerforschung*. Il volume in oggetto si inserisce in questo filone concentrando la propria indagine nella fase di elaborazione della trilogia di *Wallenstein* e tentando di offrire una prospettiva diversa in questo ambito attraverso il confronto con la cosiddetta *Trivialliteratur* dell'epoca, in un serrato e approfondito confronto con l'ormai sterminata bibliografia schilleriana, che

l'autore dimostra di conoscere in maniera completa e approfondita. L'impianto teorico dell'indagine, come dichiarato all'inizio del suo studio, si caratterizza per una varietà di approcci: dal *New Historicism* di matrice greenblattiana, esplicitamente richiamato anche nel titolo con l'utilizzo del termine *Verhandlungen* (che vuol essere una ripresa di *negotiations* nel corrispettivo anglosassone dedicato a Shakespeare), alla *Kulturwissenschaft*, alla *Diskursanalyse* (non di stampo foucaultiano, ma intesa come individuazione di nessi tematici in un determinato ambito culturale). La pluralità di questo impianto metodologico, così come viene presentato nell'introduzione, sembra più che altro necessaria all'autore soprattutto per giustificare lo studio di testi cosiddetti minori e il loro influsso sulla letteratura cosiddetta classica.

Il volume è organizzato in cinque corposi capitoli, in una struttura che si propone di guidare il lettore in maniera estremamente graduale attraverso le diverse fasi della diffusione del tema della Guerra dei Trent'anni nella cultura settecentesca per passare poi a un'analisi dei rapporti tra l'insieme di questi materiali storico-letterari e la letteratura schilleriana. Nel dettaglio: il primo capitolo è dedicato a una puntigliosa ricostruzione dello stile e dell'impianto ideologico e filosofico dei testi storici schilleriani nel contesto della storiografia a cavallo tra *Aufklärung* e primo Ottocento. L'autore individua nell'attività storiografica di Schiller alcune peculiarità, e cioè una dimensione creativa, che tuttavia non lede in alcun modo la scientificità dell'indagine storica; caratteristiche che costituirebbero un *unicum* nel panorama dell'epoca e contribuirebbero da un lato a rinnovare in maniera decisiva la scrittura storiografica come genere, dall'altro a fornire materiale per l'elaborazione dei successivi drammi di argomento storico.

Il secondo capitolo si concentra sulla diffusione della Guerra dei Trent'anni come tema nella letteratura d'intrattenimento, alla quale l'autore dedica una densa e particolareggiata indagine per rilevarne caratteri e forme nell'epoca in questione, con particolare attenzione alla forma del romanzo storico. In tale ambito il «Vergangenheitsroman» di Benedikte Naubert presenta delle peculiarità che ne fanno a tutti gli effetti un «Novum in der deutschen literarischen Landschaft des 18. Jahrhunderts» (p. 100). Si tratta del modello di un nuovo microgenere che precede l'arrivo in Germania del grande romanzo storico con la diffusione delle opere di Walter Scott, e si configura come una tappa decisiva verso lo storicismo del secolo XIX. In questa sezione, la parte che potremmo definire «archeologica» del volume, l'analisi di testi del tutto trascurati dalla critica – non solo della succitata Naubert ma anche di Johann Nepomuk Komareck – costituisce senza dubbio uno dei migliori e più interessanti risultati dell'indagine di Vecchiato, eseguita con rigore filologico e con grande scrupolo, e rilevando le innovazioni stilistiche del genere letterario e le implicazioni di matrice culturale in senso più ampio di un simile approccio alla storia come 'intrattenimento' (a p. 150 ad esempio si nota come la scelta di certi temi diventi una vera e propria 'Verkaufstrategie').

L'indagine di Vecchiato prosegue nell'individuazione dei punti cardinali di questo panorama soffermandosi sui personaggi centrali della storia del Seicento passati a oggetto di rielaborazioni letterarie e ricostruzioni storiografiche. La descrizione del culto sviluppatosi attorno alla figura storica di Gustav Adolf, divenuto nel tardo diciottesimo secolo un vero e proprio mito nazionale, costituisce il nucleo del terzo capitolo. Attraverso opere di storiografia, testi letterari,

biografie più o meno romanzate, con una particolare attenzione ai testi di Niklas Vogt, Vecchiato delinea i vari aspetti di un fenomeno culturale in cui il discorso letterario e quello storiografico sono strettamente intrecciati tra loro.

Il quarto capitolo è invece strutturato sull'analisi di quelle opere che hanno dato vita al personaggio letterario di Wallenstein prima della trilogia schilleriana, e in particolare ai testi della «*minores-Trias*», costituita da Gerhard Anton von Halem, Johann Nepomuk Komareck e Andreas Georg Friedrich von Rebmann, opere che «selbst neues Licht auf Schillers *Wallenstein* werfen (können)» (p. 199). Alla base di questi testi letterari Vecchiato rintraccia una metodologia comune nella composizione del personaggio protagonista, fondata non sulle ricostruzioni storiche e storiografiche bensì sui discorsi antropologici e di psicologia sperimentale settecenteschi (p. 218) – sebbene si sottolinei come, almeno nel caso di Komareck, il possibile legame con tale contesto di discorsi sia plausibile ma difficilmente provabile. Sulla base di queste osservazioni l'autore ricostruisce la genesi di una figura che viene gradualmente rivalutata: Wallenstein avrebbe tradito non per «indole cattiva» ma per le circostanze contingenti in cui si è trovato ad agire e per essere stato ferito nella sua dignità – a sostegno di tale tesi Vecchiato inserisce un paragrafo dedicato al racconto schilleriano *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, in cui Christian Wolf mostra una struttura psicologica del tutto equivalente a quella del Wallenstein dei *minores*. La figura letteraria di Wallenstein presentata in queste opere pre-schilleriane e la sua riabilitazione sarebbero allora il frutto di un'interazione tra i discorsi sviluppatasi intorno alla *Seelenkunde*, alcune strategie retoriche (motivi cristologici) e la trasposizione anacronistica di tratti politici illu-

ministici nella figura del generale secentesco (in questo ambito l'autore opera un appropriato confronto con i personaggi schilleriani di Fiesco e del marchese di Posa). L'ultima parte del capitolo è dedicata a una indagine sulle teorie del complotto sviluppatesi attorno all'avversione nei confronti dei gesuiti, che hanno un ruolo significativo in particolare per le opere di Halem e Rebmann.

La trilogia schilleriana è oggetto del quinto e ultimo capitolo. Sulla base delle premesse contenute nei capitoli precedenti, questa sezione conclusiva si propone ambiziosamente di fornire una interpretazione nuova, o quanto meno nuove prospettive di indagine, del dramma storico di Schiller ambientato durante la Guerra dei Trent'anni. Le prime pagine sono dedicate a una ricostruzione biografica relativa agli anni della genesi dell'opera, conclusa con un'affermazione che nel contesto di questa indagine e a questo punto del libro appare forse superflua: «Das historische Material stellt für Schiller also ein unumgängliches Mittel, aber keinesfalls den Zweck der dramatischen Gestaltung dar» (p. 299); e non diversamente si possono giudicare le affermazioni di Walter Hinderer riportate più avanti e relative al protagonista dell'opera, secondo cui Schiller non scioglie l'enigma del Wallenstein storico ma rappresenta la realtà storica in tutta la sua enigmaticità e complessità (p. 303). Anche il richiamo alle plurimità e 'classiche' interpretazioni di Kommerell e di Hegel sembra in parziale contraddizione con le premesse metodologiche del volume. Il problema fondamentale, che indebolisce sia da un punto di vista metodologico sia da un punto di vista ermeneutico questo capitolo, è costituito dal tentativo di individuare e descrivere le intenzioni di Schiller rispetto al personaggio di Wallenstein: nel rappresentare la figura del generale – si

riprendono qui di nuovo le posizioni di Hinderer – Schiller si sarebbe limitato a riprodurne la complessità: «Dabei fällt er kein endgültiges Urteil», il drammaturgo avrebbe costruito solo delle ipotesi su un possibile Wallenstein al contrario dei suoi colleghi *minores* (p. 314). Rispetto al livello dell'indagine condotta nei capitoli precedenti, questo tipo di conclusione si ferma a un livello più superficiale; l'ambiguità riscontrata nella caratterizzazione schilleriana del personaggio storico è di certo uno dei tratti fondanti dei grandi personaggi letterari così come dei grandi capolavori della letteratura e del teatro. Se il fascino di un capolavoro per i lettori spesso risiede proprio nella impossibilità di dare un «einstimmiges Urteil» (p. 317) sui personaggi di un'opera, allo stesso modo un autore quasi mai costruisce le proprie opere strutturandole sulla base di un giudizio, o addirittura di un pre-giudizio, sui suoi personaggi. Il fatto che i cosiddetti *minores* abbiano offerto una rappresentazione più univoca del generalissimo non basta, mi pare, a giustificare l'accentuazione di questo aspetto come nucleo dell'interpretazione del dramma. Il confronto con i *minores* tende a illustrare le differenze con il testo schilleriano, l'arricchimento che si dovrebbe acquisire nella interpretazione della trilogia da tale confronto resta un aspetto poco sviluppato. I temi e i personaggi indagati rientrano complessivamente nell'alveo di interpretazioni 'classiche' dell'opera schilleriana per le quali l'apporto dei testi analizzati in precedenza non pare proprio decisivo.

Alle dichiarazioni iniziali relative a un impianto teorico poco tradizionale si contrappone nello sviluppo dell'argomentazione una strutturazione del volume di stampo piuttosto tradizionale. Il ricorso a una serie di artifici retorici tipici del genere della dissertazione (le numerose anticipazioni poste a inizio

dei paragrafi e i brevi sunti a conclusione dei capitoli), attutisce in alcuni passaggi l'efficacia argomentativa del volume. L'interpretazione dei testi si appoggia quasi sempre a un *close reading* (che naturalmente non inficia il valore di quanto si afferma, solo pare in contrasto con le premesse teorico-metodologiche), sicuramente appropriato e necessario nel caso dei *minores* – si tratta di opere sconosciute e in gran parte non pubblicate in edizioni moderne di cui è necessario esporre dettagliatamente i contenuti – appare però meno utile per opere come *Wallenstein*. In sintesi, l'ottimo lavoro filologico e l'eccellente conoscenza del cospicuo materiale bibliografico, utilizzati efficacemente nella parte iniziale del volume, non sembrano sfruttati appieno nella parte della ricerca dedicata più specificamente a Schiller, più schiacciata su aspetti e posizioni già consolidate.

Luca Zenobi

Maria Carolina Foi, *Heine e la vecchia Germania. La questione tedesca tra poesia e diritto*, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2015, pp. 248, s.i.p.

Dopo aver pubblicato nel 2013 il volume *La giurisdizione delle scene. I drammi di Schiller*, Maria Carolina Foi propone una nuova edizione accresciuta e aggiornata del libro *Heine e la vecchia Germania* uscito da Garzanti nel 1990, sviluppando e approfondendo versanti, finora poco esplorati nella germanistica italiana, inerenti il rapporto fra letteratura e diritto. L'autrice coordina in proposito il progetto *Per una critica della giustizia: testi letterari e contesti storici a confronto*. Sgombriamo subito il campo dallo scontato e frequente indirizzo critico della individuazione e della discussione di temi legati alla giustizia rappre-

sentati in un numero indefinito di opere letterarie, fra quelle più note il *Woyzeck* di Büchner, i romanzi kafkiani, il caso Moosbrugger musiliano. Si tratta, invece, di ricostruire in una prospettiva storica e sistematica l'universo giuridico nelle sue tangenze e declinazioni in campo letterario, quindi con un approccio gius-letterario. Secondo queste coordinate il dramma schilleriano è inquadrato sulla base del «presupposto antropologico del paradigma giusnaturalistico» e interpretato come rappresentazione delle «contraddizioni del progetto politico della modernità dopo la Rivoluzione francese» nella esplicitazione e rivendicazione sulla scena di una pluralità di diritti umani.

Venendo al libro qui in discussione, che «intenso e vigoroso penetra in modo originale nei tortuosi e seducenti meandri della vecchia Germania, della sua storia e della sua poesia», come scrive Magris nella presentazione, occorre preliminarmente sottolineare che la distanza di 25 anni dalla prima edizione è compensata da un sorprendente tasso di attualità. Lo studio allora pionieristico di Foi, avvalorato negli anni seguenti da una vasta letteratura in campo internazionale, si presenta oggi come un contributo non solo non datato, ma arricchito di ulteriori prospettive di discussione, frutto anche del recente e rinnovato dibattito sulla questione tedesca, sulla centralità della Germania nel contesto europeo e sul suo *Sonderweg* rispetto alle altre nazioni occidentali nel processo dell'unificazione e nelle sue discontinuità spesso tragiche avvenute nell'Otto e Novecento.

Foi inserisce in questa edizione quattro nuovi capitoli introduttivi che offrono una chiave di lettura aggiornata delle successive due parti riproposte del libro motivando la scelta di ricostruire uno degli snodi meno studiati nel tormentato itinerario ideologico, politico e poetico verso l'unità nazionale tedesca. «Troppo

spesso – scrive l'autrice – sfugge la singolare natura di quel brevissimo giro d'anni fra il 1813 e il 1815, fra l'esito vittorioso delle campagne antinapoleoniche e la conclusione del Congresso di Vienna» (pp. 27-28). Da questo interregno, in cui si sanziona l'estinzione dell'ordine plurisecolare del Sacro Romano Impero già decaduto nel 1806 per opera di Napoleone ma stenta anche a nascere un nuovo ordinamento giuridico, Foi avvia con rigore documentario e respiro critico un percorso ricostruttivo del dibattito sull'identità tedesca e sul progetto politico liberalnazionale per l'unificazione della Germania che fallirà con il Parlamento di Francoforte nel 1848. Questo dibattito è animato dal «poderoso rinnovamento della *scientia iuris*» (p. 29) e dalla polemica sulla possibile adozione nella frastagliata compagine tedesca di una codificazione e di un ordinamento giuridico che consentano di riscoprire e di rafforzare quanto di germanico e di nazionale era già contenuto nel patrimonio sacro-romano-imperiale.

Foi discute e chiarisce nitidamente i termini di una controversia non sempre perspicua e a volte vischiosa che si sviluppa in particolare nella prima metà dell'Ottocento, secolo definito giuridico per eccellenza, e vede come attori contrapposti, a partire proprio dal 1814, Friedrich Savigny, fondatore della Scuola storica del diritto, e Anton Thibaut. L'analisi dell'opuscolo di quest'ultimo, *Über die Notwendigkeit eines allgemeinen bürgerlichen Rechts für Deutschland* del giugno 1814, in cui si propone in luogo dell'antico diritto sacro-romano-imperiale un codice unico per tutti gli stati tedeschi, prendendo come possibile modello il *Code Napoléon* senza distinzione cetuale, e della risposta di Savigny di tre mesi dopo con il saggio *Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft*, mette a fuoco le visioni polari

dei due giuristi. In esse si misura non solo la loro distanza ideologica ma soprattutto si coglie il tentativo di colmare un vuoto che anche i cosiddetti *Dichterjuristen* come Uhland, Eichendorff e Heine cercheranno di riempire guardando la poesia con gli occhi del diritto. Foi guida sapientemente il lettore nella complessa opera, vero e proprio manifesto politico, di Savigny che fissa le strategie per fondare una nuova scienza storica del diritto costruita sulla valorizzazione dell'«origine storica consuetudinaria di ogni diritto positivo», mantenendo il «secolare diritto sacro-romano-imperiale quale diritto vigente». A Savigny, che con equilibrismi ideologici e tattici cerca per la nazione tedesca di distillare dal vecchio ordine del *Reich* un'eredità giuridica basata sulla dimensione corale della comunità, preme di affidare «al giurista il delicato compito di interpretare le stratificazioni storiche dell'antico diritto nel modo più adeguato alle esigenze del presente» (p. 69). Nelle posizioni di Savigny domina una temperie romantica, nella quale si era compiuta una forte azione di recupero storico e al tempo stesso mitico del Medio Evo, e la riaffermazione dello stretto connubio fra diritto, linguaggio e poesia, fatto di affinità per la loro comune origine nel *Volksgeist*.

La riflessione giuridica estesa all'ambito culturale e politico, quale argine alla possibile adozione di un codice unitario del diritto di ascendenza francese, trova la sua applicazione più evidente e incisiva nell'opera di un allievo di Savigny, Jacob Grimm, al quale Foi dedica un approfondito profilo, a partire dal saggio *Von der Poesie im Recht* del 1816, in cui si legittima il principio che «diritto e poesia sono nati nella medesima culla» e si accomunano il giurista e il poeta «nella loro funzione di interpreti dei valori spirituali della collettività». Esponente di una ricerca germanistica da svilup-

pare nelle intime connessioni fra diritto, storia, lingua, poesia e filologia, Grimm, come spiega Foi in pagine incisive quanto persuasive, diviene un riferimento di punta fino al '48 ai fini dell'elaborazione di un progetto politico che nel richiamo al *Volk* contribuisca al risveglio dell'identità storico-culturale tedesca e nel solco del liberalismo miri all'unità nazionale. L'aspetto critico più rilevante, qui sottolineato, è che la «Germania dei germanisti» nella prospettiva di uno stato moderno liberalcostituzionale non solo non prevede l'adesione all'idea della sovranità popolare ma paradossalmente prefigura il nuovo rievocando l'antico, in una «proiezione amplificata su scala nazionale delle antiche libertà dei ceti» (p. 117). Nei termini usati da Foi di «trasfigurazione» e di «vagheggiamento» di una *koine* popolare storicamente distribuita negli *Stände* si consuma il carattere illusorio e romanticamente idealistico del progetto dei liberali germanisti anche se prenderanno le distanze dalla visione statico-relativistica di Savigny. Sotto questo profilo occorrerebbe sottolineare che, al di là di un'indubbia concretezza di intenti da parte dei germanisti che operano nel periodo del *Vormärz*, si snoda una linea di continuità sul piano sovrastrutturale, per ricorrere alla terminologia marxiana, dal classicismo weimariano attraverso l'età romantica ai suoi tardi esiti fino alla stagione del realismo. Alla Rivoluzione francese, alla potenza napoleonica, al *Code Napoléon* in Germania si è di volta in volta tentato infatti di ribattere ora con le armi inoffensive degli ideali mutuati dal mondo classico ora con un nostalgico, palinogenetico richiamo all'incorruttibilità di un *Volk* le cui disegualianze cetuali non solo non avrebbero intaccato secondo i germanisti il fondo unitario, ma nelle sue articolazioni corporative avrebbero conservato l'armonia delle libertà particolaristiche.

È Heinrich Heine che incrina e alla fine manda in frantumi queste visioni che rendono ancora più manifesta la *deutsche Literaturmisere*. La sua figura di studente di diritto a Bonn, Berlino e Göttingen e la sua opera letteraria giovanile sono l'oggetto della seconda parte del libro che soltanto in apparenza contrasta con la sequenza nel titolo perché i temi della questione tedesca e del nesso fra diritto e letteratura sono il tessuto connettivo del volume e «vengono riletti attraverso il filtro critico e originale cui li sottopone la prosa del giovane Heine» (p. 18). Foi dedica ampio spazio alla formazione e all'apprendistato giuridici dello scrittore calato nella cultura accademica del tempo, non certo estraneo alla poetica di Grimm, audite di Savigny, delle lezioni di Hegel, amico del giurista Eduard Gans, a sua volta allievo di Thibaut. Si dimostra che «la sua formazione giuridica risulta perciò un punto di partenza ineliminabile per individuare come si costituiscono gli «scritti poetici» di Heine in terra tedesca e per comprendere poi come egli giunga più tardi a capovolgere in termini di *deutsche Misere* la lettura della Germania dei liberali germanisti» (p. 132). Foi dà quindi inizio a un'attenta e per non pochi aspetti innovativa lettura decodificatrice del tormentato e anche accidentato processo di decostruzione della combinazione di diritto e poesia alla base dell'anima popolare tedesca nei *Reisebilder*. Così durante l'escursione nella «vecchia Germania dei ceti e dei particolarismi», compiuta nella *Harzreise*, Heine da un lato è attratto dalla poeticità e dalla coralità del vivere popolare dall'altro proietta nella dimensione onirica del sogno di Osterode e della *Berg-Idylle* l'alternativa del *Code Napoléon* al diritto romano. La fascinazione romantica, che trae linfa dalle radici delle antiche tradizioni germaniche, sembra ancora prevalere nella realtà, relegando la *deut-*

sche Misere e la possibilità del suo superamento in tempestose visioni da incubo. Del resto, come sottolinea Foi, la *Harzreise* è un viaggio che ha per obiettivo la (ri)scoperta del *Volke* e della natura su cui fondare una poetica il cui versante giuridico praticato da Savigny e da Grimm non appare più sostenibile.

La svolta, anzi il rovesciamento di prospettiva, si compiono negli scritti del 1827 con la prosa della *Nordsee III* che fa per così dire da problematico anello di congiunzione. La prima tappa decisiva per un sostanziale affrancamento dai vecchi paradigmi della storiografia giuridica e lo smascheramento della saga della tradizione popolare tedesca si ha con *Ideen. Das Buch Le Grand* in cui la poesia del *Code Napoléon*, frutto delle conquiste di libertà e uguaglianza, fa intravedere il nascente e complesso intreccio nell'impegno del poeta di letteratura e politica. Di notevole interesse sono le considerazioni di Foi sulla ricezione heiniana dell'«epos napoleonico», come espressione di una «moderna poesia del coro tanto ammirata nella memorialistica francese» trasposta nella rievocatrice cornice autobiografica. Ancora più rilevanti risultano nel commento delle *Ideen* le osservazioni sulla incipiente coscienza di Heine della problematica convivenza dell'artista con la sua funzione civile tramite l'opera letteraria e della conseguente scissione del letterato nel poeta e nel politico, ma anche del carattere mercificato della letteratura stessa: «L'io narrante intravede già negli oggetti della sua ispirazione gli oggetti che si comprerà col denaro grazie a essi ricavato» (p. 213). Dalla serrata analisi di Foi si può dedurre che la definizione, quantunque ancora incerta, di un proprio profilo di artista impegnato e svincolato da un «sistema fisso di valori» sia già ben connotato prima del trasferimento in Francia e dell'avvio della sua attività anche di feuilletonista. Questa tesi,

confortata dai testi, rafforza la posizione sostenuta già da Paolo Chiarini nel volume *Alle origini dell'intellettuale moderno* (1987) incentrato sulla produzione heiniana della maturità. Poco importa che Foi non impieghi il termine di "intellettuale" perché nella sostanza va proprio in questa direzione, ancor più quando conclude che «Heine intuisce come la moderna società civile [...] si appresti a trovare nel denaro un nuovo formidabile strumento di discriminazione» e come egli «tenterà di pilotare lo sradicamento dello scrittore moderno» (p. 214).

Il volume di Foi nel suo complesso permette di orientarci in una fase della storia tedesca della prima metà dell'Ottocento, magmatica e assai più articolata di quanto per tradizione si è soliti ritenere, proiettata fra accelerazioni e conservazione nel lungo cammino dell'unificazione nazionale che dal 1814-1815 al 1871 si conferma un anomalo *Sonderweg*. In quest'ottica l'autrice conclude il libro presentando una serie, ricca quanto utile, di percorsi tematico-bibliografici incentrati sui nuclei di problemi trattati e corredati da un'ampia selezione di contributi scientifici pubblicati dopo il 1990.

Fabrizio Cambi

Gabriella Pelloni, Isolde Schiffermüller (a cura di), *Pathos, Parodie, Kryptomnesie. Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches Also sprach Zarathustra*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2015, S. 251, € 36.

Il volume raccoglie i contributi presentati in occasione del convegno «Pathos, Parodie, Kryptomnesie. Das Gedächtnis der Literatur am Modellfall von Nietzsches *Also sprach Zarathustra*», tenutosi il 29 e 30 novembre 2013 all'Università di Verona. Due giornate di

studio, organizzate dalle stesse curatrici del volume, che hanno offerto a studiosi provenienti da differenti settori scientifico-disciplinari un'opportunità di proficuo dialogo e, con la pubblicazione in volume, la possibilità di una piattaforma comune da cui dare più efficacemente il loro apporto alla discussione critica su un tema di primaria rilevanza per gli studi nietzscheani.

Tuttavia, prima di procedere all'analisi dei singoli contributi è doveroso chiarire sinteticamente lo stato della letteratura sull'argomento al fine di valutare meglio l'originalità delle metodologie critiche adottate così come delle proposte ermeneutiche avanzate. Utile, in questo senso, risulta la prefazione, nella quale vengono innanzi tutto forniti alcuni dati sulla ricezione di *Also sprach Zarathustra*, certamente, fra le opere di Nietzsche, quella che ha esercitato e continua ad esercitare il maggior fascino; un fascino enigmatico e una sempre nuova attualità, le cui ragioni non sono riconducibili unicamente al piano del contenuto. Quest'ultima considerazione ha suggerito alla critica specialistica l'opportunità di condurre un'indagine più approfondita sulla complessa struttura linguistica del testo nietzscheano, rivelando così un composito intreccio di sistematici rimandi intertestuali sotto forma di citazioni ed echi più o meno velati di opere proprie ed altrui nonché di capovolgimenti parodistici e autoparodistici. Partendo da questo dato acquisito – che cioè lo *Zarathustra* si configuri come peculiare sintesi della nostra millenaria tradizione religiosa, filosofica, estetica e letteraria – il volume in oggetto si prefigge l'intento di proseguire il dibattito su quest'opera capitale del pensiero occidentale da una prospettiva interdisciplinare, seguendo come filo conduttore il concetto di memoria culturale e le diverse forme di trasmissione e rielaborazione della stessa. Da questo

punto di vista, i diversi contributi raccolti nel volume possono essere collocati a pieno titolo in seno al dibattito interno all'odierna critica specialistica, di cui accolgono e documentano il ventaglio di approcci, rimettendo in discussione e analizzando criticamente la validità dei concetti teorici maggiormente impiegati nella saggistica degli ultimi anni, in particolare le categorie dell'intertestualità e della parodia. Come evidenziato da Pelloni e Schiffermüller, lo *Zarathustra* è dominato da una dinamica interna che ricrea e riplasma continuamente la materia da cui trae spunto e proprio su questo punto nodale, ovvero sulla permanente metamorfosi cui vengono sottoposti i testi della tradizione oltre che sulla connotazione patetica che gli è conferita, vanno riconosciuti i limiti degli approcci teorici di derivazione strutturalista e poststrutturalista.

I dieci saggi in cui si articola il volume sono raggruppabili sotto i tre concetti chiave menzionati nel titolo (*pathos*, parodia e criptomnesia), nei quali sono racchiuse altrettante declinazioni della domanda intorno alla memoria culturale. Sulla scorta di questa tripartizione ideale, apre la raccolta *Das Pathos Zarathustras* di Enrico Müller, in cui il palesamento nella *Geburt der Tragödie* del sostrato occulto della tragedia attica, apollinea oggettivazione del dionisiaco «dolore primordiale», è il punto di partenza di una rigorosa indagine filologica che, in aperto contrasto con le tradizionali categorie poetologiche di derivazione aristotelica, giunge a identificare non già l'eroe drammatico e la sua azione scenica, bensì il *pathos* del coro come fondamento dell'esperienza tragica. Müller applica, quindi, il medesimo *medium* interpretativo allo *Zarathustra*, di cui nel paragrafo conclusivo è esplicitata, tramite circostanziati riferimenti testuali, la connotazione patetica della sottesa logi-

ca drammaturgica, il cui elemento decisivo si rivela essere la trasmissibilità del messaggio. Segue il contributo di Rüdiger Görner, intitolato *Im halkeyonischen Ton des Andersseins*. Prendendo spunto dal famoso passo di *Ecce homo* relativo al «tono alcionio» e dal mito che ha per protagonista l'omonima figlia di Eolo, Görner analizza le autoproiezioni poetiche di Zarathustra in un'indagine da cui quest'ultimo emerge come figura eminentemente metamorfica, oscillante fra i poli antitetici dello straniamento e della riappropriazione del Sé; figura, dunque, costantemente *in fieri*, inevitabilmente evasiva e non casualmente refrattaria ad antiquate etichette filosofico-letterarie, che trova solo nella parola e nel canto il suo principio identitario.

Incipit parodia – noch einmal di Christian Benne introduce poi il gruppo di cinque contributi imperniati sul secondo nodo tematico, la parodia. L'espressione riecheggiata nel titolo, tratta dalla prefazione alla *Fröhliche Wissenschaft*, viene qui riletta come indizio di un concetto di parodia eterodosso, di cui Benne individua l'origine nella definizione quintiliana di parodia: non genere autonomo, bensì personificazione e polifonia di voci; in altri termini, una separazione fra tecnica di rappresentazione e contenuto espressivo che Nietzsche avrebbe realizzato in forma narrativa, per l'appunto, nello *Zarathustra*. Elemento nodale, quest'ultimo, per la comprensione della funzione del concetto nietzscheano di parodia che Isolde Schiffermüller recupera e approfondisce da prospettiva diversa nel suo *Die Lieder des alten Zauberers*. Prendendo posizione contro ogni lettura che pretenda di ridurre il raffinato strumento della parodia-autoparodia dello *Zarathustra* a un'operazione di gratuita irrisione, Schiffermüller ne riconosce e dimostra la natura di risposta radicale alla decadenza della cultura euro-

pea, diagnosi impietosa ma al contempo latrice di un potenziale rigenerativo. Di notevole interesse anche il terzo saggio della sezione, a firma di Annamaria Losi, che nel suo «*Werde wer du bist*» propone un'inedita analisi dello *Zarathustra* e di *Ecce homo* con il dichiarato scopo di dimostrare l'evoluzione della «parodia dell'altro» nella «parodia del Sé»; scopo conseguito grazie a una comparazione sinottica, cui va riconosciuto il merito di porre l'accento su un aspetto centrale del tema, ovvero l'effetto di liberatorio disincanto e ironico sospetto nei confronti di qualunque pretesa di verità assoluta, propria o altrui. Un ulteriore contributo utile al dibattito è apportato dal saggio *Zarathustra, oder zum fröhlichen Ernst* di Milena Massalongo, imperniato sulla radicale inattualità dell'*alter ego* nietzscheano, erede di una tradizione sapienziale antecedente e in quanto tale contrapposta al pensiero logocentrico: un «pensiero poetante» teso, dunque, al recupero e alla rifunzionalizzazione dell'ancestrale simbolismo della parola poetica. Ultimo dei saggi dedicati al concetto di parodia è *Nachtwandler des Tages* di Claus Zittel, impegnato in una disamina dell'estetica autoparodistica a partire dall'analisi della «poetica del sogno» nello *Zarathustra*. L'indagine delle otto sequenze oniriche conduce gradualmente il lettore, mediante precise e circostanziate occorrenze testuali, allo svelamento di un avanzato finora misconosciuto, *Der grüne Heinrich* di Gottfried Keller.

Chiudono il volume i tre saggi incentrati sul concetto junghiano di criptomnesia, nei quali la problematizzazione della polarità conscio-inconscio interna alla memoria e, parallelamente, della funzione dell'oblio sollevano rilevanti quesiti, non da ultimo in merito al concetto di intertestualità, cui solo l'analisi del capolavoro nietzscheano da siffatta angolazione sembra poter dare adeguata

risposta. Il primo contributo, *Die Geburt des Unbewussten und die Konstruktion des Bewusstseins* di Alberto Giacomelli, si apre con una premessa che funge altresì da introduzione all'intera sezione, finalizzata a definire tempi e modalità del dettato argomentativo nonché a segnalarne i punti principali. Segue la chiara e concisa esposizione della lettura junghiana dello *Zarathustra* come prodotto dell'inconscio collettivo, che Giacomelli confuta a partire dalla sottile ma sostanziale differenza tra duplicità e dualismo, approdando alla dimostrazione dell'erroneità di qualsivoglia proposta interpretativa basata sulla tradizionale polarità dualistica di ascendenza cartesiana, via impraticabile alla luce dell'evidenza testuale del nesso che congiunge inestricabilmente pulsioni fisiologiche e coscienza o, in altri termini, corpo e Sé. Un dato testuale inoppugnabile da cui riprende il discorso Cathrin Nielsen, che nel sottotitolo del suo *Jetzt Erbe sein* evidenzia già i tre punti su cui costruisce la sua personale proposta interpretativa (memoria, corpo e ritorno), l'ultimo dei quali è significativamente rievocato nel laconico motto posto in esergo. Con apprezzabile chiarezza espositiva, Nielsen elenca in apertura i tre passaggi fondamentali della sua argomentazione: l'assunto di partenza, ovvero l'identificazione della memoria come «referente ultimo» di ogni pensiero e azione nella riflessione successiva all'annuncio della morte di Dio; la corrispondenza biunivoca di memoria e corpo, equazione generante un vero e proprio «spazio mnemonico polifonico»; e, infine, la drastica alterazione dell'esperienza del tempo, un nuovo modo di esperire la temporalità inevitabilmente correlato al concetto di «ritorno». Dalla domanda ancora aperta intorno alla memoria letteraria su cui si chiude il saggio di Nielsen riparte, infine, Gabriella Pelloni nel suo *Kryptommesie*

und literarisches Gedächtnis. Sia la scelta del 'dimenticato' capitolo *Von großen Ereignissen* sia il confronto critico con gli strumenti d'indagine strutturalisti e poststrutturalisti si rivelano felici, consentendo di procedere a ritroso nella storia della ricezione dello *Zarathustra* fino all'antitesi junghiana plagio-criptomnesia, che Pelloni contesta dimostrando sia la sotterranea parentela fra i due termini del binomio sia la rilevanza poetologica del concetto di criptomnesia.

Sulla scorta di quanto evidenziato in sede di analisi, il giudizio positivo su questo volume poggia essenzialmente su tre elementi: in primo luogo, l'originalità dei singoli contributi, che offrono una pluralità di proposte esegetiche, spesso autenticamente innovative, a partire da un'analisi che tiene sempre conto del dato testuale non meno che della ricca letteratura critica dedicata a Nietzsche e, in particolare, allo *Zarathustra*; in seconda istanza, la novità di un approccio alternativo a quello di matrice strutturalista e poststrutturalista; e, da ultimo, la duplice utilità del volume che, oltre a offrire indicazioni e suggestioni al lettore specialista per proseguire e arricchire la discussione in altra sede, vuole e sa rivolgersi anche allo studioso proveniente dai settori più disparati dell'area umanistica, fornendogli i necessari strumenti analitici per confrontarsi criticamente con Nietzsche e il suo capolavoro.

Mattia Di Taranto

Mattia Di Taranto, *Il maestro e l'apostolo. Presenze del simbolismo francese nell'opera giovanile di Stefan George*, Pacini Editore, Pisa 2014, pp. 287, € 25

Nella *George-Forschung*, complice il ben noto picco congiunturale degli ultimi decenni, si registra una rinnovata at-

tenzione per i rapporti che legano Stefan George al secondo Ottocento francese, segnatamente alla figura di Stéphane Mallarmé e alla sua cerchia. Gli studi sull'influsso esercitato dal leggendario *maitre* parigino nei confronti del poeta di Bingen non sono mancati, basti pensare alla monografia di Ludwig Lehnen *Mallarmé et Stefan George. Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme* (Paris 2010) e al volume Stefan George – Stéphane Mallarmé, *Briefwechsel und Übertragungen* (Göttingen 2013) a cura di Enrico De Angelis pubblicato per i tipi di Wallstein nella nuova serie «Castrum Peregrini». Se ci s'interroga sulle ragioni dell'interesse attuale per questo esempio eminente di filiazione poetica franco-tedesca, sarebbe riduttivo limitarsi a prendere atto di una generica affermazione dell'orientamento comparatistico o traduttologico nella ricerca più recente, per non parlare degli aspetti legati al 'gesto' o all'*habitus* autoriale.

È invece opportuno partire dalla peculiare vicinanza alla lirica francese del George poeta, che in quella tradizione si innesta talmente in profondità, imprimendo per così dire il proprio marchio su forme e stili ad essa riconducibili, da rendere sovente labile qualsiasi distinzione tra creazione e rielaborazione poetica. Da tale constatazione, consolidata attraverso gli studi degli ultimi anni, hanno preso le mosse i lavori pionieristici, ancora oggi fondamentali, di Enid Lowry Duthie (*L'influence du Symbolisme Français dans le Renouveau Poétique de l'Allemagne. Les Blätter für die Kunst de 1892 à 1900*, Paris 1933) e di Hubert Arbogast (*Die Erneuerung der deutschen Dichtersprache in den Frühwerken Stefan Georges. Eine stilgeschichtliche Untersuchung*, Köln 1967).

Questo, a grandi linee, il contesto in cui si inserisce il pregevole volume di Di Taranto, cinquantaseiesimo della collana

«Saggi critici», diretta da Patrizio Collini e dal compianto Ezio Raimondi presso l'editore Pacini, il cui obiettivo, come recita il sottotitolo, consiste nel rinvenimento di «presenze del simbolismo francese nell'opera giovanile di Stefan George». Il lavoro si configura sin dalle primissime battute come uno studio di taglio comparatistico incentrato sui testi, muovendo da un'accesa perorazione – peraltro condivisa da parte consistente della critica – in favore di una «sistematica e accurata esegesi testuale» (p. 8) contrapposta all'attenzione degli studi recenti nei confronti del significato storico-culturale dei fenomeni «George» e «George-Kreis», considerata predominante se non eccessiva. La prospettiva dichiaratamente testualista, tramite la quale si intende introdurre un elemento di discontinuità rispetto a quella parte della ricerca, tralasciando così le questioni legate alla politica culturale e alla formazione della cerchia poetica per concentrarsi sull'analisi dei testi, è funzionale all'obiettivo dell'indagine nel suo complesso: «ricostruire l'ampio ventaglio di possibili rimandi intertestuali e risposdenze stilistico-tematiche» relativi alle singole poesie (p. 8). A supporto della sua argomentazione Di Taranto fa leva sul concetto di «congettura diagnostica» (*ibidem*, il riferimento è a Paul Maas). Il metodo prescelto è quello di un «esame sinottico» dei singoli componimenti poetici volto a sondare le loro possibili «ascendenze letterarie» (p. 13), senza che per questo la ricerca si configuri come un'indagine su fonti filologicamente determinabili come tali. Su quest'aspetto converrà tornare in seguito.

Il primo capitolo contiene una ricostruzione serrata del primo soggiorno parigino di George nell'inverno 1889-1890. Procedendo inizialmente sulla scia delle recenti biografie di Robert E. Norton e Thomas Karlauf, Di Taranto com-

pleta il quadro offrendo una selezione di testimonianze e aneddoti relativi al salotto di Mallarmé così come lo dovette conoscere il poeta tedesco, per poi condurre un'attenta esegesi della *Lobrede* da lui dedicata al maestro francese, della quale coglie il singolare connubio tra encomio, caratterizzazione plastica e fisiognomica nel designarla un «marmoreo ritratto» (p. 25). Collocando questo scritto nel suo contesto letterario epocale, Di Taranto ne restituisce il valore programmatico, fornendo inoltre delle ipotesi convincenti sul piano poetologico in merito alla selezione di versi mallarmeiani apposti in calce da George (cfr. pp. 24-36). La disamina della *Lobrede* funge dunque da preludio all'intera trattazione.

I quattro capitoli centrali sono invece dedicati alle prime raccolte poetiche pubblicate da George, comprendendo l'intera trilogia giovanile *Hymnen*, *Pilgerfahrten* e *Algabal* (capp. II-IV), fino ad arrivare a considerare i *Bücher der Hirten- und Preisgedichte*, *der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten* (cap. V), appartenenti alla fase creativa immediatamente successiva. Dall'analisi rimangono dunque escluse le raccolte seriori, nelle quali l'influsso prettamente simbolista non può certo dirsi esaurito. Tuttavia, concentrandosi esclusivamente sul primo George, Di Taranto è in grado di tessere una trama di riferimenti alla letteratura coeva e precedente così fitta e articolata da giustificare di per sé il taglio operato. Pagina dopo pagina si materializza agli occhi del lettore una messe di rinvii eruditi alla grande tradizione letteraria moderna e classica. Attento ai possibili nessi tra la letteratura, la musica e le arti figurative, lo studioso si sofferma spesso sulla struttura formale, retorica, simbolica e fonica dei testi interpretati, dimostrando cura nel dettaglio senza per questo perdere di vista l'architettura complessiva delle raccolte prese in esame.

Senza dover entrare nel merito di ogni singolo testo analizzato, appare qui opportuno ricordare soltanto alcuni tra i numerosi spunti provenienti da queste letture trasversali e sempre puntuali, a cominciare dalle *Hymnen*, dove nel secondo dei *Neuländische Liebesmable* la figura dell'*Hospodar* condensa già in sé quella dialettica rituale di sovranità e servizio tipica del George maturo (p. 57) e la poesia *Verwandlungen* darebbe luogo a «un innovativo e ambizioso esperimento di filosofia del linguaggio» (p. 58). Sono inoltre degni di nota la lettura del sonetto *Ein Angelico*, condotta da Di Taranto sulla falsariga dell'opera pittorica (cfr. pp. 75-76) e, relativamente a *Pilgerfahrten*, il breve accostamento della celebre poesia *Mühle lass die arme still* alla logica simmetrica di Ignacio Matte Blanco (cfr. p. 93). Sempre per quanto riguarda questa seconda raccolta, Di Taranto approfondisce il retaggio zarathustriano presente in numerose variazioni del poeta-pellegrino (cfr. pp. 107-110). In *Algabal*, la celeberrima lirica che inizia con il verso «Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme» viene interpretata «come il simbolico rovesciamento di una delle tradizionali rappresentazioni della femminilità eroticamente sessualizzata», ovvero «il 'giardino chiuso' veterotestamentario» e di conseguenza il simbolo della *schwarze Blume* come «il totem ancora tabuisticamente irrepresentabile dell'omosessualità di Algabal/George» (p. 155). Meno stringente sembra invece a chi scrive la lettura di *Stimmen im Strom*, componimento finale della raccolta successiva, in cui Di Taranto intravede un «Wettbewerb per aspiranti membri del neonato *Kreis*» (p. 226), non essendo affatto necessario connotare antropomorficamente i «liebende, klagende, zagende Wesen» oggetto della lirica. Questo particolare però non inficia la validità della riflessione nel suo insieme.

Il capitolo conclusivo è dedicato alle traduzioni e rielaborazioni poetiche di George. Di Taranto vi sottolinea la diversità dell'approccio traduttivo nei confronti dei vari autori del passato e contemporanei, da Petrarca a D'Annunzio, da Dante a Shakespeare, da Baudelaire allo stesso Mallarmé, ponendo in rilievo la coerenza nelle varie strategie di traduzione e distinguendo correttamente una prassi traduttiva rasentante l'«esercizio poetico» (cfr. pp. 243-256) da una traduzione intesa invece come «epifania culturale» (cfr. pp. 256-279), all'interno della quale gli scostamenti dall'originale rispondono alla necessità di rendere appieno la sostanza poetica dell'opera tradotta. Senza voler mettere in dubbio la correttezza di tale distinzione, le modalità traduttive di George sono però distinguibili anche dal punto di vista diacronico. Stupisce pertanto che Di Taranto, nella sua analisi, scelga di partire dalle celebri *Übertragungen* dantesche, che George inizia a pubblicare nel 1901, peraltro prendendo in esame un episodio ampiamente frequentato dalla critica come quello di Paolo e Francesca, pur essendo il primato del modello di Dante chiaramente un portato della *Werkpolitik* del George maturo. Il titolo del lavoro avrebbe forse imposto un'attenzione maggiore nei confronti delle traduzioni di opere mallarmeane. Ciò nonostante, è intorno ai concetti polarmente opposti ma complementari di «esercizio» e di «epifania» che in effetti ruota la prassi traduttiva di George, prassi che spesso sfocia nell'incremento creativo, tanto da spingere Di Taranto a interrogarsi «se la disomogeneità dal testo originale sia di volta in volta da intendersi come espressione della legittima libertà interpretativa del traduttore-esegeta, come condivisibile lancio lirico del traduttore-poeta o ancora come semplice espediente utile a rendere il senso non letterale di una data

parola o locuzione» (p. 271). La conclusione a cui giunge lo studioso è la seguente: «L'originalità e ricchezza delle traduzioni georghiane consiste proprio nella coesistenza e complementarietà di questi approcci, schrödingerianamente riconducibili ad un caso specifico solo dopo un'analisi della poesia in questione e dei dati intra- ed extratestuali necessari» (*ibidem*). Conclusione che risulta condivisibile, soprattutto alla luce del fatto che, tornando a quanto sopra anticipato, in George il lavoro di rinnovamento poetico non passa attraverso la ricerca di un'originalità assoluta, bensì il più delle volte si avvale dell'appropriazione e della rielaborazione di elementi, temi e stilemi tratti dalla tradizione letteraria progressiva.

Ed è qui che risiede l'utilità principale di una «lettura sinottica» (p. 69) come quella proposta da Di Taranto in questo suo esercizio ermeneutico sorvegliato e ben circoscritto. La qualità precipuamente ermeneutica di tale lettura consiste nell'operare raffronti con quelli che ritiene essere i possibili antecedenti letterari della lirica di George, senza per questo vincolarsi in una ricerca di riferimenti esatti. Ciò consente la sola verificabilità, sul piano testuale, di rimandi che nel corso della trattazione abbondantemente emergono. Con questo non si intende affatto evidenziare un limite dell'impostazione generale, anzi si intende, semmai, portarne alla luce un merito. Il fine dello studioso non è infatti quello di ricondurre i testi analizzati *ad fontes* (operazione peraltro spesso velleitaria per un poeta di vaste e diversificate letture come George), bensì quello di tracciare in modo plausibile reti di relazioni tra testi, disegnando così uno spazio intertestuale entro cui ogni singola lirica o raccolta acquista profondità e spessore, a tutto beneficio degli interpreti futuri. Nel fare ciò, Di Taranto riesce a dare risalto a una delle principali peculiarità – e, insieme, a

uno dei paradossi – della poetica di George: l'originalità nella riscrittura.

Francesco Rossi

Winfried Menninghaus, *A cosa serve l'arte? L'estetica dopo Darwin*, a cura di Massimo Salgaro, Fiorini, Verona 2014, pp. 349, € 24

Nel 2007 presso la Freie Universität di Berlino è stato avviato un progetto di ricerca interdisciplinare nell'ambito di psicologia comportamentale, linguistica, neuroscienze, antropologia, letterature comparate e filosofia sviluppato all'interno dello *Exzellenzcluster* «Languages of Emotions», guidato da Winfried Menninghaus, volto a dimostrare come il senso estetico umano sia frutto di una serie di adattamenti biologici. Da questa esperienza nasce *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, pubblicato in lingua originale nel 2011 e concepito come *pendant* del precedente saggio *Das Versprechen der Schönheit* (2003), incentrato su figure mitologiche in rapporto alla teoria darwiniana della bellezza estetica.

Come l'opera che la precede, si tratta di un testo impegnativo non solo per la densità concettuale dei capitoli che lo compongono, tradotti in italiano da Massimo Salgaro, ma anche per la complessità strutturale che intreccia motivi e percorsi tematici di ampio respiro con una suddivisione interna fortemente articolata.

Le riflessioni dell'autore vengono presentate in quattro ponderosi capitoli, ove i primi due mettono in campo due modelli delle arti tradizionalmente opposti, ossia quello competitivo dominato dalla scelta e dal corteggiamento sessuale e quello cooperativo che vede le arti come agenti di coesione sociale e partecipazione. Nel terzo capitolo vengono

analizzati i quattro principali vettori evolutivi nella storia delle arti, ovvero il corteggiamento sessuale, l'atteggiamento ludico, le innovazioni tecnologiche e l'utilizzo di simboli, mentre l'ultimo capitolo conclude il percorso sul senso estetico nell'ottica evolucionistica con un'altra funzione complementare a quelle prima enunciate: le pratiche estetiche come autoreferenziali, con effetti di autoinduzione o formazione personale, nel senso di *Bildung*, negli individui che si occupano di arte.

Il volume rende ben conto dell'attuale vivacità del dibattito intorno alla riformulazione su base naturalistica del dominio concettuale dell'estetica filosofica. Emerge dalla disamina delle varie posizioni presenti nel dibattito contemporaneo una sorta di terza via darwiniana capace di integrare la visione proposta dallo stesso Charles Darwin in *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* del 1871: le celebri pagine su cui si basa il *close reading* di Menninghaus discutono ampiamente la bellezza fisica di animali e uomini, mentre vengono trattate in modo disomogeneo e incompiuto le distinzioni fra canto, danza, rappresentazioni multimodali umane e le capacità canore, coreiche e costruttive nel regno animale. Le poche ma significative pagine dedicate dallo scienziato inglese specificatamente alle arti umane dell'abbellimento estetico del corpo, del canto e del linguaggio poetico-retorico ipotizzano che le suddette capacità si pongano come fase primordiale delle arti umane.

Il modello animale delle arti proposto da Darwin non implica un annullamento delle differenze fra arti umane e non umane bensì una visione più profonda che le differenzia in rapporto alla funzione individuale e sociale delle arti, che si tratti del canto degli uccelli o di quello delle cicale, dell'architettura dell'alveare

o di una danza umana. Si tratta di capire se fra preistoria e storia, fra animale non umano e umano, vi siano differenze di grado o di natura; Darwin pensava fosse di grado, mentre il canone anglosassone dominante nella seconda metà del XX secolo ha parlato di differenza di natura, e di conseguenza di due nature umane: da un lato una fondamentalmente egoista e aggressiva, che richiama il modello competitivo e, dall'altro, quella altruista e collaborativa che rimanda alla cooperazione sociale e al paradigma dell'interrelazione individuale. Menninghaus riporta alla luce, tornando alle originali intuizioni di Darwin, che non esiste una doppia natura schizofrenica alla Dr. Jekyll/Mr. Hyde bensì nella stessa natura umana esistono forme che portano ad atteggiamenti diversi che possono essere individualistici ed egoistici, oppure cooperativi e coesivi, in base a un catalogo di possibilità che si trasformano in realtà a seconda del rapporto con l'ambiente, la cultura e la società.

Lungo la traiettoria dell'estetica visiva si combattono battaglie multiple nell'aspetto e nell'esecuzione di movimenti e di canti: la presentazione dei propri pregi è forma altamente specializzata del comportamento umano e di altre specie, soprattutto nella fase del corteggiamento e della selezione sessuale, ma non nelle loro possibili conseguenze (gravidanza e allevamento della prole). Vigé una parziale autonomia legislativa del gusto per il bello rispetto a esigenze di tipo pragmatico: il giudizio sulla base del piacere immediato rimane distinto dai meccanismi direttamente sottomessi al successo riproduttivo, portando a una sorta di poetica del capriccioso. L'estetica post-Darwin offre un modello speculativo su come le singole specie abbiano cercato un equilibrio fra qualcosa di estraneo, esagerato, nuovo e qualcosa di utile, familiare, collaudato.

A Darwin interessa un solo ornamento umano: la pelle nuda, ornamentazione del corpo umano nella sua interezza. La perdita di pelo, e quindi di protezione termica, se da un lato per i nostri antenati ha comportato uno svantaggio pratico, dall'altro ha portato alla formazione di una superficie quasi interamente sessuale. Secondo l'ipotesi biologica tale adattamento in origine sarebbe servito a ridurre la piaga dei parassiti, tuttavia tale ipotesi non terrebbe conto di alcuni aspetti specificatamente umani di questa preferenza, come il fatto che la superficie della pelle nello stato fetale è ricoperta di lanugine ma al momento della nascita diventa glabra.

Come tratti fondamentali per l'estetica umana si affermano le coppie dicotomiche potenza/latenza, esibizione/occultamento: l'invenzione umana della cultura dell'abbigliamento nascerebbe proprio dalla visione del non visto, segnando il passaggio verso una situazione nuova, quella dell'occultamento ornamentale della nudità in cui l'immaginario diventa componente fondamentale del gioco erotico ed i corpi poco vestiti sono considerati più attraenti dei corpi completamente nudi. Freud nelle *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* a proposito dell'importanza dirompente di questo momento scrive che alcune parti del corpo per la prima volta sono coperte da velatura culturale e che il concetto di latenza rende il campo estetico teso fra meccanismi sessuali arcaici e dimensione culturale nuova.

La psicologia evoluzionistica, nata con l'opera tarda di Darwin *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), indaga fenomeni fisiologici come lacrime e fremiti connessi alla forza emotiva della musica, che si riallaccia a riserve antiche: la vaghezza e la profondità della musica e della poesia fanno tornare emozioni e pensieri remoti, secondo un modello che, in netto anticipo sulle

competenze neurofisiologiche dell'epoca vittoriana, collega l'evoluzione del senso estetico con lo sviluppo di una complessa rete di facoltà cognitive, emotive e strutturali a livello cerebrale.

Darwin, quando afferma che sono le vocalizzazioni ritmiche e melodiche le prime arti umane, rileva la somiglianza fra le premesse fisiologiche per la musica negli umani e negli uccelli canori, mentre sorprendono le differenze tra l'apparato vocale delle grandi scimmie e quello umano, tanto che l'uomo viene definito unico primate 'cantante'. La maggior parte dei mammiferi infatti produce richiami brevi, semplici, a volte d'allarme; i canti invece sono ricchi di varianti, temporalmente estesi, melodicamente complessi e per diventare artistici necessitano dell'apprendimento vocale e di spazio creativo in favore della variazione.

Ben conscio dei limiti del modello ornitologico delle arti umane e dell'insufficienza di dati statistici, Menninghaus riporta la questione della correlazione fra successo artistico e riproduttivo sul piano delle rappresentazioni e proiezioni presenti in mitologia e nella storia del teatro. L'ipotesi della premiazione sessuale di capacità artistiche è presente fin dall'antico mito di Orfeo, tanto che l'autore ne fa l'antesignano del giovane cantante alle prese con il fenomeno delle fan, per arrivare a riferimenti anche nel campo della germanistica: uno su tutti il *Rattenfänger* di Goethe («Dann ist der vielgewandte Sänger / Gelegentlich ein Mädchenfänger»).

Il senso e i limiti della comparazione fra il mercato artistico e il modello del pavone, altrettanto selettivo e dinamico, si evidenziano nel fatto che il fenomeno del divismo si è affermato soprattutto nelle arti performative che, non a caso, sono anche i domini dei volatili; mentre altre arti umane come poesia, pittura e scultura, particolarmente gravate dall'in-

segnamento e apprendimento della tecnica, sono forme non rapportabili al suddetto modello. Proprio in quest'ultimo ambito non performativo, la storia sociale solleva dubbi riguardo sia allo status che al successo riproduttivo, come conferma la figura dell'artista bohémien o del poeta maledetto.

La polarità fra i due modelli tradizionalmente opposti non rende conto di tutta una classe di segnali sia altamente elaborati che cooperativi: viene ricordata l'ipotesi del «maternese», linguaggio rivolto dalle madri ai neonati come prassi panculturale di comunicazione con alcune caratteristiche universali. Questa protoconversazione è il classico esempio di un'esercitazione prolungata con significati codificati e messaggi emotivi chiari su cui si sintonizzano la madre e il figlio ma da cui è completamente assente l'aspetto agonistico.

Al di là delle apparenti dicotomie, in tutte le culture concorrenza individuale e coesione di gruppo sono facilmente collegabili tra loro in ambito estetico: i riti sociali offrono molte occasioni per ammantarsi con ornamentazioni che trasmettono un messaggio di corteggiamento, dietro l'aspetto ingannevole di alcune feste rituali umane. Proprio il corteggiamento sessuale, l'aspetto ludico, la tecnologia e i simboli costituiscono i quattro vettori evolutivi delle arti. L'utilizzo di queste facoltà ha innescato una serie di dinamiche di trasformazione cui sono soggette da centinaia di migliaia di anni le arti umane, nate come nuove varianti di comportamenti, quando antichi adattamenti di giudizio estetico dell'ornamentazione sessuale, dell'atteggiamento ludico e dell'utilizzo di attrezzi sono divenuti accessibili a un nuovo uso comune (mentre prima mostravano coincidenze scarse) grazie al super adattamento umano per eccellenza: l'uso di simboli e la capacità linguistica.

Questa è la tesi principale dello studio di Menninghaus, che orienta un interesse evolucionistico verso le combinazioni fra meccanismi cognitivi affettivi e comportamentali che costituiscono la base dell'approccio umano alle arti. L'integrazione cooptante di atteggiamento ludico, tecnologico e simbolico ha modificato gli effetti artistici, affermando il ruolo delle arti prima di tutto come oggetti e mezzi di pratiche autoreferenziali: percezione e regolazione emotiva del sé, autoconsapevolezza, risveglio, crescita, sfogo.

Lo scrittore legge questi effetti estetici legati al valore formativo dell'occupazione con l'arte come compatibili con le ipotesi funzionali della scelta sessuale e della coesione sociale: le arti umane sarebbero nate come pratiche di corteggiamento o complessa coesione e avrebbero sviluppato pratiche di esercizio e autoaffinamento; oppure un'altra ipotesi vede le arti in origine come tecniche puramente culturali dell'occupazione con se stessi, dove, accanto all'effetto immediato di autoappagamento e a quelli a lungo termine sull'evoluzione del pensiero, si sarebbero verificati come effetti di ritorno riscontri a livello di distinzione sociale e di cooperazione.

I tre ambiti (competitivo, coesivo e autoformativo) dal punto di vista evolucionistico non si escludono comunque a vicenda ma piuttosto si sovrappongono secondo una visione che dà nuova linfa alla vecchia ipotesi di Darwin sulla referenza, divenuta latente, dell'apparentemente 'inutile' arte musicale umana: la sensazione di piacere rimane anche quando l'arte ha raggiunto il suo scopo ormai dimenticato.

La postfazione del curatore Massimo Salgaro dedica le ultime pagine del volume a supportare l'estetica evolucionistica proponendo come nune tutelare di questo discorso critico minoritario Robert Musil, autore proveniente proprio dal

periodo in cui la ricezione di Darwin è stata massiccia. *L'Evolutionenlehre* è presente negli appunti del giovane Musil, interessato ai meccanismi linguistici e al gusto per il bello nella teoria del modello animale e delle arti. Il pensiero evolutzionistico dello scrittore austriaco si cristallizza nella regressione che fa risalire comportamenti contemporanei agli antenati o agli animali. L'essere umano avrebbe però sovrastato le capacità degli animali grazie allo sviluppo del pensiero, al potere cumulativo del linguaggio e alla *Einbildungskraft*, carattere poetico dell'immaginazione, che unito alla capacità combinatoria del pensiero umano scava il solco fra uomo e animale.

La poetica musiliana dell'«altro stato» rientra perfettamente nell'ottica dell'estetica evolutzionistica: l'arte come ponte fra lo stato 'normale' e altro ricrea uno spazio simile a quello primordiale in cui sfuma la distinzione soggetto/oggetto. Si verificano in questa prospettiva convergenze fra lo sviluppo ontogenetico dell'uomo e quello filogenetico: come nella dimensione primitiva, anche nell'età infantile prevale la sensazione di fusione io-mondo in una sorta di *Urraum* in cui l'esperienza non è ancora mediata da concetti e la visione del mondo non ancora pragmatica. L'arte eredita questa condizione primitivo-infantile restituendo all'uomo la purezza originaria, una sorta di stato adamitico in cui la parola non è ancora scissa in significato e significante.

La funzione della letteratura per Musil si sposa con la visione di Menninghaus: l'*homo aestheticus* è uno specialista della non presenza, un uomo senza qualità il cui senso del reale non è prioritario rispetto al senso del possibile. Il mondo è un'opera d'arte quando tale senso del possibile si lega al gusto per il bello e l'obiettivo dell'arte diventa la rigenerazione costante, costruzione e decostruzione dei

concetti per portare la vita emotiva del singolo a contatto con ambienti e scenari sempre nuovi, bloccando la ripetizione intellettuale ed esperienziale del sistema «Seinesgleichen geschieht».

Il pensiero di Salgaro sembra dunque ricollegarsi ad una visione dell'estetica come attitudine emersa in un contesto adattivo non indispensabile alla sopravvivenza ma piuttosto affine ad attività disinteressate e ludiche – anche ordinarie, come la mimesi neonatale e le prime forme di finzione nei giochi infantili – cruciali nei processi ontogenetici ed insieme filogenetici della nostra specie, facendo dell'estetica dopo Darwin un punto d'osservazione privilegiato sull'evoluzione cognitiva umana.

Diana Battisti

Alessandra Basile, *Una pre-senza distante. Il linguaggio della negazione nelle traduzioni rilkiane da Paul Valéry*, Edizioni Il Campano – Arnus University Books, Pisa 2014, pp. 225, € 16

L'importanza della letteratura francese per Rilke è innegabile. Il poeta non è solo accanito lettore di «classici», ma mostra anche un forte interesse per le pubblicazioni di giovani poeti francesi a lui contemporanei, che conosce per lo più in seno alla «Nouvelle Revue Française» (NRF). Il periodico, fondato nel 1908, si propone di far conoscere la scena letteraria francese dei primi decenni del Novecento; vanta collaboratori di spicco come André Gide e Paul Valéry e accoglie altresì traduzioni in francese di poesie giovanili di Rilke, oltre a quella, nel 1911, di alcuni frammenti del *Malte* per mano dello stesso Gide.

È proprio grazie alla «Nouvelle Revue Française» che avviene un incontro fondamentale per l'opera tarda del

poeta praghese: quello con la poesia di Paul Valéry. Questo incontro fra Rilke, «il poeta pensante», e Valéry, «il pensatore poetico», è l'oggetto dello studio di Alessandra Basile, che propone di comprendere la svolta linguistica che si manifesta nella produzione poetica di Rilke in seguito al suo intenso confronto con il poeta francese.

Fulcro di questo lavoro sono le traduzioni rilkiane di alcune poesie, composte a partire dal 1920 da Valéry, cui il poeta praghese si accosta dal 1921, quando è ormai giunto all'apice della maturità poetica. Attraverso un'attenta disamina testuale, Basile indaga tali trasposizioni in tedesco, mettendo in risalto quanto nella resa traduttiva di Rilke sia evidente un accostamento alla propria lirica e quanto la produzione poetica rilkiana dopo il 1922 debba all'intenso scambio con l'opera del poeta francese e «come Rilke, traducendo Valéry, assimili la sua economia espressiva, la renda sotto forma di espansione della sua propria poesia per poi riutilizzarla in maniera del tutto personale nelle poesie francesi» (p. 21).

La trattazione del carteggio Rilke-Valéry, in gran parte inedito, è invece rimandata a uno studio futuro, con un certo rammarico del lettore: l'approfondimento dell'epistolario avrebbe infatti fornito un ulteriore substrato scientifico all'analisi della trasposizione linguistica rilkiana, permettendo un serrato raffronto fra modello poetico, lettura e processo creativo.

Il volume si articola in cinque capitoli, di differente intensità analitica e profondità critica. Il primo capitolo, che fa da cappello tematico, si concentra su una categoria concettuale che permea sin dall'inizio la produzione poetica rilkiana: la sua tendenza alla negazione – una tendenza che Basile percorre offrendo una breve panoramica di tecniche linguistiche, come l'uso della domanda retorica o

la ripetizione di locuzioni e termini negativi, di cui il poeta si serve non per negare un concetto, bensì per affermarne l'importanza o enfatizzarne il significato. È questa la posizione tipica dell'individuo che, cosciente dell'illusorietà delle cose che lo circondano, non può che negarne l'esistenza per poi dichiararne l'esistenza poetica. Sono le domande retoriche dello *Stundenbuch* che portano l'Io lirico a interrogarsi sulla propria identità in relazione a Dio e al mondo; allo stesso modo è l'insistente uso della locuzione negativa «nicht nur» della settima delle *Duineser Elegien*, ripetuta per ben otto volte in posizione anaforica a negare la natura del giorno per celebrarne, con maggior intensità, la notte; e ancora è l'insistente «nicht» dell'*Abelones Lied* a sottolineare come solo la distanza e la rinuncia facciano crescere l'amore di Malte per Abelone (pp. 23-29).

I due capitoli successivi precedono quello che sarà il fulcro della ricerca, ovvero l'indagine delle modalità di concretizzazione linguistico-poetologiche del concetto di negazione, di «pre-senza distante» nelle traduzioni rilkiane di alcune liriche di Valéry.

Il secondo capitolo ripercorre sommarariamente la tormentata ricezione di Rilke in Francia, dalle difficoltà iniziali del poeta a diffondere la sua opera sulla «Nouvelle Revue Française» al culto agiografico che ancora impera negli anni del secondo dopoguerra, dalla traduzione del *Malte* alla «Rilke-Debatte», in cui confluiscono le posizioni della critica tedesca riguardo al ruolo di Rilke in Francia e al suo rapporto con la lingua francese – un dibattito controverso e ancora poco studiato, ma sicuramente degno di ulteriori indagini.

Il terzo capitolo si concentra sull'incontro biografico, poetologico e linguistico fra Rilke e Valéry. L'approccio iniziale di Basile è di carattere biografi-

co: il poeta francese affascina Rilke sin dalla prima lettura, nel febbraio 1921, di *Le Cimetière marin*, tradotto dall'autore praghese con un trasporto di gioia paragonabile a quello che lo spinge fra le braccia di Merline (lettera a Merline, 24 marzo 1921). A colpirlo sono soprattutto la precisione misurata dei versi di Valéry, le sue costruzioni metaforiche, il suo interesse per le questioni mitopoetiche e l'antichità, ma anche la sua capacità di creare poesia attraverso la forza dell'intelletto, superando ogni trasporto emozionale. Nel poeta francese, e in particolare nel coraggio che ha dimostrato abbandonando per molti anni la poesia per dedicarsi a matematica e architettura, Rilke crede di riconoscere il proprio percorso poetico – senza dubbio «sottovalutando i punti di divergenza» (p. 47) fra il suo silenzio, dovuto all'incapacità, «in quel momento della sua vita, di dare alla poesia il senso che avrebbe voluto» (p. 47), e la decisione del collega francese di non comporre versi.

Segue una parte che si propone di individuare le possibili influenze poetologiche dell'opera di Valéry sull'ultimo Rilke, analisi che avviene alla luce di un confronto dialettico fra due differenti modi di concepire la poesia concretizzati in quei paradigmi figurati e concettuali che la tradizione critica a partire dagli anni Settanta ha ritenuto fondamentali per stabilire relazioni fra l'arte poetica di Rilke e di Valéry: «danza», «albero» e «Narciso».

L'ultima parte del capitolo, strettamente legata alla precedente, è infine dedicata all'analisi delle traduzioni rilkiane da Valéry, che Basile definisce «assonanze discordanti», versi che parrebbero perfetti nella resa fonica, ma contraddittori nella resa del significato, pregna di deviazioni semantiche più o meno volute dal poeta traduttore. Del resto, come riconosce giustamente Basile con riferimento

a considerazioni di Arturo Larcatti sulla traduzione rilkiana de *L'infinito* di Leopardi (1991), Rilke 'si appropria' dei versi di Valéry, considerando la propria trasposizione un'estensione dell'originale attraverso il suo pensiero personale (p. 99).

Nel quarto capitolo l'autrice conduce la sua esplorazione dei «procedimenti traduttivi di Rilke che implicano la scelta della negazione» (p. 101) soffermandosi su *Le Cimetière marin* (1920), *La Dormeuse* (1922), *La Ceinture* (1922) e *Les Pas* (1921), pubblicate nel 1924 sulla «Neue Schweizer Rundschau». Numerosi esempi mostrano l'uso della strategia linguistica della negazione utilizzata da Rilke, che ora aggiunge l'avverbio «nicht», assente nell'originale, nella sua versione («Mais rendre la lumière / Suppose d'ombre une morne moitié» > «doch wer schenkte Helle / der sie als Hälfte nicht vom Schatten trennt!»), ora rafforza e prolunga il tempo della negazione, sostituendo il «ne...pas» francese con il «nie» tedesco («Il ne me quitte pas» > «Er verlässt mich nie») o, addirittura, sostituendo il «toujours» francese con il «nie» tedesco («creux toujours futur» > «Höhlen nie eingeholt»). Basile è cosciente del fatto che si potrebbe obiettare che tale tendenza all'uso della negazione possa essere una necessità del lavoro di trasposizione; a sostegno della sua tesi che l'utilizzo della negazione sia tuttavia una scelta poetologica da parte di Rilke e non un'esigenza traduttiva, adduce *in primis* la traduzione di *Le Cimetière marin* di Ernst Robert Curtius, uscita nel 1924 su «Der Neue Merkur». Nella sua versione Curtius modifica appena la struttura iniziale dei versi francesi e si allontana dal testo in misura minore rispetto a quanto faccia Rilke, che, soprattutto, trasforma frasi affermative in negative – a dimostrazione di una sua riflessione consapevole sul concetto di negazione. Significativo, al riguardo,

il seguente campione di versi: «Amour, peut-être, ou de moi-même haine? / Sa dente secrète est de moi si prochaine / Que tous les noms lui peuvent convenir!», così tradotti da Curtius: «Ist's Liebe, ist es Hass, was ich hier wähne / So tief zuinnerst nagen seine Zähne, / Dass jeder Name ihm gehörig ist», che Rilke trasforma invece aggiungendo una negazione: «die Liebe zu mir selber-oder Hassen? / ihr Zahn greift tief und weiss so nah zu fassen / daß ihm kein Name wirklich widerstrebt!». O ancora, nel verso, tratto da *Ébauche d'un serpent*, «Bête je suis, mais bête aiguë», che per Curtius diventa «Tier bin ich, voller Ränke», per Rilke invece «ich bin Tier, doch keins ist scharf wie ich».

In seconda istanza Basile rafforza la sua argomentazione rilevando l'impiego insistente della negazione da parte di Rilke anche nelle sue traduzioni di testi di altri poeti, stabilendo così un interessante collegamento fra il processo traduttivo della lirica di Valéry e quello della resa di *Les Plaintes d'un Icare* di Baudelaire, di *Agnus Dei* di Verlaine e di alcuni sonetti di Michelangelo, in cui la negazione diviene, ancora una volta, una modalità linguistica utilizzata per asserire un concetto, per confermare la presenza di un oggetto assente, ma anche un modo per riflettere sul proprio percorso poetico.

Non è un caso dunque che l'ultima lirica rilkiana, cui è dedicato il quinto capitolo dello studio, sia in gran parte in francese o che il poeta componga *Doppeldichtungen*, poesie caratterizzate dagli stessi motivi conduttori e composte sia in francese sia in tedesco. La distanza della lingua straniera così come la riflessione sulla propria lingua madre permettono a Rilke di ritornare, con nuova forza e maturità, su ricorrenze tematiche che la critica ha giustamente individuato come binomi conduttori dell'opera rilkiana, ovvero affermazione e negazione, possesso

e rinuncia, presenza e assenza. Binomi, questi, che Basile valuta essere trainanti in tutta la produzione francese di Rilke. Il riferimento è ai quattro cicli poetici sorti negli anni 1913-1926, *Vergers*, *Les Quatrain valaisains*, *Les Roses* e *Les Fenêtres*, che Basile ripercorre in una disamina che molto deve agli spunti offerti da M. Engel e D. Lauterbach (*Kommentierte Ausgabe*, 1996 e *Rilke-Handbuch*, 2004), per ritrovarvi proiettato quel «gioco altalenante tra presenza e assenza» (p. 156) che aveva già individuato nelle strategie traduttive di Rilke. Nei *Vergers* l'alternanza fra affermazione e negazione è rintracciata nei costanti riferimenti a «pesantezza e leggerezza, durata e cambiamento, differenza e somiglianza, legge e spontaneità, forza e dolcezza e soprattutto presenza e assenza» (p. 146); ne *Les Quatrain valaisains*, ciclo dalla composizione ben più omogenea rispetto al precedente, è la costruzione del paesaggio vallese che, riassumendo in sé anche tutti i paesaggi evocati da Rilke nella sua produzione poetica precedente, concilia, attraverso la rappresentazione di forze cosmiche ed elementi terreni, l'alternanza fra mutevole e durevole, piccolo e grande, orizzontale e verticale, visibile e invisibile. *Les Roses* concretizzano nel simbolo della rosa l'apparente contrapposizione fra assenza e presenza: il fiore, incontro sinestetico di colore, profumo e perfezione formale, conferisce al poeta un senso di pienezza. Una pienezza che contiene tuttavia un vuoto, perché con la coltivazione la rosa viene privata degli organi predisposti alla riproduzione. *Les Fenêtres* costituiscono infine la cifra dell'alternanza apertura-chiusura, dal momento che rappresentano un'apertura dell'*Innenraum* verso il *Weltraum* o viceversa, ma sono anche lo strumento per catturare gli oggetti reali all'interno di una cornice, in una dimensione spazio-temporale che li preservi dalla transitorietà.

Ricostruire la mappa dei rapporti fra Rilke e Valéry e, soprattutto, cercare di riconoscere, alla luce delle traduzioni rilkiane da Valéry, il contributo apportato dal poeta francese all'ultima lirica di Rilke rappresentava sicuramente uno dei *desiderata* della *Rilke-Forschung*. Di questo progetto ambizioso Basile si fa carico con coraggio. Nel lavoro si rileva tuttavia una certa fretteiosità a livello formale, rintracciabile nella presenza di numerosi refusi nel testo. A livello argomentativo è percepibile un'intensità di analisi altalenante. La trattazione della letteratura critica sull'oggetto d'indagine appare talvolta un po' sbrigativa e lo sviluppo delle riflessioni atte a convalidare la propria tesi, pur opportunamente addotte, non è sempre unitario. Nonostante ciò, lo studio, dal profilo articolato, offre al lettore spunti di interesse, passibili di approfondimenti futuri.

Moira Paleari

Jutta Linder, Thomas Sprecher (hrsg. v.), *Thomas Mann als Essayist. Internationales Forschungskolloquium Messina 2012*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 2014, «Thomas-Mann-Studien» XLVIII, S. 229, € 59

Nella storia della prosa saggistica di area tedesca Thomas Mann non riveste certo un ruolo di secondo piano. Basterebbero a comprovarlo le circa seimila pagine di articoli, recensioni, lettere aperte e profili di scrittori a lui attribuiti, comparsi nei più prestigiosi organi pubblicistici della sua epoca. Eppure, come nel presente volume non si manca di osservare, il peso della ricerca, anche da un punto di vista meramente quantitativo, risulta decisamente spostato verso l'opera narrativa. È sorprendente che a tutt'oggi la bibliografia dei contributi specifica-

mente incentrati sul saggio manniano possa essere considerata «überschaubar» (p. 40). I motivi di tale sbilanciamento sono molteplici. Fu infatti l'autore stesso a non perdere occasione per distanziarsi dal 'saggio', prediligendo, rispetto al vocabolo d'importazione francese *Essay*, termini quali *Aufsatz*, *Versuch* o perfino *Bemühungen* nel designare la propria prosa breve non finzionale. D'altronde, com'è noto, Mann dedicava le sue migliori energie alla narrazione. Come se non bastasse, la natura spesso occasionale dei suoi interventi – dalle semplici risposte a sondaggi ai discorsi ufficiali, dalle perizie depositate presso istituzioni culturali alle conferenze universitarie – rende l'inquadramento nel genere letterario del saggio spesso problematico. Infine, il «duello ideologico» (così Marianelli) con Heinrich Mann, cristallizzato nel dualismo *Künstler vs Zivilisationsliterat*, ha senza dubbio favorito il consolidarsi di una matrice critica poco accomodante nei confronti del Thomas Mann saggista, valga come esempio il capitolo dedicato ai fratelli Mann nella *Geschichte des Essays* di Christian Schärf (Göttingen 1999). Del resto, scorrendo l'indice generale di un'altra storia del saggio tedesco, meno recente ma sempre autorevole, come quella di Ludwig Rohner (Neuwied 1966), il nome di Thomas Mann non compare affatto. Compare quello del fratello.

È da considerarsi dunque un punto di svolta, nell'ambito della *Thomas-Mann-Forschung* e non solo, l'uscita del volume qui recensito curato da Jutta Linder e Thomas Sprecher, quarantottesimo dei prestigiosi «Thomas-Mann-Studien», che raccoglie i risultati del colloquio internazionale di studi *Thomas Mann saggista Thomas Mann als Essayist* tenutosi a Messina il 19 e 20 aprile 2012 e promosso dal Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere della Fa-

coltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Messina in collaborazione con il Thomas-Mann-Archiv della ETH di Zurigo.

L'articolo introduttivo, affidato a Thomas Sprecher, parte dalla constatazione di un'ambivalenza di fondo riguardante la saggistica manniana. Se da un lato Mann giudica compromettente lo scrivere saggi, in quanto attività contrapposta a ciò che si considera 'poesia' in senso stretto, dall'altro lo considera irrinunciabile al mestiere dello scrittore (cfr. pp. 26-28). Non è un caso che le opere narrative manniane siano costellate di elementi saggistici. Sprecher pone perciò la questione del rango della saggistica rispetto all'opera narrativa – e, *a latere*, rispetto al diario e all'epistolografia – chiedendosi se si tratti di un rapporto ancillare oppure di necessaria complementarità. Interessante appare il tentativo dello studioso di suddividere la produzione saggistica di Mann sulla base di criteri funzionali (cfr. pp. 20-21) e tipologici, distinguendo tra «saggi autobiografici», «saggi politici» e «ritratti di poeti» (pp. 32-33).

A quest'ultima tipologia è interamente dedicato il contributo di Helmut Koopmann, nel quale i ritratti di poeti di Mann sono considerati alla stregua di veri e propri «affreschi letterari [literarische Gemälde]» (p. 45). Dopo essersi brevemente soffermato sulla storia del *Dichterporträt*, Koopmann punta il dito contro l'atteggiamento immancabilmente affermativo dello scrittore nei confronti degli autori trattati, il che lo porterebbe a ignorare eventuali discontinuità di forma e di pensiero. Il movente profondo di tale postura sarebbe di ordine etico, fornendo i profili di scrittori come altrettanti modelli esemplari invitanti a «procedere sulle [loro] orme [In-Spuren-Gehen]» (p. 50). Di tale operazione intellettuale lo studioso sottolinea la

componente genealogica e le dinamiche soggettive, evidenziando come i ritratti letterari manniani siano in realtà «autoritratti più o meno mascherati e tuttavia non dissimulati» (p. 57).

Essendo questo un tratto saliente della saggistica manniana, non potevano non essere numerosi i contributi incentrati sul rapporto dello scrittore con i 'grandi' della tradizione scientifico-filosofica e artistico-letteraria. Nel suo intervento, Volkmar Hansen riflette sulle ragioni profonde che spingono lo scrittore a riconoscere in Adelbert von Chamisso un modello personale, oltre che un esponente di spicco della letteratura universale. Non tralasciando di evidenziare la sensibilità dimostrata da Mann nei confronti della lirica di quest'autore poliedrico, Hansen si concentra sulla sua lettura dello *Schlemihl*, distanziandosi dall'interpretazione corrente in merito alla componente omoerotica del romanzo (cfr. p. 96). Hans Wißkirchen si occupa invece dei saggi dedicati a Richard Wagner, mostrando come l'amore di Mann per la musica wagneriana sia costantemente accompagnato dalla critica, mediata da Nietzsche, nei confronti delle pose assunte dal compositore di Lipsia – da cui il titolo del suo intervento «amore dubitante [Zweifelnde Liebe]». Sin qui nulla di nuovo. Lo studioso mette però anche bene in evidenza la complessità della messa in prospettiva sul piano storico-culturale operata dallo scrittore sul «caso Wagner», un «maestro tedesco» di levatura europea prefigurante Hitler e, almeno in parte, lo stesso Thomas Mann (cfr. pp. 108-112). Anche in questo caso siamo di fronte a una figura di pensiero ricorrente nella saggistica manniana, in cui la caratterizzazione esemplare dei protagonisti della storia della cultura tedesca e la critica alla Germania e al germanesimo si sovrappongono in dissolvenza incrociata, come accade nella

saggistica nel periodo del *Doktor Faustus*, cui è dedicato il contributo di Ruprecht Wimmer. In *Deutschland und die Deutschen* (1945), *Nietzsche im Lichte unserer Erfahrung* (1947) e *Die drei Gewaltigen* (1949), Lutero, Goethe, Bismarck e Nietzsche diventano gli emblemi di uno spirito tedesco perennemente in bilico tra l'inclusione e l'esclusione dal mondo, di una Germania in cui cosmopolitismo e provincialismo risultano intimamente embricati. Come lo studioso mette in luce, l'unica alternativa concessa da Mann allo stato tedesco compromesso con il Nazismo è quella tra la stigmatizzazione e la grazia.

In un denso contributo Gianluca Miglino analizza la ricezione manniana di Nietzsche nella produzione saggistica dal 1914 al 1933. Sebbene i tratti salienti della psicologia della *décadence* nietzscheana siano già presenti negli scritti giovanili, è a partire dalle *Betrachtungen eines Unpolitischen* che, secondo Miglino, si verificherebbe la prima vera svolta nella ricezione del pensiero del filosofo di Röcken. È infatti in quest'opera che «Nietzsche diventa l'archetipo [Urbild] per la presa di posizione dell'artista impolitico» (p. 134), incardinato nella grande tradizione culturale moderna tedesca ed europea, in chiara opposizione al Nietzsche « lirico » del George-Kreis (cfr. p. 136). La fase successiva alle *Betrachtungen* non comporterebbe dunque un passaggio «dal campo della cultura a quello della civilizzazione, quanto piuttosto il tentativo di un assorbimento [Aufnahme] della civilizzazione e della politica nella cultura» (p. 139). In polemica contro le posizioni reazionarie di Spengler e Baeumler, il fenomeno «Nietzsche» viene dunque considerato, sulla scorta dello stesso Mann, un esempio di «autosuperamento del romanticismo [Selbstüberwindung der Romantik]» (p. 150), accompagnato dal ricorso in chiave anti-ideologica a

Goethe, al socialismo e a Freud (cfr. pp. 150-161).

Ed è proprio attraverso un'analisi serata degli scritti su Freud che Massimo Bonifazio pone in rilievo un'altra peculiarità della scrittura saggistica manniana: quel sottile «slittamento» o «spostamento» – da cui il titolo del suo intervento, *Verschiebungen* – dei termini impiegati dallo scrittore rispetto al loro uso corrente. Certo, la psicanalisi è un punto di riferimento centrale per il Thomas Mann narratore, lo è però anche per il Thomas Mann saggista, il quale utilizza il saggio come strumento di autoanalisi, oltre che di scavo concettuale. La teoria freudiana coinvolge però anche quella che Bonifazio, seguendo Manfred Dierks, considera l'«ambivalenza fondamentale» dell'autore (p. 120), filodemocratico e umanista-progressista nel pubblico, ma romantico e apolitico nel privato; contraddizione che viene a cadere se si tiene presente, insieme a Bonifazio, lo sforzo compiuto da Mann nel tentativo di tra-ghettare l'eredità romantica al di fuori della cosiddetta «Bachofen-Renaissance» (p. 121), assegnando a se stesso e alla psicanalisi un ruolo cruciale nella lotta contro le forze oscurantiste del presente.

Il contributo di Fabrizio Cambi verte invece sul delicato, a tratti controverso rapporto tra Thomas Mann e la questione ebraica, sviluppando un'analisi diacronica delle posizioni sostenute dall'autore nei suoi saggi, non senza uno sguardo alla narrativa. A proposito del punto di vista di uno scrittore capace di vedere nell'ebraismo un «fatto pittoresco [pittoreske Tatsache]» e insieme un «simbolo etico [ethisches Symbol]» (p. 67), come emerge dallo scritto *Zur jüdischen Frage* del 1921, Cambi registra il condensarsi di *cliché* già presenti nella letteratura sette-ottocentesca. Inoltre, lo studioso evidenzia giustamente una certa miopia di fondo nel confronto con l'au-

tobiografia di Jakob Wassermann: Mann legge Wassermann alla luce delle proprie categorie critico-poetiche, separando le questioni legate all'arte e alla cultura da quelle inerenti all'assimilazione e al sionismo, per questo motivo non arriva a comprendere i moventi profondi della denuncia dello scrittore tedesco di origine ebraica. Per il resto, il legame tra la tetralogia dello *Joseph* e la questione ebraica si svolge su un altro piano, quello del mito, laddove il protagonista può essere considerato, con Cambi, una «proiezione del suo autore, che traspone l'essenza dell'arte in missione e azione» (p. 70).

Margherita Cottone esalta nel suo contributo l'importanza del rapporto di Thomas Mann con la tradizione letteraria di lingua russa. Di tale tradizione la studiosa porta alla luce l'eredità nella poetica manniana del saggio, ricordando come Mann attinga a piene mani da uno scrittore di riferimento per la cosiddetta «rivoluzione conservatrice» come Dmitrij Sergeevič Merežkovskij, i cui scritti compaiono in traduzione tedesca tra il 1903 e il 1915. È sulla scia degli scritti di Merežkovskij, infatti, che Mann imparerebbe a concepire la critica come un «passaggio dalla creazione incosciente [vom unbewussten Schaffen] a una coscienza creatrice [zum schöpferischen Bewußtsein]» (pp. 73, 204). Questo passaggio marcherebbe la fine di una concezione autotelica dell'arte segnando l'inizio di una nuova «coscienza religiosa» nell'artista (p. 80). Ed è sulla base di questa nuova aspirazione a una sintesi tra vita e poesia che Cottone interpreta il tentativo manniano di «spiritualizzazione» di un «figlio della natura» come Tolstoj, contrapposto al Dostoevskij «figlio dello spirito».

Il contributo conclusivo di Jutta Linder è incentrato sui celebri radiomessaggi *Deutsche Hörer!* messi in onda dalla BBC durante la Seconda guerra mondia-

le, un'iniziativa complessa, attraverso la quale l'autore si pone «al servizio della politica» (pp. 179, 210). L'analisi di Linder, già curatrice dell'edizione italiana dei comunicati radiofonici di Mann alla Germania (trad. it. di Cristina Baseggio, *Il Capitello del Sole*, Bologna 2006), pone in evidenza la *vis* retorica di quegli interventi di cinque-otto minuti, vere e proprie tirate contro il regime hitleriano e i suoi leader, capaci di raffigurare gli orrori dei campi di sterminio sequenza dopo sequenza, seppure non scevre di passi falsi, che la studiosa registra puntualmente – è il caso, in particolare, del tentativo di giustificazione degli attacchi aerei sulle città tedesche (cfr. p. 195). Appare condivisibile che Linder respinga decisamente i termini «Propaganda» o «Gegenpropaganda» per designare questa forma di militanza (p. 193), il cui obiettivo primario non è tanto la persuasione quanto la realizzazione di un impegno morale in aperta lotta al regime nazista.

Thomas Mann als Essayist consolida in modo decisivo la presenza di Thomas Mann nella *Essayforschung*. Il volume è innovativo nel complesso: i lineamenti che vi emergono non sono quelli di uno scrittore che si costruisce un'immagine in competizione con le forze dissoltrici della modernità, del conservatore egotico impegnato in continue variazioni sulla problematica dell'artista, ma quelli di un attento analista del moderno, generoso quanto selettivo; l'alto tasso di soggettività del Thomas Mann saggista non viene mai messo in discussione, è anzi considerato cifra essenziale del suo pensiero. Sono molti gli spunti di riflessione offerti dal volume qui recensito, così come molte sono le questioni che rimangono aperte, tra cui quella di un confronto sistematico con la produzione saggistica di Heinrich Mann, oppure quella dei possibili rapporti del *Dichterporträt* manniano

con la pur ricca tradizione del profilo critico otto-novecentesco in ambito tedesco ed europeo. D'altra parte, come anticipato in apertura, la raccolta qui recensita contribuisce senz'altro a colmare un'annosa lacuna nell'ambito degli studi sull'opera dello scrittore lubecchese.

Francesco Rossi

Francesco Fiorentino, Valentina Valentini (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Bulzoni, Roma 2015, pp. 230, € 18

Lo sguardo penetrante che nel 1927 Brecht, in bocca lo spavaldo sigaro, getta nell'obiettivo di Konrad Reßler sembra sfidarci a indagare il suo rapporto con la fotografia. Ma come rivolgere l'attenzione a una figura che ha avuto così molteplici e intensi confronti mediali? E come si inserisce il *medium* fotografico nella sua composita opera? Una risposta è data dal volume collettaneo curato da Francesco Fiorentino e Valentina Valentini, esito di un convegno tenutosi nel 2013 presso l'Università di Roma Tre, cui hanno partecipato germanisti e studiosi di arti visive e performative. Della fotografia gli autori dei contributi studiano ruolo e precipuo intervento nell'opera di Brecht (Heeg, Fiorentino, Fragapane, Adami), indagano l'incisività sulla parola scritta (Costagli) e su quella – pronunciata o muta – del palcoscenico (Valentini, Finter), analizzano la forza espressiva attraverso figure del Novecento tedesco (Paolucci, Disanto, Rusciano), o ci offrono un preziosissimo strumento per ribaltare queste prospettive di lettura e ripensarle adeguatamente (Di Tommaso). Se i saggi sono principalmente incentrati su Brecht e il suo tempo, tuttavia, seppure in contesti isolati e talvolta solo accennati, mostrano anche il proficuo dialogo con il teatro (la messa in scena *LeipzigÜberLeben*

degli studenti di Lipsia o i lavori di Bob Wilson) e la fotografia (*War Primer 2* di Adam Broomberg e Oliver Chanarin) di oggi. Questo evidenzia, al di là del contesto prettamente accademico in cui questo lavoro ha preso corpo, ricettività, attualità e forza propulsiva del suo oggetto di indagine. L'apparato fotografico del volume è a ragione consistente, molte foto (es. le donne di Singapore o il grido muto di Weigel) vengono illuminate secondo diverse prospettive; lo stesso discorso vale per la comune cornice teorica di riferimento dei saggi, che consente di inquadrare da varie angolature l'opera di Brecht e focalizzarne via via singoli snodi: dal Benjamin di *Der Autor als Produzent* passando per i saggi di Roland Barthes e Georges Didi-Huberman (proposti in più interventi) fino ad arrivare agli studi di Reinhold Grimm e Christian Wagenknecht, che, per un'approfondita analisi della *Kriegsfibel* di Brecht, sono imprescindibili punti di riferimento.

Il volume si apre con il saggio di Günther Heeg, che delle due modalità brechtiane di interazione con la fotografia – quella esplicita di *Kriegsfibel* e *Arbeitsjournal* e quella meno manifesta di supporto al lavoro registico – prende in considerazione la seconda. Grazie alla fotografia il regista può inquadrare l'*ensemble* nello spazio scenico e può studiarne con attenzione la composizione; una composizione che, perlomeno nel primo Brecht, è caratterizzata dalla reciprocità vincolante di gesto e parola, come mostrano le documentazioni fotografiche: il gesto brechtiano viene congelato dall'immagine, tanto da andare a comporre una sorta di rappresentazione plastica dell'accadere teatrale. Una funzione, questa della fotografia, tuttavia non concepita in maniera sistematica dal progetto teatrale brechtiano, quanto piuttosto esito naturale dell'atto specifico del fotografare.

Valentina Valentini integra l'indagine di Heeg volgendo l'attenzione a Ruth Berlau, che con il suo pionieristico lavoro di fotografa irrompe sulla scena di Brecht. Valentini argomenta come l'atto fotografico (atto di documentazione e conservazione) si ponga in contrasto con la volatilità della parola teatrale (e non incontra quindi il favore dell'ensemble brechtiano, poco abituato a un occhio mediale estraneo sulla scena). I *Modellbücher*, che documentano la modalità operativa di Berlau, testimoniano il pragmatico interesse di Brecht a costituire un confronto mediale tra il *continuum* scenico e la fotografia, *medium* (al pari del fotogramma filmico) in grado di spezzarne in frammenti l'unità, e quindi possibile oggetto di indagine registica.

L'immagine fotografica al di fuori del palcoscenico brechtiano (ci si riferisce qui a quella 'esplicita' della *Kriegsfibel*) non è, come evidenziato nell'intervento di Francesco Fiorentino, sola davanti allo sguardo del soggetto-lettore: le fotografie non possono essere comprese come un'espressione di visualità disgiunta dal testo scritto. Si tratta infatti di una composizione che non si disarticola nelle sue parti; prese singolarmente esse non bastano a dispiegare l'atto comunicativo complessivo del *medium*, bensì illuminano facce diverse della stessa costruzione mediale. In questo contesto Fiorentino osserva: «La didascalia è un pericolo e una necessità. Un pericolo perché comanda l'interpretazione, orienta la percezione, riduce insomma la libertà dell'osservatore, anzi tendenzialmente la annulla. È una necessità perché porta oltre un blocco della ricezione: blocco dell'immagine che si sottrae nell'enigmatico o nello choc» (p. 68). Il punto fondamentale, ineludibile del rapporto di Brecht con la fotografia, è quindi la *Literarisierung*, costituzione di competenza critica che supera la scrittura e consente

di contemplare i dispositivi medialità, e quindi anche di disinnescarne i meccanismi estetizzanti.

Nel suo contributo Helga Finter si sofferma sui suggerimenti barthesiani di informazione, *studium* e *punctum* come tre piani di ricezione della fotografia. Se il primo viene dato come livello sostanzialmente imprescindibile di lettura dell'immagine, *studium* e *punctum* sono particolarmente interessanti nell'ambito della produzione artistica perché in grado di coinvolgere la memoria culturale e sociale, nonché la dimensione emotivo-affettiva. Per Barthes, in Brecht prevale la prima, mentre Didi-Huberman insiste sulla seconda e Finter suggerisce la duplicità dell'effetto sociale-affettivo nel grido muto in *Mutter Courage*. Oggetto di indagine sono quindi le due note realizzazioni del grido di Valeska Gert e di Helene Weigel a confronto con la foto della madre di Singapore nello *Arbeitsjournal*.

Il contributo di Giacomo Daniele Fragapane offre un'ampia lettura di Brecht nel contesto della storia e della teoria della fotografia del Novecento. Fragapane osserva Brecht però non solo attraverso la lente teorica di Didi-Huberman, Barthes e Benjamin, lo colloca invece all'interno di un percorso più articolato, con le sue significative cesure all'interno del Novecento e con i suoi diversificati effetti sugli aspetti tecnologici, estetici e sociali. Si individuano quindi radici comuni tra il reportage dell'epoca e il «realismo» fotografico di Brecht, evidenziando tuttavia il maggiore interesse di quest'ultimo per la responsabilità dell'immagine, il messaggio che essa deve trasmettere: la fotografia diventa quindi «un modo del discorso, quasi un genere letterario» (p. 106), che tuttavia non agisce come mera narrazione o interpretazione della realtà, bensì – nel montaggio con il discorso – decostruendone i valori di riferimento.

Per leggere proficuamente Brecht insieme a Barthes occorre rilevare con precisione il percorso di pensiero del secondo, con le sue rilevanti ripercussioni sulla nostra ricezione del primo. È questo il suggerimento del significativo saggio di Luca Di Tommaso. Di Tommaso rovescia qui l'obiettivo d'indagine, puntandolo verso Barthes, di cui vengono individuati tre stadi di produzione: il periodo mitologico-teatrale (1953-1958/60), quello semiologico (1958/60-1966), e quello «testuale» (1960-1980), nei quali si riscontra una diversa interazione con Brecht, che si concentra essenzialmente nella prima fase e nella terza perde decisamente vigore. I motivi sono, osserva Di Tommaso, da ricercarsi anche nella messa in discussione della concezione fondante del pensiero brechtiano con la sua non dinamica distinzione tra la dimensione proletaria e capitalista: dagli anni Sessanta Barthes non può ignorare il ruolo della piccola borghesia.

Oggetto di indagine di Gianluca Paolucci sono le fotografie in Brecht e Jünger. Entrambi hanno colto l'importanza del *medium* fotografico, facendone uso nel particolare genere 'narrativo' dell'abecedario: la *Kriegsfibel* per Brecht e *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit* per Jünger. Queste opere tuttavia si distinguono per la specifica e concreta messa in campo della fotografia (per Jünger assenza di fonti e didascalie), per il suo ruolo specifico (per Jünger come atto di immediatezza; per Brecht, mediazione), e per il fine ideologico ad essa connesso.

Del rapporto di Brecht con la fotografia Giulia Disanto indaga in particolare la riflessione comune al movimento dadaista. Sia l'estetica brechtiana della fotografia che quella dadaista si relazionano infatti con il reale, con il quotidiano: le fotografie fanno riferimento a un preciso contesto storico-sociale. Tuttavia, osserva

Disanto, combinandosi nello *Arbeitsjournal* con la parola scritta, fanno emergere non l'omogeneità di un messaggio, quanto piuttosto il montaggio, il procedimento che permette di disarticularle, di evidenziarne le parti per stimolare lo spirito critico dell'osservatore. Questo *modus* interazionale con l'immagine, la sua forza di sperimentazione e critica polemica, caratterizza anche il dadaismo berlinese, a cui, nelle figure di Heartfield e Grosz, Brecht sarà personalmente legato.

Il saggio di Dora Rusciano mette a confronto il rapporto con la fotografia di Brecht e Tucholsky: un'interazione, la loro, dai caratteri divergenti, ma entrambi comunque percepirono l'importanza del *medium* fotografico, l'illusorietà di una comunicazione immediata ed effettiva, nonché la sua forte potenzialità manipolatoria. Rusciano volge quindi l'attenzione al rapporto tra immagine e parola nella *Kriegsfibel* con la lettura (emblematica) di Grimm e quella (epigrammatica) di Wagenknecht, suggerendo piuttosto che in Brecht possa prevalere l'idea di una composizione unica, e sottintendendo quindi l'intima comunità tra il messaggio della fotografia e quello di titolo e didascalia.

Simone Costagli esamina approfonditamente lo *Arbeitsjournal* di Brecht, che, rispetto alla *Kriegsfibel*, propone un *ensemble* visivo provvisto di più modelli narrativi e drammaturgicamente organizzato. Costagli indaga quindi con attenzione il montaggio delle fotografie e il loro rapporto con il testo corrispondente, individuando e mettendo in luce una precisa strategia brechtiana, che permette all'osservatore/lettore di capire la scelta operata e di recepire il messaggio ideologico; un messaggio tuttavia scoperto, perché, evidenzia Costagli, dell'insieme delle annotazioni presenti nel *Journal*, la maggior parte delle immagini si riferisce a riflessioni su guerra e attualità politica.

Nell'ultimo saggio del volume Milo Adami legge la fotografia brechtiana con Didi-Huberman, che evidenzia nel *Journal* un pensiero associativo in grado di far individuare a Brecht, nella molteplicità e varietà di materiali fotografici, l'elemento unificante, il filo rosso: Brecht guarda e associa, ricostruisce e rimonta, una prassi che, evidenzia Adami, non si limita a quest'opera. Si può in questo senso parlare di «attraversamenti leggeri», riferendosi alla capacità di Brecht di passare da un genere all'altro, mai creando in forma del tutto originale, ma sempre rielaborando e rinnovando il preesistente. E certamente a questa modalità di riproduzione del reale l'estetica fotografica, rispetto ad altre forme di rappresentazione figurativa, è intimamente legata.

Questo volume, nel ricco spettro dei suoi interventi, estende e approfondisce il percorso di analisi mediologica dell'opera di Brecht intrapreso dallo stesso Fiorentino con *Brecht e i media* (Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013). Un percorso estremamente significativo perché distoglie la nostra attenzione dal corpo a corpo con radio e film, mostrandoci sulla scena brechtiana un'azione nuova. In questo contesto, in cui è la fotografia a emergere tra i *media* visuali, sarebbe comunque anche interessante confrontarsi con altri orizzonti teorici, oltre a quelli, indispensabili e – per un'adeguata analisi del *medium* fotografico – certamente irrinunciabili, presi in considerazione nel presente volume. C'è quindi infine da augurarsi che, nel momento in cui l'opera di Brecht fluirà in uno *Handbuch* che ne sezioni, ricomponga e organizzi il *corpus* (e ne privilegi precisi temi e aspetti) venga dato, accanto alle altre incursioni mediologiche dell'autore, un approfondito spazio anche al suo denso rapporto con la fotografia.

Anna Castelli

Paola Sorge, *Kabarett! Satira, politica e cultura tedesca in scena dal 1901 al 1967*, Elliot, Roma 2014, pp. 331, € 25

Il libro racconta al grande pubblico uno scorcio di cultura tedesca per la verità non poi così piccolo, e tuttavia un po' negletto e non sufficientemente rappresentato persino nell'ampio spettro degli studi di germanistica.

Una forma di spettacolo, il Kabarett «con la cappa» – come precisa giustamente l'autrice rifacendosi a un omonimo volume pubblicato nella RDT degli anni Settanta (Georg Zivier, Hellmut Kotschenreuther, Volker Ludwig, *Kabarett mit K. 50 Jahre Kabarett*, Berlin 1974) – che non è un semplice calco dal francese. Il Kabarett così scritto ha a che vedere ben poco con l'intrattenimento leggero del suo *pendant* francese. Nasce infatti aristocratico e letterario, e non frivolo e borghese. Il sipario si apre nel gennaio del 1901 nello *Überbrettl*, un piccolo teatro della capitale dal nome nietzscheano e l'arredamento Biedermeier, frequentato dall'aristocrazia berlinese. A importarlo dalla Francia il barone Ernst von Wolzogen, che lo personalizza, conferendogli un'impronta letteraria. Il successo è travolgente. Solo a Berlino allo *Überbrettl* si affiancheranno presto ben quarantatre Kabarett, e da varietà con impronta letteraria questa forma di spettacolo svilupperà in pochi anni un carattere proprio. Niente balletti disimpegnati e donne seminude, ma un sobrio palcoscenico: qui si mette in scena qualcosa di più aspro e pungente, che vuole suscitare un riso non spensierato ma amaro. «Humor ist, wenn man trotzdem lacht», la sagace espressione attribuita a Otto Julius Bierbaum, in arte *Simplicissimus*, condensa il carattere e lo spirito del Kabarett (e non è un caso che sia stato proprio *Stilpe*, un romanzo di Bierbaum, a ispirare il barone von

Wolzogen). Quindi non pura frivolezza, *chansons*, poesie e parodie letterarie, ma *sketches* graffianti, riviste dai temi d'attualità, numeri pungenti. Umoreismo 'sul serio', «dinamite all'ovatta» – come ama citare l'autrice riprendendo le parole di Karl Kraus su Nestroy –, satira politica e sociale, mordente e spregiudicata in tempi liberali, prudente ma forse per questo più acuta durante il regno di Guglielmo II e gli anni della guerra fredda. Perché la censura non ha mai veramente soffocato il Kabarett, se non nei tempi bui del nazismo, quando anche il Kabarett con la cappa sceglie la strada dell'esilio.

Il volume si articola in due grandi blocchi temporali separati dalle macerie della *Stunde Null* e incorniciati da due date: il 1901, che ne è l'anno di nascita in terra tedesca, e il 1967, o – a dirla meglio – i momenti immediatamente precedenti il clima degli anni di piombo, che – spiega l'autrice – ne segnano il crepuscolo. Crepuscolo solo sul palcoscenico, andrebbe tuttavia precisato, perché il Kabarett di questi anni in realtà continua a vivere attraverso la radio e nelle forme dell'*agitprop*, facendosi momento di azione politica e di *Systemkritik*, di critica reale al sistema. Esiti, questi, che farebbero parte di un'altra narrazione.

Paola Sorge ci introduce con verve brillante in questo mondo di parodie letterarie e critiche taglienti, di *chansons* e *sketches*, di *diseuses* graffianti e *conférenciers* implacabili. L'autrice rievoca colori, costumi e musiche, e ci fa rivivere l'entusiasmo del pubblico. Solo accennato, purtroppo, l'ampio discorso sul *deutscher Humor*, che è ben più di una semplice sottile ironia. Meglio contestualizzato, questo discorso avrebbe potuto illuminare con una chiave di lettura culturale il fenomeno della «piccola Musa», che del *deutscher Humor* è il tempio.

Un palcoscenico, quello del Kabarett tedesco, in cui infatti, più che in ogni al-

tro, a calcare le scene è la Storia. Perché è un Kabarett vigile, dal carattere politico e di attualità, un aspetto – questo – che la critica non ama particolarmente nelle forme d'arte. Ed è invece proprio attraverso il Kabarett che si può leggere la storia tedesca con una prospettiva dal basso, ripercorrendo i grandi eventi con l'ottica della microstoria. Il Kabarett come narrazione che guarda alle congiunture del quotidiano e che dalle pratiche del quotidiano ricostruisce i tasselli che hanno costituito decenni di storia sociale e politica tedesca. Per questo non sarebbe stato affatto secondario evidenziare che il Kabarett, così come si è declinato in Germania fino agli anni Sessanta, con i suoi accenti satirico-politici e le istanze di critica sociale, sottile e acuto, indiretto ma timidamente deflagrante, è stato un fenomeno puramente ed esclusivamente tedesco. Nessun altro popolo ha dato voce alla satira politica con la stessa verve attraverso la *Kleinkunst*, nessun altro popolo ha fatto del palcoscenico di varietà un teatro d'attualità, una tribuna politica, uno spazio di democrazia e di dibattito, al pari dei tedeschi. Uno sguardo di questo tipo avrebbe permesso di superare il rischio di essenzializzare il Kabarett come fenomeno culturale astorico, e anzi di utilizzare la scena del Kabarett satirico-politico come lente di analisi, ad esempio, delle dinamiche bipolari tra blocco occidentale e blocco orientale del mondo a partire da uno dei diversi 'teatri' in cui esse hanno trovato espressione, e ripercorrere la guerra fredda nel concreto dei fronti interni, con le loro logiche al contempo speculari e oppostive. Forse per questo il ruolo del Kabarett tedesco sembra richiamare a chi scrive quello del teatro dell'antica Grecia. Un accostamento forse ardito, considerato che – per il suo carattere d'attualità e la natura metamorfica e resistente a categorizzazioni – al Kabarett manca la capa-

cità di assolutizzare l'evento sulla scena. E tuttavia il Kabarett satirico-politico tedesco è stato (ed è) rito collettivo, spazio del sentire comune, tribuna politica, soprattutto luogo di democrazia allorquando se ne sentiva più la mancanza.

Con pennellate vivaci Paola Sorge ci introduce in questo mondo del varietà, accompagnandoci ad alcune serate. Qui incontriamo Max Reinhardt dello *Schall und Rauch* vestito da Pierrot, gli *Elf Scharfrichter* di Monaco, con Franz Wedekind *spiritus rector*, incappucciati nelle loro tuniche rosso sangue e con la scure in mano; conosciamo Kurt Tucholsky, una delle voci più graffianti dell'epoca weimariana, in seguito osteggiato e vilipeso dai nazisti. Entriamo poi nel *Café Größenwahn* sul Kurfürsterdamm, una saletta piccola e affollatissima, e ci sembra quasi di sentirla, Rosa Valetti, energica ed esplosiva, capelli rossi e bocca ghignante, in una delle sue *chansons* aggressive, composte da Tucholsky, Franz Wedekind o Walter Mehring. Facciamo poi la conoscenza di un gracile e timido giovinetto che recita la sua *Legende vom toten Soldaten* durante lo spazio che Trude Hesterberg, cantante di operette e fondatrice del Kabarett *Wilde Bühne*, offre ogni settimana ai nuovi talenti. Quel giovane sconosciuto non è altri che Bertolt Brecht. Sospiriamo durante gli anni del nazismo, che soffocarono anche il Kabarett, e vibriamo quando le luci della «piccola Musa», timidamente, si riaccendono in cantine semidistrutte, desolati caffè in cui si rimediano piccoli palcoscenici. Quanto mai vitale lo spirito del Kabarett in questi anni, che guarda alle macerie del dopoguerra e agli sforzi della ricostruzione, e si colora di critica sociale, oltre che politica. Il *Marschlied '45*, interpretato da Ursula Herking nella *Schaubude* di Monaco, diventerà una sorta di inno della Germania che rinasce. L'immagine della Herking, av-

volta in un vecchio cappotto e con una valigia in mano, sullo sfondo le macerie della guerra, è forse l'icona *tout court* del Kabarett del dopoguerra. A poco a poco ci muoviamo con l'autrice tra le città distrutte dalla guerra e incontriamo tanti *ensembles*: l'*Ulenspiegel* a Berlino, il *Kom(m)ödchen* e la *Lach- und Schiessgesellschaft* a Monaco, la *Rampe* e la *Pfeffermühle* a Lipsia, e poi gli *Hintergebliebene*, un Kabarett itinerante. Perché nel dopoguerra questi gruppi si esibivano ovunque, ad ogni costo. E alcuni senza nemmeno chiedere il pagamento di un biglietto, come gli *Stachelschweine* di Berlino Ovest, che invece avevano trovato un modo tutto originale di farsi compensare: «pro Kopf ein' Knopp», un bottone da staccare dal cappotto. Nei mesi subito dopo la fine della guerra la rinascita del teatro e dei Kabarett non è ancora regolamentata dalle truppe alleate. Sono questi gli anni più ferventi del Kabarett tedesco che fa nuovamente capolino in locali e cantine rimediate alla meglio: bersaglio sono gli alleati che hanno occupato e spaccato la Germania, ma anche i tedeschi conniventi col nazismo, così come la sin troppo facile reintegrazione di personaggi dal passato dubbio, che – invece di essere epurati – occupano ora posti di rilievo nel nuovo assetto politico. Ma sono soprattutto le logiche da fronte a farla da padrone in questi anni. Tema, questo, che nella narrazione di Paola Sorge si respira appena. Costretta in pochissime righe, ad esempio, la presentazione degli *Insulaner* di Berlino Ovest, l'ensemble «di fronte» della guerra fredda, un Kabarett radiofonico, aggressivo, di parte, e sicuramente il più agguerrito e implacabile con gli 'altri' tedeschi. Anche Berlino Est, però, ha il suo Kabarett: nata come Kabarett «di Stato» della RDT, la *Distel* si presenta «aufs janzte Berlin» come «la cattiva coscienza di una buona causa». Non bisogna tuttavia

aspettarsi un Kabarett tiepido e incolore: sottile e arguta, la *Distel* si muoveva in quel limbo difficile tra protesta e propaganda, producendo tra i programmi più interessanti di quegli anni, che avrebbero sicuramente meritato qualche spazio in più. Tra l'altro, non fu l'unica a subire gli strali della censura. Dall'altra parte del muro il grande «Mann mit der Pauke», Wolfgang Neuss, con la sua critica radicale, durissima, al sistema, subirà un destino più triste e finirà per venire esautorato dalla scena con la peggiore delle armi: il silenzio totale della stampa.

Nel corso del racconto ci imbattiamo in esilaranti e graffianti numeri di Kabarett, presentati per la prima volta in traduzione italiana. Il ricco *corpus* di fonti primarie che corredano la narrazione costituisce sicuramente il pregio maggiore del volume e fornisce al lettore una documentazione ampia e accuratamente scelta. Traduzioni ben rese da Paola Sorge, sebbene l'originale tedesco a fronte non sarebbe dispiaciuto. Soprattutto nella messa in versi di Giulio Tamburini, infatti, si perdono talora elementi o allusioni più o meno esplicite che non sono mere sfumature linguistiche, e che un lettore interessato alla cultura tedesca avrebbe sicuramente potuto apprezzare nell'originale.

In linea con questo anche la scelta di non corredare di riferimenti bibliografici o di date le foto d'epoca e soprattutto le citazioni di cui il volume è ricco, scelta che sicuramente ha il vantaggio di non appesantire il flusso della narrazione, ma che lascia troppe curiosità insoddisfatte. Ne risulta un volume ricco di date e nomi, che organizza le fonti cercando di fornire un quadro quanto più esaustivo possibile, e che forse per questo produce un linguaggio a tratti macchinoso.

Crea disagio invece la scelta (d'altronde non sempre portata avanti con coerenza) di tradurre in italiano il nome

degli *ensembles* di Kabarett e i titoli dei programmi presentati. Il timore che i nomi originali potessero in qualche modo rendere più complesso seguire il flusso della narrazione avrebbe potuto essere aggirato con soluzioni sicuramente più adeguate.

Resta il valore di un lavoro che struttura le fonti con grande vivacità e ottima capacità narrativa, arricchito da foto e corredato da un ampio *corpus* testuale; una ricostruzione documentata che ha il pregio di introdurre il lettore ad un aspetto della cultura tedesca affatto marginale e, soprattutto nel racconto del Kabarett del dopoguerra, per molti tratti ancora poco esplorato.

Tiziana Urbano

Chiara Conterno, *Die andere Tradition. Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert*, Vienna University Press, Göttingen 2014, pp. 355, € 49,99

L'importanza dello studio condotto da Chiara Conterno viene ben evidenziato da Cornelius Hell nella prefazione al volume edito dalla Vienna University Press: l'autrice non si è solo occupata di documentare, con dovizia di esempi, il fruttuoso incontro tra la letteratura di lingua tedesca del XX secolo e la tradizione giudaico-cristiana dei salmi, ma ha reso anche visibili le diverse linee lungo le quali questa riscoperta del modello biblico si è sviluppata. Conterno dedica un'ampia introduzione a delineare l'oggetto della sua indagine: «l'altra» tradizione rievocata nel titolo si contrappone a quella tradizione «prima» che riguarda gli inni sacri. La forma poetica dell'inno che si afferma in Germania a partire da Klopstock, pur derivando dai canti sacri dell'antichità pagana e del primo cristianesimo caratterizzati da una precisa

struttura metrica e strofica, presenta un ritmo libero. Nelle liriche di Goethe, Novalis, Hölderlin, Rilke e Nietzsche riaffiora un inno secolarizzato, una struttura che esprime il *pathos* religioso, l'entusiasmo del soggetto nel suo rapportarsi al divino. Di contro, la tradizione salmica dell'Antico Testamento avrebbe trovato un nuovo impulso nel Novecento come risposta alle fratture sociali ed economiche nonché al disorientamento dell'uomo moderno dinnanzi alla crisi dell'umanesimo, alla barbarie della guerra e all'abominio della *shoah*. In un simile contesto di incertezza e confusione, è lo stesso rapporto linguistico con il mondo ad essere messo in discussione: i poeti non riescono più ad avvalersi del linguaggio comune e dei gesti linguistici tradizionali. Ecco dunque che i salmi si presentano come un modello stilistico, funzionale e strutturale (p. 30), come una cornice (p. 230), un ipotesto sul quale costruire una poesia nuova (p. 192), un punto di riferimento nel caos esistenziale e poetico (p. 207).

Per avvicinare il lettore al genere del salmo, e ai suoi numerosi sottogeneri, l'autrice riassume in un *excursus* i tratti principali delle fonti bibliche e delle loro traduzioni in greco, latino e tedesco – qui si sofferma sui contributi di Lutero e di Buber. Particolare attenzione viene inoltre posta allo stato dell'arte della ricerca sui salmi e al concetto di gesto linguistico. In ogni salmo si può riconoscere la successione di diversi *Sprachgebärden*, siano essi suppliche, lamenti, accuse o ringraziamenti, che attribuisce al genere un carattere dialogico. Il salmo risulta pertanto un *Rollentext* (p. 22) attraverso il quale il singolo o, più spesso ancora, la comunità si rivolge a dio. La comunicazione si svolge, quindi, lungo un asse verticale, ai cui estremi si trovano l'uomo e la divinità. Le circostanze e i temi evocati nei salmi hanno valore universale, ossia si

distanziano dal concreto e dal particolare per rappresentare la *conditio humana*. Tipici del salmo sono, infatti, le formule e i motivi che riguardano ogni aspetto dell'esistenza terrena. A livello stilistico si distinguono il cosiddetto *parallelismus membrorum*, lo strumento retorico che potenzia una determinata immagine e mette in moto il pensiero tramite la giustapposizione all'interno di un verso di due semi-versi che stanno tra loro in un rapporto di sinonimia, antitesi o sintesi, il merismo, il chiasmo, le ripetizioni e le anafore, l'andamento paratattico e la fluida transizione da poesia a prosa, le interiezioni, la lapidaria brevità delle frasi, le ellissi e le aposiopesi. I gesti linguistici e gli stilemi propri dei salmi biblici vengono considerati da Conterno criteri fondamentali per definire un testo lirico *Psalm-Gedicht*. La tradizione che interessa l'autrice è, in breve, quella che suggerisce dal modello salmico la linfa poetica per esprimere tanto ciò accade nel mondo quanto la concezione della vita e l'interiorità dell'io lirico. Ovviamente un rapporto che miri a preservare la tradizione non può che essere critico, come ricorda Adorno (*Über Tradition*, in *Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998), e infatti i diversi poeti del Novecento scelti dall'autrice si avvalgono liberamente e a vari gradi della fonte biblica, attualizzandola, mettendo in luce la problematicità del rapporto uomo-dio, adattandola alle loro esigenze poetiche. Il riferimento ai salmi non è quindi solo formale, ma concerne anche i contenuti. Tramite il ricorso agli elementi del salmo l'io lirico si fa portavoce della collettività e rappresentante della sua epoca (p. 31).

I capitoli cardine del volume corrispondono all'analisi attenta e minuziosa di alcuni *Psalm-Gedichte* paradigmatici composti da autori che hanno animato

la letteratura di lingua tedesca del Novecento, affrontati in ordine cronologico e, nel caso dei poeti della Bucovina, secondo l'appartenenza cultural-geografica. Ad eccezione del capitolo dedicato alle liriche dei primi decenni del ventesimo secolo, si riscontra un ulteriore criterio di raggruppamento dei poeti: la religione alla quale furono educati – ebraica, cristiana o islamica.

Forse a causa della profonda diversità fra l'educazione religiosa, le esperienze di vita e le poetiche di Else Lasker-Schüler, Georg Trakl, Alfred Margul-Sperber e Bertolt Brecht, il primo capitolo appare meno esaustivo degli altri. L'autrice sottolinea giustamente come per questi scrittori il ricorso alla lingua e ai motivi della tradizione salmica si inserisca all'interno di una precisa ricerca stilistica, di uno sperimentare con le forme e con le modalità d'espressione. Tuttavia, la difficoltà di riportare i variegati esperimenti degli scrittori a un denominatore comune è evidente e la necessità di non dilungarsi sulle singole liriche porta, in alcuni casi, a semplificazioni eccessive. Le poesie di Else Lasker-Schüler, già oggetto di numerosi studi dettagliati, tra i quali Conterno ricorda quelli di Lermen e Motté, vengono lette alla luce non solo delle fonti bibliche in esse presenti, ma anche del credo «äußerst komplex und schwer zu definieren» della poetessa (p. 48), con un risultato piuttosto confuso. Per quanto riguarda Georg Trakl, invece, l'analisi di *Psalm* (2. Fassung) e di *De Profundis* alla ricerca delle strutture e dei contenuti salmici è riduttiva: giusto evidenziare l'utilizzo della paratassi, dei parallelismi e delle ripetizioni secondo la tradizione dei salmi, ma occorre ricordare anche l'importanza di Rimbaud e delle sue *Illuminations* per la poesia di Trakl. La scelta di dedicare l'ultima parte del Capitolo 2 agli *Psalm-Gedichte* di Brecht è oltremodo interessante, visto che il poe-

ta di Augusta attua una secolarizzazione del salmo interessandosi squisitamente alla forma. Proprio per questo motivo, però, sembra che le sei poesie definite dal poeta «Psalm» si rifacciano troppo poco al genere per essere considerate figlie dell'«altra tradizione». Soprattutto le due liriche che hanno come protagoniste la madre ed Hedda Kuhn paiono poco emblematiche: semplicistico è definire il canto alla madre uno *Psalm-Gedicht* che combina lode e lamento, in cui da un lato il poeta esalta la genitrice e dall'altro si duole per la possibilità perduta di un dialogo con lei (p. 88), e riduttivo è identificare solo nei salmi la fonte per il modo epico della poesia *Von He*.

Il capitolo successivo è dedicato alle poesie composte da scrittrici e scrittori di origini ebraiche in seguito alle persecuzioni antisemite e all'esilio forzato. Qui l'esame delle liriche di Gertrud Kolmar, Isaac Schreyer, Karl Wolfskehl e Nelly Sachs è approfondito, esaustivo, convincente. Una piacevole sorpresa è trovare tra i grandi nomi di questa sezione Isaac Schreyer, scrittore poco conosciuto e ancor meno studiato, e seguire l'autrice nell'analisi degli *Psalm-Gedichte* del poeta della Bucovina del Nord. La produzione lirica di Schreyer si distingue per il costante riferimento ai salmi, con motivi e figure ricorrenti, ma nella sua fase matura il sostrato biblico diviene ancora più evidente, creando una particolare commistione con la tradizione poetica barocca e con quella tedesca degli inni (pp. 112, 116 s.). Grande rilevanza assume anche la parte dedicata alle liriche salmiche di Wolfskehl, che collegano in maniera originale le due tradizioni alle quali il poeta si rifà: quella ebraica dei testi sacri e quella tedesca della *George-Schule*. Da sottolineare nell'analisi delle poesie di Nelly Sachs è l'attenzione che Conterno riserva alla lingua come *Wohnort*, secondo la tesi di Heidegger (p. 154).

La lingua dei padri, con le sue ferite e con il ricordo delle battaglie combattute, è per la poetessa un luogo da abitare e c'è in sé la forza di creare nuova vita.

Psalm-Gedichte aus der Bukowina è il capitolo meglio strutturato, tanto che potrebbe essere letto come un saggio indipendente dal volume intero. La comprensione delle liriche di Alfred Gong, Immanuel Weißglas e Paul Celan è facilitata da un'introduzione alla storia culturale, o meglio: interculturale, della Bucovina e dalla breve biografia dei tre poeti. L'autrice mostra con precisione i richiami intertestuali, il ricorso a un comune fondo di immagini e metafore, il dialogo a distanza tra i testi di Gong, Weißglas e Celan, nonché di Albert Margul-Sperber e Rose Ausländer: il salmo come «unsichtbare[s] Gewebe» (p. 174) diventa così ben visibile. Anche i concetti di attualizzazione del testo biblico e di rilettura dei salmi risultano più chiari con gli esempi diretti offerti in questa sezione. Contorno accompagna per mano il lettore nella scoperta, o riscoperta, del salmo come «*poetisches Gerüst, das dann vom Autor persönlich und originell weiter entwickelt und entfaltet werden kann*» (p. 207).

Il cammino del lettore lungo le linee dell'«altra tradizione» prosegue nella seconda metà del ventesimo secolo, dopo la seconda guerra mondiale, attraverso le poesie di cinque autori cristiani – almeno di origine: Ingeborg Bachmann, Christine Lavant, Thomas Bernhard, Friedrich Dürrenmatt e Peter Huchel. Gli *Psalm-Gedichte* di questo capitolo si dividono in esistenziali, ovvero attraversati dalla voce dell'io lirico che riflette sulla propria condizione, e in politici o socio-critici, quindi poesie che si pongono in maniera critica dinanzi a circostanze concrete. Se i primi mantengono il confronto diretto con la trascendenza tipico del salmo, i secondi riprendono dal

modello biblico il rapporto salmista-comunità: il poeta dà voce agli oppressi, ai perseguitati, agli innocenti puniti dalla malvagità umana. Attraverso la poesia la voce risuona potente contro l'oblio e si avvale del linguaggio biblico per porre domande esistenziali, come quelle relative alla colpa individuale e collettiva. Comune a entrambe le tipologie è il tema della *Sprachproblematik*. Il problema della legittimità della lingua e, soprattutto, della lingua poetica dopo Auschwitz interessa quasi tutti gli autori della sezione: le poesie della Bachmann sono animate dalla tensione tra la necessità di tacere e il superamento del silenzio; gli *Psalm-Gedichte* di Bernhard cercano di rievocare, assieme agli stilemi dei salmi, anche il loro orizzonte trascendentale (p. 271) e il discorso salmico, una volta mezzo di comunicazione con Dio, rivela ora la lotta del poeta con le parole – come già aveva sottolineato Paola Bozzi. Dürrenmatt mantiene il carattere dialogico e la lingua profetica dei salmi, con la quale esprime tanto aspra critica quanto speranza, e nel momento in cui profana e trivializza le espressioni bibliche apre la lingua salmica a un nuovo utilizzo, squisitamente terreno. Nelle sue liriche Huchel riprende un tema ricorrente dei salmi antichi quale il conflitto tra poeta e linguaggio e lo inserisce nel contesto storico e sociale dei regimi totalitari; o ancora, si avvale dei motivi contenuti nel libro della *Genesis* per evocare lo spettro della distruzione del creato tramite le armi atomiche.

Contorno posa infine lo sguardo sul nostro secolo e sulla vitalità che ancora contraddistingue la tradizione salmica nella letteratura di lingua tedesca. In particolare, l'autrice si sofferma sulle poesie di Said, animate tanto da modelli biblici quanto dalla cultura islamica e caratterizzate da un umanesimo universale (p. 328). Proprio questa, allora, sembra essere la parabola che «l'altra tradizione»

ha compiuto nel Novecento: partendo da una crisi del senso e dei valori della cultura è riuscita, rinnovandosi e conservando contestualmente i suoi caratteri distintivi, a generare un nuovo umanesimo. *Die andere Tradition* non offre solo un ottimo studio delle liriche che nel ventesimo secolo si rifanno a forme e contenuti salmici, ma anche uno spunto di riflessione sul concetto stesso di tradizione in letteratura: un insieme di materiali, strutture, temi, immagini e memorie che si offrono allo scrittore per essere in ogni caso respinti, ripresi o ridefiniti e dare nuovi frutti. Chissà che questo non ci dia motivo di guardare con interesse ed entusiasmo alle nuove forme poetiche della società multiculturale in cui viviamo.

Chiara Maria Buglioni

Irene Fußl, Arturo Larcati, *Das Rom der Ingeborg Bachmann*, Photographien: Angelika Fischer, Edition A.B. Fischer, Berlin 2015, S. 56, € 12.

L'agile volumetto di Irene Fußl e Arturo Larcati, *Das Rom der Ingeborg Bachmann*, pubblicato dalla casa editrice A.B. Fischer, fa parte della collana «Wegmarken», che disegna i «paesaggi letterari» dell'Europa del Novecento, ricostruendo, attraverso l'interazione di testo e immagini, gli invisibili percorsi di scrittori e artisti tedeschi nelle diverse città in cui hanno vissuto.

Il testo accompagna il lettore in una passeggiata ideale attraverso i luoghi più rappresentativi della Roma di Ingeborg Bachmann. Il ricco corredo fotografico del libro rende più vivide le impressioni dei luoghi descritti. Gli scatti contemporanei di Angelika Fischer si accostano alle fotografie d'archivio che ritraggono la scrittrice nella città eterna, restituendo attraverso le immagini quella stratifica-

zione di presente e passato che nei testi italiani di Bachmann diviene il tratto distintivo della città di Roma e una fonte principale d'ispirazione poetica. Il mito stesso di Ingeborg Bachmann – la sirena del *jet set* e la scrittrice impegnata, l'acuta osservatrice della vita politica e culturale italiana e la protagonista di un dramma personale finito con una morte intempestiva e tragica – assume in questo libretto consistenza d'immagine e parola e si sedimenta tra le altre storie racchiuse nella topografia romana come un ulteriore percorso memoriale.

Le topografie tracciate nel libro sono almeno due: una topografia concreta, che è possibile ricostruire a partire dagli indirizzi dei diversi domicili romani di Bachmann e dei suoi amici e colleghi scrittori, come anche dei luoghi di ritrovo intellettuali, dei caffè, delle associazioni culturali e delle case editrici. L'altra è invece una topografia interiore, poetica, che segue il percorso dello sguardo della scrittrice austriaca sulla capitale, così come esso si dipana tra le righe delle sue opere.

Gli autori chiariscono sin dall'inizio che il rapporto di Bachmann con l'Italia, e con Roma in particolare, non è quello tradizionale di una *Italien-Dichtung* che guarda all'immagine di un paese mitizzato ed esotico. Si tratta piuttosto di un rapporto più intimo e ineffabile – «Gelernt habe ich etwas von den Italienern, das ist schwer zu erklären [...] Es sind nicht die Schönheiten, nicht die Orangenbäume und nicht die herrliche Architektur, sondern eine Art zu leben. Ich habe hier leben gelernt», spiega la scrittrice in una nota intervista (p. 3) – un senso di estraneità eppure di appartenenza così forte, da spingere Bachmann a tornare sempre a Roma ogni volta che problemi economici o, negli ultimi mesi, di salute la costringevano ad allontanarsene.

Oltre alla sovrapposizione di queste due topografie, un altro elemento opportunamente posto in evidenza dagli autori è il cambiamento nel modo in cui Ingeborg Bachmann vive e interpreta il proprio ruolo di scrittrice durante i suoi due soggiorni romani più lunghi.

Dopo aver ricevuto il premio della *Gruppe 47* nel 1953, Bachmann si trasferisce a Roma, dove rimarrà fino alla metà del 1957, lavorando come corrispondente per l'emittente *Radio Bremen* e scrivendo articoli e recensioni per riviste come «Merkur» o «Akzente». È questo il periodo in cui la scrittrice si sforza di integrarsi nel *milieu* letterario della capitale, in cui è inizialmente introdotta dalla cerchia degli intellettuali tedeschi a Roma, tra cui Gustav René Hocke, Hermann Kesten e Marie Luise Kaschnitz, che incontra regolarmente nei caffè del centro.

La collaborazione con la rivista «Botteghe Oscure», fondata nel 1948 dalla principessa Marguerite Caetani, sua amica e sostenitrice, rappresenta poi per Bachmann non solo la possibilità di acquisire visibilità nel panorama letterario italiano e internazionale, ma anche la via d'accesso per il fascinosa mondo dell'aristocrazia, presso il quale la scrittrice resta sempre una gradita ospite, «nonostante le sue simpatie per Gramsci e il partito comunista» (p. 10). In questo periodo, Bachmann è affascinata anche dal mondo dello sfavillante *jet set* romano e partecipa volentieri alle diverse serate mondane, sempre con la disinvoltura di una diva e il fascino di una sirena, come ricorda ad esempio il compositore Hans Werner Henze in riferimento alla prima del suo balletto *Ondine* nel 1958 (p. 11).

Le fotografie che accompagnano il testo visualizzano i percorsi cittadini dei primi anni romani di Bachmann: l'appartamento infestato dai topi in via Ripetta; la casa su piazza della Quercia, resa celebre dal famoso articolo dello «Spiegel»; il

Caffè Greco di via Condotti, tradizionale luogo di ritrovo della bohème letteraria romana; l'Albergo d'Inghilterra, dove incontrava spesso il compositore Henze; infine, il celeberrimo Palazzo Caetani di via delle Botteghe Oscure, fucina culturale della Roma di quegli anni.

Accanto alle fotografie dei luoghi legati alla vita quotidiana, compaiono poi anche le immagini di quei luoghi simbolici che assumono il valore evocativo e riflessivo della memoria. La facciata compatta di Palazzo Cenci, la statua di Giordano Bruno in Campo de' Fiori, le strade del Ghetto al filtro della scrittura di Bachmann diventano «cristallizzazione e teatro della storia» (p. 14), una storia che reca le tracce occulte della violenza di un passato remoto e recente.

A partire dal saggio *Was ich in Rom sah und hörte* (1955), Fußl e Larcatti ripercorrono il cammino dello sguardo di Bachmann, che si apre alla percezione del nascosto e del taciuto della storia, focalizzandosi adesso sulla vita degli umili. Un tratto, questo, che gli autori rintracciano anche nel film di Gerda Haller, in cui è lo sguardo «dal basso» della scrittrice a orientare le inquadrature, secondo una prospettiva che ricorda da vicino l'idea di un «Vangelo dei Poveri», tematizzata negli stessi anni da scrittori come Pasolini e Böll (p. 20). Come mettono in luce gli autori, tuttavia, se il saggio offre uno spaccato sulla bellezza aspra dei poveri, con immagini che ricordano per certi versi anche il neorealismo e il cinema di Fellini, il film di Gerda Haller assume invece accenti politici più espliciti, ad esempio tematizzando le questioni della relazione uomo-donna e le dinamiche patriarcali che costituiscono anche il nucleo tematico del ciclo delle *Todesarten*.

La sezione dedicata alle poesie della raccolta *Anrufung des Großen Bären* (1956) chiarisce poi come nei versi romani la topografia della città perda notevol-

mente di concretezza, per divenire piuttosto lo scenario di un lamento amoroso che si esprime spesso attraverso visioni di solitudine, malinconia e morte. Nelle poesie questa topografia interiore finisce per coincidere con una topografia della scrittura e le stesse immagini della città si fanno metafora di una dialettica tra parola e silenzio, in cui quest'ultimo diviene il presupposto per una nuova forma di linguaggio.

In questa sezione anche le fotografie di Angelika Fischer sembrano farsi interpreti dello sguardo bachmanniano sui luoghi della città: le fosse ardeatine, le rive del Tevere, il Cimitero acattolico appaiono carichi di significati allegorici e allo stesso tempo desolati nel silenzio della loro monumentale solitudine, luoghi completamente vuoti in cui la presenza dell'umano è ancora solamente allusa, come un passaggio fugace di memorie che si risolve infine nell'assenza.

Nelle poesie romane emerge quindi un altro aspetto, anch'esso originalmente esplorato dagli autori di questo libretto, ossia la tendenza a rappresentare la città come spazio dell'abbandono: sono in particolare le stazioni e gli aeroporti, luoghi della partenza, non-luoghi, a trasformarsi nel teatro di un addio, che agli occhi della scrittrice risulta tuttavia addolcito e reso meno traumatico da quella particolare «leggerezza dell'essere» che Bachmann riconosce come un tratto caratteristico della cultura italiana. Il motivo dell'abbandono è ripreso anche nel racconto *Das dreißigste Jahr* (1961), in cui Roma diviene la meta di un viaggio che è soprattutto viaggio interiore, ricerca dell'identità ma anche confronto con la dimensione della parola e della memoria.

Roma, suggeriscono Fußl e Larcati, si profila dunque nella scrittura di Bachmann non solo come luogo reale, della storia e della vita, ma anche come una vera e propria *Herzlandschaft*: è insieme

la città degli umili e dei dimenticati e il luogo della fascinazione della mondanità, la meta di una fuga nel Sud, verso una patria utopica, ma anche il luogo dell'esilio, l'altrove di una doppia vita condotta parallelamente al di qua e al di là delle Alpi.

Bachmann torna nella capitale nel 1958, dopo un soggiorno a Parigi che ha visto naufragare le speranze di una relazione con Paul Celan. A illustrare il testo sono qui due fotografie d'archivio. Una delle due mostra la scrittrice austriaca di profilo, riflessa parzialmente in uno specchio alle sue spalle, che allarga la prospettiva a ricomprendere uno spazio indefinito, esterno alla superficie dell'immagine. L'altra ritrae invece Max Frisch con gli occhiali spessi e un filo di fumo chiaro che esce dalla pipa. Entrambi ignorano lo spettatore, fissano in basso nel vuoto dinanzi a sé, in un atteggiamento intimista. Sembra quasi che i due cerchino di guardarsi reciprocamente di nascosto, oltre i limiti delle rispettive cornici, ma alla fine i loro sguardi non s'incontrano. Nell'accostamento di queste due immagini sembra racchiusa la storia di Bachmann nei due anni successivi: la relazione con lo scrittore svizzero, la grande casa di via de Notaris, le difficoltà scaturite da due modi diversi di vivere lo spazio della casa e da due modi diversi di vivere lo spazio della città. La Roma di Ingeborg Bachmann resta per Frisch sempre estranea, come in fondo lo è anche la poetessa, presto abbandonata per una donna più giovane. Gravemente colpita da una perdita che non è stata in grado di prevedere, Bachmann si rifugia a Berlino, dove continua a entrare e uscire dagli ospedali. Nel frattempo ha sviluppato una forte dipendenza dall'alcol e dai farmaci.

Tre anni dopo, nel 1965, la scrittrice riesce finalmente a tornare a Roma. Fußl e Larcati pongono bene in evidenza come quest'ultimo soggiorno romano veda una Bachmann che interpreta se

stessa e il proprio ruolo di scrittrice e intellettuale in maniera del tutto differente rispetto al passato. Il lavoro frenetico al primo romanzo del grande progetto delle *Todesarten*, *Malina* (1971), è interrotto solo dalle lunghe passeggiate in compagnia di Christine Koschel o Toni Kienlechner. Bachmann percorre adesso le vie del centro, discutendo di Dio e del mondo, senza mai fare riferimento alla letteratura o al paesaggio: l'aria aperta, il movimento le servono più che altro per ritemperare il fisico e renderlo in grado di sostenere il peso della scrittura, che si presenta adesso come priorità assoluta. Anche il suo attuale appartamento, celebrato nella poesia di Marie Luise Kaschnitz *Via Bocca di Leone* (1975), riflette l'aura di Bachmann e testimonia dell'urgenza della scrittura.

Di quest'ultimo soggiorno romano gli autori colgono soprattutto il tentativo di Bachmann di risollevarsi dopo il trauma della separazione da Max Frisch. È il momento in cui Bachmann, già scrittrice affermata, si ritaglia un ruolo di intellettuale impegnata. Accoglie quindi l'invito di Vigorelli a partecipare alle attività del COMES e stringe amicizia con Giangiacomo e Inge Feltrinelli. La filiale Feltrinelli di via del Babbuino era infatti divenuta uno dei principali luoghi d'incontro per gli intellettuali dell'epoca. La scrittrice frequenta in questo periodo anche Giorgio Agamben e Ginevra Bompiani, Roberto Calasso e Fleur Jaeggy, che diviene presto una delle sue amiche più intime. Bachmann è spesso ospite di Henze presso Villa la Leprara, frequentata in quegli anni anche da figure come Hans Magnus Enzensberger e, non da ultimo, Elsa Morante, l'altra musa del compositore, alla quale la scrittrice austriaca è unita da un rapporto di amicizia e al contempo di rivalità.

Nonostante l'impegno letterario e politico degli ultimi anni, tuttavia, la

depressione della scrittrice continua a peggiorare e le dipendenze si aggravano al punto da farle perdere il controllo sul proprio corpo. Due tra le ultime fotografie del libretto mostrano l'ingresso di Palazzo Sacchetti in via Giulia, l'ultima abitazione romana di Bachmann, e la piazza semideserta davanti all'Ospedale San Eugenio, dove la scrittrice muore per le conseguenze di un incendio domestico. Con la morte, Ingeborg Bachmann lascerà definitivamente Roma, per essere seppellita nel cimitero della nativa Klagenfurt. Eppure, come dimostra questo libretto, la sua presenza invisibile resta impigliata tra le pieghe della topografia della città eterna, in un paesaggio che può essere percorso con il corpo ma anche e soprattutto con la mente, attraverso la poesia.

Il testo di Fußl e Larcari mantiene un tono piacevole e divulgativo, pur documentando le varie tappe della biografia della poetessa austriaca con rigore scientifico e offrendo preziosi spunti interpretativi allo studioso di letteratura. Il risultato è un libro che si lascia leggere come una guida per appassionati, capace di parlare non solo agli «addetti ai lavori» ma anche e soprattutto a chi abbia il piacere di scoprire un volto nuovo della città eterna attraverso gli occhi di una delle interpreti-chiave della cultura tedesca nel Novecento.

Mariaelisa Dimino

Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media. 2007-2014, a cura di Diletta D'Eredità, Camilla Miglio, Francesca Zimarri, Sapienza Università Editrice, Roma 2015, pp. 406, in open access

Irraggiamenti. Ecco l'immagine che può sintetizzare il contenuto di questo libro che raccoglie le irradiazioni dell'o-

pera di Celan nella ricerca, nelle arti e nei media. Sono gli esiti dell'omonimo convegno, svoltosi presso l'Università La Sapienza (Roma) il 27 e 28 gennaio 2014 con lo scopo di osservare il «transito dell'opera di Paul Celan in Italia attraverso lo studio interdisciplinare tra saperi e ambiti della cultura, della ricerca e della didattica» (p. 3). L'indagine sui diversi campi – e sulle loro relative intersezioni – è stata accompagnata da un *blog* finalizzato a raccogliere le manifestazioni italiane legate al poeta bucovino. A partire dalla riflessione sul linguaggio, inteso in senso concreto e materiale, il convegno ha cercato di scandagliare i nuovi livelli di significato suggeriti dal testo poetico. I risultati del progetto si evincono dai contributi del libro che, come uno specchio, ne amplifica e potenzia l'effetto.

Il volume è suddiviso in sei sezioni. La prima, *Elargissez l'art*, esplora la presenza di Celan nella musica, nel cinema e nelle arti figurative. Carla Subrizi vede delle analogie tra l'opera di Celan e quella di Giosetta Fioroni, in particolare «il paradosso [...] della visione dell'invisibile nella pittura e del silenzio della parola nella poesia» (p. 16). Al centro della sua analisi sta la riflessione sulle soluzioni di continuità e sulle contraddizioni dell'epoca postmoderna, derivate dai traumi del passato che Fioroni, grazie al contatto con Celan, esprime tramite le immagini. La frequentazione della lirica celaniana porta Elisa Biagini a confezionare un «bucato poetico» (p. 42), ossia delle camicie con cucite all'interno stoffe che riportano dei versi di Celan. Un'altra installazione originale è stata realizzata dagli allievi di Giuseppe Caccavale in un atelier di arti murali dell'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs di Parigi, dove le pareti del laboratorio vengono affrescate con i versi della poesia *La Conterscarpe*. Seguono due contributi strettamente legati, quasi un «testo a fronte»:

Laura Canali crea una mappa geopoetica della poesia *Und mit dem Buch aus Tarussa*, mappa in cui spazi reali, scomparsi e immaginari si incontrano facendo riaffiorare la Bucovina, *Heimat* perduta. Da parte sua, Camilla Miglio propone una sfaccettata interpretazione della stessa poesia che abbraccia regioni terrestri e spazi cosmici, ere presenti e passate, conferendo al testo analizzato coordinate spaziali e temporali. Nell'articolo di Giancarla Frare, invece, Celan incontra la fotografia. Con un telo di lino in cui sono riportati alcuni versi di *Todesfuge* Frare copre una foto che immortalava i resti di alcuni prigionieri in un lager. Per vedere la foto bisogna alzare il telo, atto che significa «retrocedere nel tempo e riattualizzarlo» (p. 69) grazie alla testimonianza di Celan trasmessa dalla sua poesia. Al centro del contributo di Edoardo Trisciuzzi sta la riflessione sul ciclo pittorico di Anselm Kiefer ispirato a *Todesfuge*. Attingendo alla lirica di Celan, Kiefer si immerge nella memoria drammatica del passato che, nonostante tutto, può generare speranza nell'umanità e permettere la riconciliazione con la storia. Alessio Scarlato discute due relazioni di Celan con il cinema: 1) la traduzione del testo di Jean Cayrol per il documentario di Alain Resnais sui campi di concentramento, *Nuit et Brouillard*; 2) la lettura di alcuni versi di *Todesfuge* in *Histoire(s) du cinéma* di Jaen-Luc Godard, sintomi di una «svolta cinematografica del respiro» (pp. 100-101). Alla musica è dedicato il lavoro di Andrea Cadauro che, attirato dal linguaggio celaniano, ha composto il brano *Herr C.*, in cui motivi cari a Celan vengono tradotti in musica attraverso il suono del violino, lo strumento ebraico per eccellenza.

Tema della seconda sezione, *La poesia va verso un altro*, è la lirica come luogo di dialogo. Francesca Zimarri si concentra sul ciclo *Eingedunkelt* che raccoglie 35

poesie spesso trascurate dalla critica o interpretate come espressione di chiusura e ritiro dal mondo. Zimarri, invece, vede un nesso tra la ricerca di un tu e il motivo della pietra che fiorisce, come se la poesia fiorisse tra le mani di un interlocutore. Helena Janeczek fonde memoria e saggio narrativo riflettendo sul significato della lirica di Celan per se stessa e per altri poeti, ad esempio Milo De Angelis e Giuliano Mesa, e riconosce a Vittorio Sereni il merito di essere stato tra i primi a introdurre Celan in Italia nel difficile momento della *Goll-Affäre*. Sul dialogo con Georg Büchner in *Der Meridian* si sofferma Marina Pizzo. Ne deriva una riflessione sullo scontro tra *Kunst* e *Dichtung* e sullo sviluppo dell'essere umano. Il *Gegenwort* è un atto di resistenza all'arte che l'uomo supera non negandola, ma attraversandola e trascinandola nell'abisso. Mario Pezzella interroga la poesia celaniana nella prospettiva del trauma e della sua problematica rappresentabilità. Dopo l'eccesso di luce di *Atemwende* (p. 167), nella lirica tarda spicca l'impulso a ripetere e la pulsione di morte che Pezzella analizza con riferimento a *Jenseits des Lustprinzips* di Freud. Il contributo di Amelia Valtolina indaga il dialogo di Jacques Derrida con la poesia di Celan e con il saggio *Der Meridian*. In particolare, Valtolina si concentra sul significato di *Gegenwort* e sulla protesta, insita nella lirica di Celan, contro qualsiasi gerarchia imposta di valori. Anche Ylenia Carola si sofferma sul rapporto tra Celan e Derrida, sottolineando le capacità della poesia nei confronti della storia, della memoria e della verità. Paola Gnani ricostruisce l'evoluzione del complesso e spinoso rapporto tra Celan e Adorno: la lirica del poeta bucovino è vista come risposta al noto verdetto del filosofo sull'impossibilità di scrivere poesia dopo Auschwitz, *Diktat* che viene progressivamente rivisto. Nell'ultimo lavoro di questa sezione

Massimo Baldi vede un collegamento tra *Ein Blatt* di Celan e *An die Nachgeborenen* di Bertolt Brecht, e così il testo di Celan si apre all'impegno e alla rappresentazione della storia.

Al rapporto con i luoghi, intesi come topografie interiori e paesaggi di memoria, è dedicata la terza sezione, *Il paesaggio, da cui io* -. Nel suo contributo Lorella Bosco esamina l'immagine che di Gerusalemme emerge in *Die Pole* e nel *Jerusalem-Zyklus*. È una topografia stratificata nel tempo e nello spazio, una soglia per l'incontro con l'altro, con la storia e con la patria scomparsa. Come un nuovo meridiano, situata tra realtà e poesia, supera confini di razza, nazionalità e cultura. Il contributo di Marit Rericha cerca le corrispondenze tra gli elementi stilistici della poesia e la concreta percezione visuale nella topografia dei versi celaniani. Ne risulta una geografia della memoria che rende visibile il punto di vista e la prospettiva del poeta e, grazie alla sua concretezza, può essere attraversata ed esperita anche oggi. Roberta Arena indaga i paesaggi della memoria nella lirica di Paul Celan, paesaggi che corrispondono al bisogno dell'uomo di trovare un nuovo posto nel mondo, nonostante i traumi della guerra e delle persecuzioni. Con *Engführung* e le sue immagini geologiche – riferimenti all'attesa di una parola poetica che sia sinonimo di ascolto e sosta – si confronta Mariaenrica Giannuzzi. Attraverso un'analisi ampia e multidisciplinare il suo contributo tocca il nesso tra poesia e religione in una prospettiva di assenza divina.

Nella quarta sezione, *Nell'altrui*, trovano posto gli studi sulla traduzione, intesa come luogo di passaggio in uno spazio che viene vissuto come incontro e dialogo di voci e sensibilità affini. Partendo dagli ultimi versi di *Dein von Wachen* Enza Dammiano riflette sul rapporto fra traduzione e creazione poetica

e si sofferma sulle traduzioni di autori russi in romeno (Michail Lermontov e Anton Čechov) e in tedesco (Aleksandr Blok, Sergej Esenin, Osip Mandel'stam, Evgenij Evtušenko, Konstantin Slučevskij e Velimir Chlebnikov). Anche Marco Moscarello analizza l'incontro di Celan con alcuni poeti russi, incontro che diventa un'occasione di confronto poetico e creativo. Verso il Giappone guarda, invece, Gabriella Sgambati che considera le «translettture» (p. 287) di Yoko Towada, poetessa che sviluppa i suoi lavori da un'originale interpretazione delle letture celaniane. Tali «translettture» generano significati nuovi arricchiti dal livello fonico della lingua, sillabe, anagrammi ed ecolalie del dolore. Barnaba May riporta le riflessioni sorte durante il lavoro di traduzione del ciclo *Atemkristall*, identifica nella neve il filo conduttore del percorso metapoetico della lirica che riflette su se stessa e rimanda all'itinerario autobiografico attraverso cui la poesia diventa un'evidenza irrevocabile. Marco Capriotti fa dialogare Celan e Carmelo Bene. Partendo da una visione frammentata dell'io e giungendo all'impossibilità di produrre significato se non al confine con l'indicibile, Capriotti esamina somiglianze e differenze nei loro percorsi artistici e scova alcuni punti di tangenza per quanto riguarda la riflessione sulla lingua.

Della quinta sezione, *Paul Celan in Italia*, fanno parte i contributi sulla ricezione celaniana nel nostro paese. Sulla base delle diverse traduzioni italiane di *Todesfuge* Diletta D'Eredità ripercorre il percorso che ha introdotto il poeta bucovino in Italia. Con riferimenti alle teorie di Jauss, Even-Zohar e all'idea di campo di Bourdieu, l'autrice illumina gli agenti che contribuiscono al *transfer* in Italia. Arturo Larcati si focalizza sulla ricezione di Celan negli anni Cinquanta e Sessanta. Tra gli agenti considerati spiccano le

pubblicazioni in rivista e l'influenza di Ingeborg Bachmann che spesso svolge il ruolo di mediatrice, ad esempio con Luigi Nono. Sulla ricezione produttiva di Celan negli ultimi decenni si concentra Alessandro Baldacci che scova tracce celaniane nell'opera di Amelia Rosselli, Andrea Zanzotto, Milo De Angelis, Antonella Anedda e Giuliano Mesa. Camilla Miglio, invece, considera le recenti traduzioni a cura di Dario Borso, *Oscurato, Microliti, Poesie sparse pubblicate in vita*, lavori fondamentali per la ricerca e la percezione attuale di Celan perché rendono i suoi versi in tutta la loro concretezza e materialità.

La sesta sezione, *Progetto scuola*, raccoglie i risultati di una serie di manifestazioni, letture e riflessioni su Paul Celan ad opera della VB del Liceo Scientifico Spallanzani di Tivoli. Ne sono scaturite *performance* musicali e poetiche nonché presentazioni tramite le arti figurative e la danza. Grazie a questo valido progetto, concretizzato nella forma stabile del libro, gli irraggiamenti si fanno strada anche tra le giovani generazioni e illuminano le menti degli adulti di domani.

Chiara Conterno

Eva Marinai, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, ETS, Pisa 2014, pp. 252, € 24

La collana pisana *Narrare la scena. Esercizi di analisi dello spettacolo*, diretta da Anna Barsotti e Federica Mazzocchi, raccoglie da oltre dieci anni studi monografici incentrati su spettacoli teatrali di particolare rilevanza storica e artistica. Accanto all'indubbio pregio scientifico e culturale delle singole indagini, la collana ha nel suo complesso il merito di porre in evidenza, nella loro applicazione pratica, alcune fondamentali que-

stioni di metodo della cosiddetta – in area tedesca – *Theaterwissenschaft*, in particolare i problemi relativi alla ricostruzione e all'analisi della messinscena. Uno dei padri degli studi teatrali, quel Max Hermann sotto i cui auspici la disciplina riuscì a emanciparsi dalla filologia fino alla costituzione del primo istituto universitario, nel 1923 a Berlino (*Theaterwissenschaftliches Institut*), cercò fin dall'inizio di tenere assieme dimensione diacronica e sincronica, fissando come oggetto ultimo della «scienza del teatro» o «teatrolgia» la messinscena – sia essa un evento del passato, anche remoto, o del presente. Oltre a definire in questo modo la specificità scientifica della disciplina (in italiano più spesso: «studi teatrali»), differenziandola da quella branca degli studi letterari che ha come oggetto precipuo dei propri sforzi storici e/o analitici il testo drammatico, Hermann sollevò il problema fondamentale della «ricostruzione» dello spettacolo e delle fonti che lo studioso ha a disposizione per effettuarla. Il metodo ricostruttivo di Hermann, che si dedicò da parte sua in particolare alla storia del teatro medievale e rinascimentale, innerva ancora con i dovuti aggiustamenti gli studi contemporanei; la tassonomia delle fonti che deriva dalle sue osservazioni ha importanza teorica anche oltre l'approccio strettamente storico-teatrale – cosa che non stupisce, giacché l'analisi scientifica di uno spettacolo o di una *performance* fa i conti con un evento che accade limitatamente nel tempo, e non può esimersi dalla valutazione critica delle tipologie di materiali, media ed esperienze su cui si basa.

Gli «esercizi di analisi dello spettacolo» raccolti presso ETS sono tali proprio in quanto studiose e studiosi si esercitano su fatti artistici di volta in volta diversamente documentati e diversamente ricostruibili; da tale eterogenea situazione delle fonti nascono possibilità e modi di

versi di 'narrare la scena'. Quando Anna Borsotti afferma, nella descrizione della collana, che per ogni volume l'analisi è «basata – a seconda dei casi – sul rapporto col testo, sull'esame del copione, sulla videoregistrazione, sulle testimonianze esistenti»; quando il lettore scorre la lista delle monografie – dedicate perlopiù a lavori italiani, da Visconti su Goldoni a Strehler su Shakespeare agli *Amleto* di Bene, da De Lullo su Pirandello a Ronconi su Ariosto, da Gassmann a Rucello e a Scabia, avanti fino alla Societas Raffaello Sanzio (ancora Shakespeare) e indietro fino a Eleonora Duse su Ibsen, ma non mancano indagini su spettacoli di grandi artisti stranieri, da Brook su Čechov a Grotowski su Calderón –; quando Eva Marinai, nel volume che qui si va a recensire, ringrazia in esergo istituti, teatri, fondazioni, centri di ricerca, biblioteche, archivi, mediateche, laboratori dove ha potuto consultare gli eterogenei materiali o esperire per via mediata le rappresentazioni su cui ha incentrato il proprio lavoro: in tutte queste occasioni paratestuali emerge fortissima la necessaria duttilità dello studioso che voglia analizzare uno spettacolo teatrale, vale a dire un'opera d'arte che ha luogo (e tempo) ogni volta e ogni volta diversamente nel contesto di una sua rappresentazione dal vivo. La fissazione degli elementi costanti delle varie *Aufführungen* nel costruito della *Inszenierung* quale prodotto artistico di un *ensemble*, oltre a essere applicabile solo a determinati periodi storici, contesti culturali e forme di teatro o di *performance*, non cambia il dato di fondo di una disciplina che ha come oggetto un fenomeno essenzialmente non riproducibile se non trasformandolo in qualcosa di diverso.

Eva Marinai, ben conscia di tutte le complesse problematiche qui solo accennate, pone al centro della sua indagine lo spettacolo *Antigone* che il Living Thea-

tre, compagnia fondata nel 1947 a New York da Julian Beck e Judith Malina, portò in prima assoluta allo Stadttheater di Krefeld il 18 febbraio 1967 (seguirono fino al 1970 e poi di nuovo fra il 1979 e il 1984 numerose riprese europee, molte in Italia dopo la prima torinese del 13 marzo 1967). Non tanto per la *première* nella città renana lo spettacolo, memorabile tappa della storia scenica novecentesca, entra nella sfera d'interesse della germanistica, quanto perché le sue radici affondano nella letteratura e nel teatro di lingua tedesca. Come noto, infatti, la produzione di Beck e Malina è basata sulla riscrittura della tragedia sofoclea che Bertolt Brecht approntò rielaborando liberamente la traduzione di Friedrich Hölderlin (1804); Brecht stesso diresse la prima messinscena a Coira (15 febbraio 1948, con riprese a Zurigo), da cui trasse l'ibrida documentazione testuale e visuale dell'*Antigonemodell 1948* (1949); firmato assieme al 'suo' scenografo Caspar Neher, è questo il frutto, non c'è bisogno di sottolinearlo qui, di un lavoro collettivo. In questo senso il volume di Marinai è il primo, nella collana, a riguardare anche la cultura letteraria e teatrale di lingua tedesca, poiché tratta di un importante esempio di trasformazione produttiva della *Bearbeitung* brechtiana e, per tale tramite, della traduzione hölderliniana; per questo motivo esso viene recensito in questa sede, con l'auspicio che il dramma e il teatro tedesco possano in futuro essere spunto di ulteriori indagini accolte nel bel consesso pisano.

Proprio in apertura della prima, densa sezione del suo «esercizio di analisi», intitolata *Dal testo alla messinscena* (pp. 13-91), Marinai racconta quando, dove e come avvenne l'incontro tra i due artisti statunitensi – Beck ebreo newyorkese (1925-1985), Malina ebrea tedesca di nascita (1926-2015) – e l'*Antigonemodell* brechtiano. L'anno è il 1961, quello

della prima tournée europea del Living; il luogo è Atene, quello della prima rappresentazione dell'*Antigone* di Sofocle (circa 2.400 anni prima...), il modo è una commistione di casualità e opportunità: Malina nota il volume di Brecht e Neher in libreria, verosimilmente attratta sia dal nome dell'eroina tragica nel titolo, sia da quello del drammaturgo augustano, del quale l'anno prima i due hanno realizzato a New York *Im Dickicht der Städte* come *The Jungle of the Cities*. L'immediato interesse di Malina e Beck per l'*Antigonemodell* sarà stato poi stuzzicato anche dalla particolarissima strutturazione del volume: dopo la premessa dei curatori e una nota di Ruth Berlau, che aveva realizzato le fotografie di scena a Coira, la documentazione procede infatti presentando progressivamente, momento scenico per momento scenico, le indicazioni di regia sulla pagina sinistra e, a fronte, le suddette fotografie, in calce alle quali sono riportati versi tratti dalla *Antigone-Legende* (un testo brechtiano in esametri che 'epicizza' la vicenda tragica). Ulteriori immagini (altre fotografie e bozzetti di scena) chiudono il volume. Dov'è il testo drammatico?, ci si chiede e si saranno chiesti anche Beck e Malina. Ai due artisti di teatro non sarà sfuggita la scelta significativa di pubblicare il copione in un quaderno fascicolato a parte, allegato al volume. Solo in tale sede editoriale completa e distinta, con ciò anche più aleatoria del libro illustrato e rilegato, era stampata infatti la rielaborazione, dal preciso titolo tripartito: *Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung. Für die Bühne bearbeitet von Bertolt Brecht*. Qui Beck e Malina trovavano anche il *Vorspiel* attualizzante («Berlin. April 1945») che Brecht aveva scritto per Coira e, se avevano in mano la seconda edizione dell'*Antigonemodell* (1955), anche il *Prolog* alternativo, redatto per la prima tedesca (Greiz 1951).

Già dunque l'*Antigone* brechtiana è un oggetto stratificato: come testo e come modello. Marinai ne rende ampiamente conto presentandola ai suoi lettori, anche se incorre in alcune sviste, dovute verosimilmente al ricorso a fonti di seconda mano. Si vedano alcune affermazioni alle pagine 16 e 17: Brecht dall'esilio americano non «torna in Germania», almeno non subito, e dunque *Antigone* non è un modo per «ripresentarsi sulle scene tedesche»; Coira d'altronde è in Svizzera. La scelta cade sulla traduzione di Hölderlin, si dice giustamente, su consiglio di Caspar Neher, ma non corrisponde al vero che essa fosse stata «già utilizzata da Walter Hasenclever nella messinscena del 1920 con Max Reinhardt»: l'*Antigone* di Hasenclever (che Karl Heinz Martin diresse quell'anno al Großes Schauspielhaus in una regia che, effettivamente, pare avere avuto in forma non ufficiale Reinhardt come vero ispiratore) non si basa affatto sull'utilizzo della traduzione di Hölderlin (nemmeno come libera rielaborazione intertestuale) e nemmeno potrebbe, essendo in generale parecchio lontana dalla tragedia sofoclea; piuttosto si può sostenere che Hasenclever, per la sua *Antigone* pacifista del 1917, abbia tratto dalla lettura della traduzione e forse ancor più delle *Anmerkungen* di Hölderlin, probabilmente attraverso la mediazione di Albert Ehrenstein, spunti di carattere generale per la sua riscrittura. Per quanto riguarda la traduzione hölderliniana, essa conobbe la sua prima rappresentazione assoluta a Zurigo nel 1919; Reinhardt non la inscenò mai. Sempre un travisamento delle fonti porta Marinai a fraintendere l'idea brechtiana dell'*Antigone* quale «preview für Berlin» – per il drammaturgo si trattava di mettersi alla prova, lui e la Weigel, prima di tornare (davvero) sulle scene tedesche, come notoriamente avrebbero fatto con la memorabile

Mutter Courage del 1949 – sostenendo che in Svizzera «si prepara l'anteprima per Berlino». Mi fermo qui; una consulenza germanistica, in parte anche solo un revisore linguistico avrebbero potuto evitare questa e altre sviste o inesattezze, assolutamente marginali rispetto al centro dell'eccellente studio ma spiacevoli alla lettura – come quando s'incespica in «Grausamkeit» (p. 24), «hölderliano» (p. 27), «Der Glocke [...] di Shiller» (pp. 124 s.) e in altri piccoli refusi, anche sull'inglese – sappiamo bene quanto possa sfuggire in volume di 250 pagine, oltretutto con notevoli aperture interdisciplinari, e sappiamo bene, soprattutto, che rispetto al passato c'è meno attenzione, nella catena di produzione editoriale, alla cura del particolare testuale.

Dicevamo: l'*Antigone* brechtiana come testo e come modello teatrale, entrambi stratificati. La rielaborazione anzitutto, come la filologia ha ampiamente mostrato, è un complesso di citazione, variazione (anche di testi estranei all'*Antigone*) e imitazione della 'traduzione' di Hölderlin, che già di per sé travalicava il suo genere testuale in direzione trasformativa; il *ductus* sofocleo-hölderliniano-brechtiano che ne deriva è stato assai diversamente valutato nel merito dalla critica ma ha indubbiamente funto da impulso per un importante riuso produttivo a teatro (fra gli altri appunto Beck/Malina) e nel cinema (Straub/Huillet). La *Antigone-Legende* e i due prologhi brechtiani sono strumenti drammaturgici della *Verfremdung*: la prima in quanto esercizio preliminare alla recitazione in terza persona degli attori, i secondi direttamente in scena, a straniare la percezione del pubblico – basti dire che gli spettatori di Coira, dopo aver assistito al preludio attualizzante in cui due sorelle parlano in versi popolari e zopicanti, sentono Antigone (alias Helene Weigel) aprire la vicenda tragica antica

nel registro aulico di una *harte Fügung*, per così dire, à la Brecht: «Schwester, Ismene, Zwillingkreis / Aus des Ödipus Stamm, weißt du etwas / Irrsal, traurige Arbeit, Schändliches / Das der Erde Vater noch nicht verhängt hat / Über uns, die bis hierher lebten?».

E stratificata l'*Antigone* brechtiana lo è anche in quanto libro-modello di/per uno spettacolo: nella documentazione sono compresenti piani temporalmente e qualitativamente differenti (che rimandano per altro alle tipologie di analisi dello spettacolo vigenti negli studi teatrali). Le fotografie documentano la messinscena svizzera in quanto oggetto artistico (*Produkt*). Le indicazioni di regia riflettono su come si è addivenuti a determinate scelte, sulla loro efficacia e sulle possibili alternative, aprendo così lo sguardo all'indietro, al piano della preparazione dello spettacolo (*Prozess*; allo stesso livello rimandano i versi della *Antigone-Legende* e anche i bozzetti di scena) e in avanti, sia verso la dimensione realizzativa nell'interazione tra attori e pubblico (*Ereignis*), sia infine oltre lo spettacolo documentato, verso quelli ancora da realizzare e che su queste pagine trovano il loro *Modell*. Il tutto in un continuo passaggio fra la registrazione di aspetti della singola, concreta *Aufführung* e il tentativo di rendere esemplare la *Inszenierung* nel suo ideale complesso.

Pane per i denti di Beck e Malina, che nella proposta aperta dell'*Antigone-modell* trovano il punto di partenza per il proprio lavoro teatrale. Perché, lo mostra assai bene la disamina di Marinai, i due non soggiacciono in alcun modo a un'idea normativa, museale dei libri-modello (idea anti-brechtiana per eccellenza ma talvolta spacciata come tale). Sia sul piano testuale sia su quello scenico si tratta di tradurre, nel senso più ampio del termine, l'*Antigone* di Brecht nel linguaggio del Living. Malina, con

le sue competenze linguistiche e grazie a consulenti e collaboratrici, traspone e rielabora in inglese i testi di Brecht – uso il plurale perché vi è compresa la *Antigone-Legende*: quei versi saranno recitati infatti anche in scena dai membri del Living, addirittura nella lingua del paese che ospita lo spettacolo, per il resto in inglese (giustamente Marinai osserva il carattere iper-straniante di tale scelta e lo affianca, anche per contrasto, alla tendenza artistica complessiva, «una produzione artaudiana di un testo brechtiano», pp. 79 ss.). Sono davvero interessanti le osservazioni che Marinai propone nel suo scandaglio dell'«arco 'Sofocle-Hölderlin-Brecht-Malina'» (pp. 57-79), andando a verificare alcune scelte significative della traduzione inglese, specie lessicali, e segnalando già sul piano testuale elementi di carattere ideologico o tematico che talora radicalizzano alcune direttrici in parte già brechtiane (specie nella costellazione guerra-violenza-ribellione), talaltra le riscrivono in modo tutto personale – è ad esempio questo il caso della «rivindicazione politica femminista» su cui è rimodulata la figura della protagonista (p. 65).

La sezione più corposa del volume è la seconda, *Racconto dello spettacolo* (pp. 93-214). Qui Marinai dispiega grande sapienza e finezza interpretativa e accompagna il lettore davvero *azione per azione*, come dice il sottotitolo, alla scoperta dell'*Antigone* del Living Theatre quale «massimo risultato del lavoro della compagnia», il loro «spettacolo più noto e celebrato», «il capolavoro della Seconda Riforma» (p. 98; l'autrice qui cita le voci autorevoli di Franco Quadri, Marco De Marinis e Franco Perrelli). Se per la prima sezione del volume le fonti principali erano testi – sia quelli strettamente primari, quali i diversi adattamenti dell'*Antigone*, sia di carattere documentario, storico o interpretativo

– qui è la videoregistrazione della messinscena a costituire il riferimento principale, coadiuvata a dovere da ulteriori materiali (anche registrazioni audio) e letteratura critica. Si tratta di una ripresa televisiva realizzata in occasione della rappresentazione di *Antigone* a Bari (Teatro Petruzzelli, 8-10 febbraio 1980). Tale video può essere considerato un sostituto ottimale della fruizione diretta dello spettacolo, una sorta di ‘superfonte’ di totale affidabilità, solo a uno sguardo superficiale. Torniamo così al problema della «ricostruzione» dell’evento spettacolare e della necessità di attivare un dialogo sorvegliato tra fonti tipologicamente diverse (Marinai stessa lo sottolinea in nota, p. 97). Anzitutto la videoregistrazione documenta una o poche *Aufführungen* (oltretutto ben lontane dalla prima), e non la *Inszenierung*. In termini tecnici, inoltre, essa è esterna alla produzione teatrale e guidata da scelte che necessariamente ne alterano alcune intenzioni (fonte indiretta), oltre a essere naturalmente riprodotta in un *medium* ben diverso dalla rappresentazione dal vivo (fonte in metalinguaggio). Si potrebbe arrivare a dire, con una piccola provocazione di metodo, che da un punto di vista tipologico l’*Antigone-modell* brechtiano (fonte diretta in metalinguaggio, basata sulle prove e sulla ‘prima’) è più ‘vicino’ all’evento artistico che intende documentare rispetto alla regia televisiva dell’*Antigone* del Living Theatre.

A fronte di tutto ciò ben si spiega e molto va lodato il lavoro d’intarsio di Marinai, che fa parlare la (comunque preziosissima) regia televisiva barese inserendola in un concerto di riferimenti a ulteriori materiali, recensioni, interpretazioni. Ne scaturisce una mirabile ‘narrazione’ dello spettacolo, che mantenendo il giusto rigore analitico sa farsi avvincente, appassionata ed evo-

cativa. Chi scrive ha apprezzato, fra le altre, le osservazioni su «Il corpo sonoro» (pp. 182-201), in cui i vari elementi che compongono la partitura sonora (ritmica, rumoristica, vocale, verbale) come pure coreutica dello spettacolo – per altro soggetta a notevoli oscillazioni nei diversi contesti in cui ebbe luogo lo spettacolo – sono letti quale *performance* mitica e politica assieme, nel segno di un «primitivismo valoriale» palesemente antagonista al sistema (p. 197). La ‘musica’ della messinscena – che fa del tutto a meno di strumenti o inserti musicali – è *performance* del corpo e ritmo stesso della tragedia: come in un lampo il lettore vede riemergere, nell’infinita tessitura testuale e teatrale di questa *Antigone* novecentesca, le parole di Hölderlin, che nelle *Sophokles-Anmerkungen* leggeva le tragedie sofoclee nel segno del ritmo e della cesura, paragonandole a gare e lotte sportive e intravedendo nella realizzazione performativa della parola come fattivo agente tragico quella centralità del ‘gesto’ che attraverso Brecht arriva anche al Living.

Marinai riesce dunque a ricostruire, nel senso migliore del termine, l’*Antigone* che Beck, Malina e la loro compagnia hanno ripetutamente portato sulle scene europee nell’arco di oltre quindici anni. Una *Antologia di testi* (pp. 215-224), una *Cronologia della vita e delle opere del Living Theatre* (pp. 225-238) e ventitré immagini raccolte in una sezione centrale (fotografie di scena come anche bozzetti di regia) completano utilmente il volume assieme alla bibliografia finale, che forse per motivi di spazio si limita a una lista essenziale e non rende merito della ben più vasta documentazione dello studio, citata e discussa ampiamente dall’autrice nelle note. Come si è cercato di dimostrare in questa recensione, in cui molte interessanti questioni di merito sono necessariamente state tralasciate e

si è comunque dato più peso ad aspetti direttamente o tangenzialmente inerenti alla germanistica, l'«esercizio di analisi» di Eva Marinai è anche un eccellente esempio della duttilità e consapevolezza scientifica della *Theaterwissenschaft* a un secolo dalla sua nascita ufficiale, nonché della portata transdisciplinare delle questioni di metodo che il suo particolare oggetto di studio solleva.

Marco Castellari

Thomas Bernhard, *Werke in 22 Bänden*, Band 21: *Gedichte*, hrsg. v. Raimund Fellinger, Suhrkamp, Berlin 2015, S. 601, € 39,90

Due sono i momenti nella carriera di Thomas Bernhard fondamentali per comprendere appieno la sua opera. Da un lato l'attività giornalistica come cronista giudiziario per la testata salisburghese «Demokratisches Volksblatt», senza la quale non avremmo capolavori come *Ereignisse* e *Der Stimmenimitator*, brani brevissimi, concisi, redatti in uno stile asciutto e oggettivo, spesso provvisti di finali – alla guisa di moderni ἀποσδόκητα – inattesi e imprevedibili, proprio come la psiche umana da Bernhard a lungo osservata durante i processi in tribunale. Un'esperienza che certamente contribuì anche a sviluppare la complessa e polifonica struttura narrativa basata sull'infinita successione di *inquit-Formeln*, che a volte ricorda proprio il protocollo di un interrogatorio come in *Das Kalkwerk*. D'altro lato, però, uno studio attento dell'opera bernhardiana non può prescindere dalla presa in considerazione della produzione poetica dell'autore austriaco, soprattutto se si considera il fatto che alla fine degli anni Cinquanta questi raggiunse un certo grado di notorietà proprio grazie alla lirica.

Con tre raccolte pubblicate nel biennio 1957-1958 – *Auf der Erde und in der Hölle* (1957), *In hora mortis* (1958), *Unter dem Eisen des Mondes* (1958) – e un paio di poesie uscite in edizioni private – *Psalm* (1960) e *Die Irren Die Häftlinge* (1962) –, Bernhard si era rivelato al pubblico quale autore veramente prolifico, e le sue opere avevano riscontrato – a differenza della ricezione odierna – un favore non indifferente da parte della critica. Nel 1957, ancor prima della pubblicazione di *Auf der Erde und in der Hölle*, Gerhard Amanshauser riteneva che l'autore fosse inevitabilmente destinato a diventare poeta, e nel 1958 persino Carl Zuckmayer lo definiva la più grande scoperta letteraria austriaca degli ultimi dieci anni (p. 392).

La produzione poetica di Bernhard, legata quasi esclusivamente al periodo giovanile, è suddivisibile in cinque fasi: una prima a partire dalla fine degli anni Quaranta, quando l'autore, non ancora ventenne, iniziò a cimentarsi sotto la supervisione del nonno materno nella stesura di primissimi componimenti poetici, successivamente stampati in diversi giornali e riviste dal 1952 in poi; il biennio 1957-1958, che vide la pubblicazione nell'arco di soli sei mesi delle tre raccolte sopra citate; gli anni intorno al 1960, in cui fecero la loro comparsa *Psalm* e *Die Irren Die Häftlinge*; il periodo dal '59 al '63, imperniato sulla selezione e rielaborazione di brani respinti dagli editori, momento in cui Bernhard decise di chiudere per sempre con l'attività poetica; il 1981, la quinta fase, che vide una fugace ricomparsa dell'autore nelle vesti di poeta con l'ultimo bagliore lirico di *Ave Vergil*, complesso poetico per venti anni perduto e infine ritrovato. Ai prodotti di queste cinque fasi devono infine essere aggiunti gli esperimenti tuttora conservati sparsi – non di rado sul retro di bozze di opere in prosa – nel lascito di Thomas

Bernhard, e i brani andati perduti, distrutti dall'autore con veri e propri «autodafé» (p. 394).

A ribadire l'importanza dell'attività lirica di Bernhard è proprio *Gedichte*, volume 21 dell'*opera omnia*, ultimo per pubblicazione ma non per ordine (preceduto infatti dal volume 22, *Journalistisches Reden Interviews*, uscito esattamente un mese prima, il 7 novembre 2015). Con *Gedichte* si chiude dunque il progetto di *Werkausgabe* iniziato nel lontano 2003, guidato dal luminare della germanistica viennese Wendelin Schmidt-Dengler (deceduto nel 2008) e da Martin Huber, con la collaborazione di esponenti di spicco della ricerca bernhardiana come Manfred Mittermayer, Bernhard Judex, Hans Höller, Wolfram Bayer e Raimund Fellingner. Proprio Fellingner, lettore ufficiale di Bernhard per Suhrkamp a partire dal 1979 con *Die Billigesser*, è il curatore di questo volume, prima raccolta integrale di tutte le poesie pubblicate dall'autore austriaco. Nello spirito che contraddistingue l'intero progetto, i brani sono accompagnati da un commento esauriente, in particolar modo incentrato sulla genesi, la pubblicazione e la ricezione delle singole raccolte. In questa appendice – che pur senza fare dell'opera un'edizione storico-critica costituisce quasi la metà del volume – emergono numerosi particolari interessanti, come il fatto che nell'epigrafe di *Ave Vergil* sarebbe dovuto comparire un passo del secondo libro dell'*Eneide*, «aut possit lacrimis aequare labores», poi sostituito dalla citazione di *The Waste Land* (p. 440). Molto curioso è anche poter ritrovare fra le pagine la riproduzione del «Leporello» – che qui tuttavia per ragioni di rilegatura non è replicato nel formato 'a fisarmonica' – utilizzato nell'edizione originale di *Psalm*, oggi pressoché irripetibile e stampata privatamente presso l'editore Ferdinand

Kleinmayr di Klagenfurt in una tiratura di soli 150 esemplari. Ma il punto di forza del testo sta nella grande quantità di materiale inedito in essa contenuto, come l'intera rielaborazione di *Auf der Erde und in der Hölle* avvenuta negli anni Ottanta e le versioni A, B e C di *Frost*, ulteriore raccolta nata all'inizio degli anni Sessanta e mai pubblicata.

Da una lettura attenta di questi testi risulta impossibile considerare la lirica di Bernhard separatamente dal resto della sua produzione: per quanto il genere sia certamente altro, la voce che si cela dietro i versi è quella, inconfondibile, dell'autore di *Frost*, di *Amras*, di *Der Kulterer*, ma anche, prima ancora, di tutti i racconti giovanili pubblicati nel corso degli anni Cinquanta. Parallelamente allo sviluppo della prosa, che a poco a poco si allontana dall'idillio per assumere tinte sempre più fosche, anche i primissimi componimenti poetici, provvisti di rime e redatti in schemi metrici ancora molto lineari e riconoscibili, fanno gradualmente spazio a brani più complessi, in versi liberi e dalle tematiche più gravi e cupe. Molti dei punti focali della prosa bernhardiana sono inoltre riconoscibili nella lirica, proprio perché in essa erano già stati sviluppati alcuni nodi cruciali per la poetica dell'autore. Si pensi alle oscure georgiche di *Unter dem Eisen des Mondes* – di cui presso l'editore milanese Crocetti è da poco uscita la prima traduzione italiana a opera di Samir Thabet – o a quella tensione spirituale che pervade *In hora mortis*, e che dovette inevitabilmente riverberarsi sulle atmosfere di *Amras*, testo colmo di reminiscenze del Novalis aforista e degli *Inni alla notte*. E proprio al papavero portatore del sonno, dell'oblio e della morte – che ricorre nel primo e nel secondo inno – è riccollegabile quello di *Morgen Herr bin ich bei dir*, nella terza sezione di *In hora mortis*: «Herr/mir

tropft der Mohn aus Krügen/schwarz/
die längst zu Asche sind» (p. 187).

Ma è dai brani della raccolta inedita *Frost* che emerge con forza come Bernhard, nel 1961, avesse già raggiunto in ambito poetico uno stile e un linguaggio molto simile a quello, inconfondibile, della prosa. Il titolo della raccolta, che inizialmente comprendeva 137 poesie, sarebbe venuto in mente a Bernhard mentre si trovava al cinema e poi supportato da Richard Moissl, lettore della casa editrice Otto Müller, presso la quale si stava pianificando l'uscita del volume per il 1962. Tuttavia, nonostante l'appoggio di Gerhard Fritsch, all'epoca amico ed estimatore di Bernhard, le aspre critiche dei lettori esterni Ignaz Zangerle («Haben wir nicht alle Schuld gegenüber diesem hochbegabten Lamentierer seines eigenen Elends, daß wir es ihm am Anfang zu leicht gemacht, ihn zu früh mit Anerkennung bedacht haben?») e Ludwig von Ficker («Geht es ihm wirklich so schlecht wie einem Clochard, der nachts unter den Brücken schläft? Oder ist auch dies nur Pose? Oder ist er etwa ernsthaft verrückt?») preclusero al testo ogni possibilità di pubblicazione (p. 427). È dunque una vera fortuna per il lettore di oggi poter sfogliare l'appendice di *Gedichte* e soffermarsi su componimenti come *Schlachttagnacht* («Schweineriesen, fromm aufgestapelt auf dem Kellertisch, / in faulen Gängen Fässer, offene Kälber, Schwänze, / mit rotem Hüttertuch und blankem Messer ging der Bauer um [...]», p. 545), *Ophelia im Tümpel* («Im weißen Schlaf die grünen Augen schwimmen / im schwarzen Wasser, wo die Lichtung schweigt / und aus der Fäulnis ihrer starren Glieder / der süße Nebel ihrer Schmerzen steigt. // Die roten Strümpfe im Gesicht des Mondes, / die blauen Hände unten auf dem Grund, / die Lider offen, die Verwesung nahm / das frohe Lächeln ab von ihrem

Mund», p. 548), *Ja, ich bin tot* («Ja, ich bin tot! Der Frost ist daran schuld, / daß mir mein Weinen starr, die Hand, / daß mir mein Lachen / starr, das Aug, daß mir mein Lachen erfror, / beschränkter Tage Trauer, ja, [...]», p. 572), oppure *Herbst* («Mit meinen Klagen füllen / die Bäche sich und die Ströme, / hinunter zieh ich / im Schlaf mit den Vögeln / und krank und vor Weinen... [...]», p. 590). Si tratta di brani crudi, intrisi di angoscia, e dai quali traspare un forte irrigidimento linguistico e tematico, come dimostra la frequenza con la quale ricorrono imprecazioni, riferimenti all'apatia, alla mancanza di speranza, alla morte – motivo per cui non poterono incontrare il favore di una casa editrice di ispirazione cattolica quale la Otto Müller. I quadri evocati sono vicinissimi al paesaggio dell'omonimo romanzo *Frost*, dove la natura raffigurata, impregnata di una negatività e una desolazione metafisica senza precedenti, non è altro che un riflesso dell'interiorità del pittore Strauch e degli abitanti di Weng. Non è un caso che in tutta la produzione bernhardiana le descrizioni fisiche siano pressoché assenti, sostituite da descrizioni di stati d'animo, sensazioni, umori. Lo stesso accade con la lirica: i versi si fanno astratti, criptici, le sinestisie diventano onnipresenti lasciando emergere con forza l'intimità perturbata dell'io lirico.

È chiaro dunque che le poesie sono da intendersi come necessario esercizio preparatorio a quello che, dal 1963, sarà il cosmo definitivo di Thomas Bernhard. Inoltre, confrontando i numerosi brani inediti, in questo stadio è già documentabile l'utilizzo della tecnica compositiva prediletta da Bernhard, l'eterno lavoro con frammenti, brandelli di testo e singoli versi ricorrenti in più brani a causa dei vari tentativi di accostamento. Una sorta di scambio osmotico che ebbe luogo non solo in ambito lirico, ma arrivò a trascen-

dere i generi come testimoniano alcuni versi di *Ave Vergil*, rintracciabili anche nel manoscritto del primissimo romanzo, mai pubblicato, *Schwarzach St. Veit* (pp. 443-444). L'esperienza lirica non fu affatto un vicolo cieco, anzi, contribuì in maniera determinante a plasmare il linguaggio e lo stile dell'autore. E dopotutto è doveroso ricordare che le liriche, per quanto riconducibili al periodo giovanile, hanno accompagnato Bernhard sino alla fine, spingendolo non soltanto a pubblicare nel 1981 *Ave Vergil*, ma anche a rielaborare *Auf der Erde und in der Hölle* e a riprendere in considerazione una nuova edizione di *In hora mortis*. Nel 1980 l'autore si rifiutò decisamente di permettere una ristampa di questa raccolta, concepita inizialmente come testo per un oratorio da scrivere insieme al compositore Gerhard Lampersberg, al quale tra l'altro la raccolta fu dedicata (nell'edizione originale, in calce all'ultima pagina si legge: «MEINEM EINZIGEN UND WIRKLICHEN FREUND G.L. DEM ICH IM RICHTIGEN AUGENBLICK BEGEGNET BIN»). Se da un punto di vista formale Bernhard poteva ritenersi molto soddisfatto, a trattenerlo furono soprattutto l'impossibilità di ritrovarsi in versi scritti circa un quarto di secolo prima e l'incompatibilità con la sua condizione spirituale nella seconda metà degli anni Cinquanta. Nonostante ciò, l'insistenza e la capacità persuasiva di Siegfried Unseld, storico editore di Suhrkamp, resero possibile nel 1987 una nuova pubblicazione di *In hora mortis* e di un'antologia di poesie di Christine Lavant selezionate dallo stesso Bernhard, sincero estimatore della poetessa di Wolfsberg. La medesima sorte toccò, un anno più tardi, a *Die Irren Die Häftlinge*, l'ultimo testo a essere pubblicato presso Suhrkamp prima della morte dell'autore. Un destino singolare quello delle opere giovanili di Bernhard, come dimostra anche la storia editoriale del racconto *In*

der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn: testi sorti in un contesto completamente diverso da quello degli ultimi anni ottanta (ri-)comparvero proprio in questa fase finale, dimostrando ancora una volta la crucialità del periodo a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e i primissimi anni Sessanta per l'intera produzione bernhardiana.

Thomas Bernhard, *Werke in 22 Bänden*, Band 22: *Journalistisches Reden Interviews*, hrsg. v. Wolfram Bayer, Martin Huber, Manfred Mittermayer, Suhrkamp, Berlin 2015, 2 Bde., S. 1488, € 89,00

«G'soffen hamma, wia's halt so herkimmt. Und d'Menscha hamd a nöt nachgeb'n und da is' halt dō Zech allwei mehra auffigstiegn'. 'Na und?', fragte der Richter und faltete die Stirn. 'No, und da ist ma's Geld zweng wordn. I han mi nacha nimma außigsegn. Mir is', sagte er dann etwas gedämpfter und sich an alle Anwesenden wendend, 'zum Schluß schon alles wurst gwes'n. Wiera außigangen is (der Max), hab i in mein Rausch, den i schon ghab't hab, wohlge-merkt, Herr Richter, in sein Schalk einglangt und hab den Hunderter dawischt – und mit dem hab i dann zahl'n können. Gmerkt hat er a nix'» (p. 427, v. 1). Non fosse per il fatto che chi legga questa recensione già sappia chi sia l'autore, non sarebbe per nulla facile immaginare che dietro queste righe si celi Thomas Bernhard. *Der rettende Hunderter* è il titolo dell'articolo sopra citato, pubblicato il 20 maggio 1952 sul «Demokratisches Volksblatt». In questo prodotto letterario dell'allora ventunenne Bernhard, da circa sei mesi cronista giudiziario presso la testata salisburghese della SPÖ, è riportata la vicenda di Rupert H. da Rottemann, che, dopo essersi preso una

sbornia colossale in compagnia, non ci ha pensato due volte a rubare all'amico Max il denaro per offrire ai presenti e saldare il conto. Una vicenda di criminalità ordinaria, provinciale, priva di risvolti crudi o colpi di scena inattesi. E di questo tenore sono quasi tutti gli articoli giudiziari contenuti nel volume 22 della *Werkausgabe, Journalistisches Reden Interviews*, dove il punto focale non è mai la vicenda in sé – come si è detto, di poco rilievo –, bensì la figura del processato, del quale Bernhard analizza attentamente comportamenti e linguaggio. Si ha quasi l'impressione, leggendo questi articoli, di trovarsi di fronte a *pièces* bernhardiane allo stadio embrionale, dove gli accusati, messi alle strette da un giudice/regista, si muovono come attori sul palcoscenico della giustizia, osservati da un pubblico di curiosi, giornalisti e custodi. Nel passo «sagte er dann etwas gedämpfter und sich an alle Anwesenden wendend», la voce narrante sembra quasi farsi carico delle indicazioni di regia, e rende la scena estremamente drammatica, donando spessore alla figura del malcapitato Rupert H. La varietà linguistica di cui l'autore si serve per dare voce al protagonista dell'articolo dimostra poi un'intenzione mimetica che non vuole soltanto ironizzare sull'estrazione sociale dell'accusato, ma conferisce anche una certa tragicità alla sua ammissione di colpa. E l'utilizzo di un tale linguaggio ricorre anche in altri articoli (ad es. *Mit Neunzehn Jahren...*, *Des Schleifers Pech, Blasius und das Flügelhorn*), dimostrando come questa fosse una prassi piuttosto consolidata nel Bernhard giornalista, reperibile in un paio di punti anche più tardi, tra le pagine di quella *Wunderkammer* ancora inesplorata che è il romanzo inedito *Schwarzach St. Veit*. Che lo studio del linguaggio iniziasse lentamente a incuriosire il Bernhard giornalista, e l'idea che le dinamiche del tribunale non siano

poi tanto differenti da quelle della prassi teatrale, emerge anche nell'articolo *Italienisches Gastspiel*, dove l'imputato, protagonista di questo spettacolo fuori programma, è Ernesto, venditore ambulante di stoffe napoletano («O bellissima Signora, ich haben schönen Stoff für Anzug. Marito, der Herr Gemahl wird sich freuen, primissima moda», p. 465, v. 1), accusato di aver aggredito un tassista dopo che questi aveva preso in pegno la sua merce a fronte del mancato pagamento. E lo spettacolo a cui fa riferimento il titolo è il processo stesso, vera commedia all'italiana in cui Ernesto cerca di farsi comprendere invano, gesticola, si adira con il tassista, e al rinvio della seduta si separa con scene struggenti dalla moglie, Donna Maria.

Ma il volume 22, diviso in due tomi, non contiene soltanto i rapporti giudiziari, bensì anche i primissimi articoli scritti dal giovane Bernhard, come un necrologio del nonno materno, *Vor eines Dichters Grab* (t. 1, p. 9), firmato con lo pseudonimo Niklas van Heerlen (città olandese in cui Bernhard nacque), dai toni celebrativi e al contempo monitori sullo stato di incuria in cui la tomba versava a un anno e mezzo dalla morte. A questo segue *Menschen ohne Heimat* (t. 1, p. 10), brano riguardante le precarie condizioni di vita dei profughi di guerra e di tutti gli sfollati (in totale circa 21.000) che nel 1952 si trovavano ancora a Salisburgo alloggiati in baracche. «Der eine kam aus Szegedin, zu Fuß und auf deutschen Militärwagen nach Salzburg, der andere mit seinen sechs Geschwistern aus Großwardein, der dritte aus der Gegend von Warschau und ein etwa zehnjähriges Mädchen erzählt von der abenteuerlichen Flucht aus Kiew» (t. 1, p. 10). È un testo al quale i lettori di Bernhard non sono abituati, un testo altamente empatico e che ben descrive la miseria e la tenacia necessaria per supe-

rarla («Wer die Heimat nicht mehr hat und auch keine Aussicht, sie wieder einmal zu besitzen, aber trotzdem glaubt, der muß ein starker Mensch sein», t. 1, p. 12). Ma, considerando quanto accaduto pochi mesi fa e quanto ancora sta accadendo in Austria, vale a dire l'arrivo e il soggiorno di migliaia di profughi dal Medio Oriente, è anche un testo di estrema attualità, tanto da essere stato letto il 28 novembre 2015 all'Akademietheater di Vienna, nel corso della cerimonia di presentazione degli ultimi due volumi della *Werkausgabe*.

Vi sono poi numerosi articoli di taglio culturale, come recensioni di concerti (*Volksmusik in der Aula academica*, t. 1, pp. 176-177), rappresentazioni teatrali (*Eine Erstaufführung im Mozarteum: Leonce und Lena*, t. 1, pp. 386-388) e operistiche (Mozart's *«Zauberflöte»*, t. 1, pp. 178-179), incontri letterari (*Dichterlesung Alfons Czibulka*, t. 1, p. 276, *Zwei Lyrikerinnen am Leseputz*, t. 1, p. 320), proiezioni cinematografiche (*«Carrie»*, t. 1, p. 248; *«Trommeln der Wildnis»*, t. 1, p. 249; *«Kaiserwalzer»*, t. 1, p. 252), tutte prove inconfutabili di una frequentazione assidua degli ambienti culturali e intellettuali salisburghesi negli anni giovanili. A queste si accodano contributi letterari in riviste e raccolte, e una selezione di telegrammi, lettere aperte, lettere alla redazione, tra cui compaiono alcuni degli scritti più impulsivi, caustici, impietosi – ma al tempo stesso estremamente gustosi – di Bernhard. È il caso della replica lapidaria alla recensione negativa di Herbert Eisenreich per *Verstörung*, comparsa il 1 maggio 1967 sullo «Spiegel»: «Mein nächstes Buch lassen Sie bitte gleich von einem natürlich auch in Oberösterreich geborenen oder ansässigen Schimpansen oder Maulaffen besprechen. Ohlsdorf (Österr.) Thomas Bernhard» (t. 1, p. 633). O come il telegramma inviato da Lisbona e pubblicato sulla «FAZ» il 12

agosto 1974 in seguito allo scandalo causato da alcune esternazioni sulla città di Augusta in *Die Macht der Gewohnheit* («Dieses muffige, verabscheuungswürdige Nest, diese Lechkloake», t. 1, p. 846): «Von Lissabon aus empfinde ich Augsburg noch elementarer scheußlich als in meinem neuen Theaterstück. Mein Mitgefühl mit den Augsburgern und allen in Europa, die sich als Augsburgener verstehen, ist ungeheuer grenzenlos und absolut» (t. 1, p. 641). Ma uno dei picchi assoluti nell'arte dell'insulto fu raggiunto con la lettera pubblicata in «Die Zeit» il 27 febbraio 1976 e rivolta a Elias Canetti, il quale poco tempo prima, ricevendo all'università di Monaco il titolo di dottoressa *honoris causa*, aveva polemizzato poco velatamente sull'arte di Bernhard. La risposta non si fece attendere: «Senilität ist rührend, die Arroganz eines Greises, Spätlingsvaters und skurrilen Torschlußphilosophen, der, wie gesagt, vor vierzig Jahren eine begabte Talentprobe abgelegt und in der Zwischenzeit als eine Art Schmalkant und Kleinschopenhauer durch Inkonsequenz konsequent sein Niveau verloren und in der Universität München in tatsächlich dummen Sätzen schamlos seinen Kopf auf nichts gestützt hat, ist peinlich» (t. 1, p. 646). Nonostante alcuni tardi, timidi tentativi di riconciliazione da parte di Bernhard, la rottura non venne mai più sanata.

Se il primo tomo contiene principalmente il Bernhard *auctor*, nel secondo è per certi versi racchiuso il Bernhard *agens*, che da indagatore della realtà si fa protagonista e oggetto stesso dell'indagine giornalistica. Ecco quindi riproposti tutti i discorsi tenuti durante le cerimonie di conferimento dei diversi premi, tra i quali spicca, celeberrimo, quello dell'Österreichischer Staatspreis (4 marzo 1968): «Wir sind Österreicher, wir sind apatisch; wir sind das Leben als das gemeine Desinteresse am Leben, wir

sind in dem Prozeß der Natur der Größenwahn-Sinn als Zukunft. Wir haben nichts zu berichten, als daß wir erbärmlich sind, durch Einbildungskraft einer philosophisch-ökonomisch-mechanischen Monotonie verfallen (t. 2, p. 23)».

Ma sono forse le interviste a dare un quadro genuino di Bernhard come persona e autore: a tratti timido, restio a rispondere, altrove sicuro di sé e ben disposto a prendersi bonariamente gioco dell'interlocutore, come accadde in particolar modo con la giornalista Krista Fleischmann nei leggendari *Monologe auf Mallorca* (t. 2, pp. 181-246). Veri e propri monologhi ebbero luogo tuttavia non a Maiorca, quando Bernhard parlò sempre incalzato dalla Fleischmann, bensì ad Amburgo, dove nel film *Drei Tage* di Ferry Radax vennero immortalate potenti, lapidarie osservazioni sulla scrittura e sulla vita privata dell'autore stesso, per certi versi chiave utilissima per l'esegesi della sua opera.

Da alcune interviste emerge inoltre ancora più chiaramente quanto postulato all'inizio di questo testo. In conversazione con il critico e redattore Viktor Suchy, è lo stesso Bernhard a riconoscere nell'attività di reporter giudiziario una tappa importante per la propria formazione: «SUCHY: Dann kam also Ihre Zeit als Journalist; Sie waren einmal Gerichtsreporter. Da haben Sie sich wahrscheinlich einen sehr scharfen Blick für die menschlichen Schwächen und Untiefen erworben. BERNHARD: Ich glaube, daß es eine ganz gute Schule ist, dort» (t. 2, pp. 43-44). Nel 1987 tale posizione venne riaffermata con più forza, nel corso di un'intervista con Asta Scheib: «Zwei Jahre habe ich dann Gerichtsreportagen geschrieben. Die sind mir später beim Prosaschreiben wieder gegenwärtig geworden. Ein unschätzbares Kapitel. Ich glaube, da liegen die Wurzeln» (t. 2, p. 336). A chiudere il secondo tomo, e

con esso il volume intero, sono due testi postumi (*Ein Brief aus einem Drama* e *Der Hutmacher*) e la celebre raccolta – anch'essa postuma – *Meine Preise*, rivisitazione letteraria delle cerimonie di conferimento dei premi vinti da Bernhard.

Con il doppio volume 22 – che a conti fatti non aggiunge nulla di nuovo sul panorama scientifico – il progetto della *Werkausgabe* è terminato, e nelle sue ben 10.324 pagine è racchiusa l'intera opera dell'autore di Ohlsdorf: i nove romanzi, i racconti, l'autobiografia, il teatro, le poesie, il Bernhard 'pubblico', qua e là alcuni inediti (come nel caso del ciclo poetico *Frost in Gedichte*). Sembra quindi giunto il momento di andare più in là, di lasciare le usate sponde lungo le quali la ricerca bernhardiana si è mossa negli ultimi anni, intenta a selezionare testi per un'edizione di ottima qualità, una perfetta *Leseausgabe* che, pur munita di ricche appendici alla fine di ogni volume, non soddisfa appieno l'interesse dello studioso, e negli anni ha rivelato sempre meno particolari inediti. La *Werkausgabe*, apertasi con *Frost*, il primo romanzo risalente al 1963, copre tutte le fasi di lavoro di Bernhard, non solo fino alla pubblicazione dell'ultimo testo poco prima della morte, *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*, bensì facendo anche notevoli salti temporali, prendendo in considerazione da un lato brani postumi e dall'altro l'attività giornalistica e poetica degli anni Cinquanta. Eppure molto resta ancora da esplorare, e in particolar modo su un ben determinato periodo dovrebbe essere fatta chiarezza: come lavorò e cosa sperimentò Bernhard tra il 1957 e il 1963? Come si sovrapposero e si influenzarono a vicenda i molteplici progetti lirici, teatrali e in prosa che lo impegnarono in quegli anni? Le opere risalenti a questo periodo, seppur ascrivibili a generi differenti, sono il frutto di una costante ricerca inquieta, di un tenace tentativo di formarsi e formare

uno stile proprio e originale. È infatti soprattutto sulle poesie e sul teatro di fine anni cinquanta, sulle sperimentazioni in prosa come *Ereignisse* – pubblicati poi un decennio più tardi, nel 1969 – e l'inedito *Schwarzach St. Veit* – al quale Bernhard lavorò dal 1957 sino al 1960 – che la ricerca deve ora concentrarsi. Soltanto così sarà possibile comprendere appieno il percorso che portò alla realizzazione di *Frost*, quel testo che sembrò rompere con tutti i canoni letterari conferendo risonanza internazionale alla grandiosa poetica bernhardiana.

Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard. Eine Biografie*, Residenz Verlag, Wien-Salzburg 2015, S. 452, € 28,00

Attesa da ormai molto tempo, la biografia di Thomas Bernhard ad opera di Manfred Mittermayer è un testo veramente completo ed esauriente, che con copiosità di fonti e materiali parzialmente inediti apre al lettore uno scorcio senza precedenti sulla vita dell'autore austriaco, facendo finalmente chiarezza su molti punti oscuri della sua esistenza. Mittermayer, professore presso l'università di Salisburgo e direttore del Literaturarchiv Salzburg, non è nuovo a questo genere di imprese: oltre a svariate pubblicazioni su Bernhard e al coinvolgimento nella preparazione della *Werkausgabe* in 22 volumi – l'ultimo, *Gedichte*, è uscito nell'autunno 2015, mentre il primo nel 2003 – già nel 2006 pubblicò presso Suhrkamp *Thomas Bernhard*, una prima incursione nel mondo privato dello scrittore di Ohlsdorf, una piccola monografia di 158 pagine articolata secondo la canonica struttura *Leben-Werk-Wirkung*, e dove tuttavia l'apparato biografico si limita soltanto ai fatti salienti, per lo più già noti e meglio approfonditi in opere di più grande respiro come il libro di Git-

ta Honegger, *Thomas Bernhard. Was ist das für ein Narr?* (München 2003). Nove anni più tardi, i tempi per una grande biografia sono finalmente maturi. Numerose le fonti contemplate, raccolte e organizzate per la prima volta in maniera organica in un'unica pubblicazione: letteratura critica poco nota, interviste con testimoni, e molto materiale inedito proveniente dalla raccolta del germanista francese Louis Huguet nonché dai lasciti di Thomas Bernhard e del nonno materno Johannes Freumbichler, come lettere, bozze di opere, articoli di giornale.

Acrobata della sintassi, moderno Sisifo, critico inossidabile della società e della politica austriaca – ma spietato anche nei confronti dei vicini teutonici –, Bernhard ha sempre amato mescolare fatti con finzione, trasformando aneddoti reali in pagine di letteratura e rendendo di fatto impossibile risalire alla verità sulla propria vita. Ne è prova l'autobiografia in cinque volumi (*Die Ursache, Der Keller, Der Atem, Die Kälte, Ein Kind*), ricca di reminiscenze passate, in parte falsate dalla memoria e in parte volontariamente manipolate, come dimostrato da Mittermayer. È il caso, in *Ein Kind*, del colpo apoplettico del Gauleiter Adolf Wagner (da Bernhard confuso con il successore Giesler) durante un comizio davanti alla folla riunita nella tedesca Traunstein il 14 giugno 1942, e non nel 1939, come riportato da Bernhard (p. 54); oppure, sempre in *Ein Kind*, del secco rifiuto del nonno materno al sacerdote giunto per l'estrema unzione, la quale tuttavia, stando al registro delle morti della parrocchia dell'ospedale di Salisburgo (St. Johannis-Spital), risulta aver avuto luogo (p. 73).

Ma il merito maggiore di Mittermayer consiste nell'aver finalmente portato alla luce il periodo più oscuro della vita di Bernhard, a partire dall'autunno del 1948, quando dovette abbandonare il ti-

rocino commerciale per iniziare le prime peregrinazioni tra i vari sanatori, sino al 1963, anno della pubblicazione di *Frost*, il primo dei nove grandiosi romanzi. Alla malattia debilitante – influenza degenerata in pleurite e dalla quale si sviluppò la tubercolosi – si aggiunsero le morti improvvise del nonno (1949) e della madre (1950), le persone più importanti della sua adolescenza. Ma sono gli anni Cinquanta ad essere decisivi per la formazione del giovane autore, che, messo definitivamente da parte il tirocinio, muove i primi passi nella scrittura come corrispondente di diverse testate locali, in particolar modo del «Demokratisches Volksblatt», per il quale stende numerosi articoli sui casi giudiziari affidatigli. Bernhard – probabilmente approdato al quotidiano su segnalazione di Carl Zuckmayer, amico del defunto nonno – diede subito l'impressione di venire da una realtà difficile, presentandosi nella redazione «sehr dürrftig gekleidet», «mit einer alten amerikanischen Windjacke, Wollhaube, derben Schuhen» e con il volto segnato da pustole (p. 90). Timido, impacciato e difficile nelle relazioni, ebbe inizialmente difficoltà ad adattarsi alla scrittura giornalistica: i suoi articoli dovevano essere regolarmente rielaborati in quanto la fantasia lo portava a storpiare persino l'oggettività dei casi giudiziari – a volte culminando persino in «so mancher empörten Intervention eines Rechtsanwalts bis hin zur Entgegnungs- und Klagsdrohung» (p. 91). Eppure, questo periodo contribuì in maniera determinante alla formazione dello stile personalissimo di Bernhard, e molti echi di questa impostazione giornalistica sono rintracciabili nella raccolta *Der Stimmenimitator*.

Di fondamentale importanza fu poi l'incontro avvenuto nel 1953 a St. Veit con Hedwig Stavianicek, la persona destinata a stargli accanto per tutta la

seconda metà della sua vita, in parte protettrice e finanziatrice dei suoi progetti, ma anche fervida sostenitrice, pungolo per il lavoro creativo di Bernhard. Fu lei a stimolare entusiasta nel 1955 l'inizio dello studio al Mozarteum di Salisburgo, periodo di crescita professionale che permise tra l'altro al giovane autore di uscire dalla solitudine e coltivare importanti rapporti umani. A proposito di questo periodo Mittermayer interviene dipanando numerose ombre. Inizialmente iscritto a canto, Bernhard passò a recitazione (non senza la disapprovazione della sua «Tante», che vedeva in lui un promettente cantante lirico), conseguendo il diploma nel 1957. L'elaborato finale spesso citato su Brecht e Artaud, con tre copioni di *Leonce und Lena* di Georg Büchner, *Der zerbrochene Krug* di Heinrich von Kleist e *Herrenhaus* di Thomas Wolfe, sarebbe in realtà un'invenzione di Bernhard, che avrebbe così cercato di nobilitare il proprio curriculum all'epoca della pubblicazione di *Frost*. L'elaborato in questione non è mai stato rinvenuto, né sarebbe mai rientrato nella categoria di prove previste al Mozarteum. Tuttavia il mistero non può considerarsi completamente risolto, in quanto nel 2001 comparve sul mercato un copione di *Herrenhaus* ad opera di Bernhard, il quale avrebbe riadattato la trama ottocentesca all'epoca della guerra di Corea, facendo terminare la rappresentazione con un'esplosione atomica (p. 113).

Altro capitolo interessante e poco noto riguarda l'amicizia con il compositore Gerhard Lampersberg e sua moglie Maja, presso la cui antica dimora, il Tonhof in Carinzia, Bernhard soggiornò sovente con altri artisti nella seconda metà degli anni Cinquanta. L'esperienza al Tonhof, oltre a rendere possibile una collaborazione musicale con il padrone di casa e la rappresentazione della prima di *Der Berg. Ein Spiel für Menschen als Ma-*

Marionetten oder Marionetten als Menschen – il cui insuccesso segnerà una grave rottura tra i due – fu di grande ispirazione per la produzione immediatamente successiva. È infatti attestato che a partire dal 1957, oltre agli esperimenti poetici che portarono alla pubblicazione di ben tre raccolte liriche (*Auf der Erde und in der Hölle*, *In hora mortis*, *Unter dem Eisen des Mondes*), Bernhard si confrontò sempre più seriamente con un progetto in prosa di grande respiro, diverso dai racconti sino ad allora sporadicamente pubblicati, e nel quale riversò numerosi elementi riconducibili al periodo trascorso presso i coniugi Lampersberg (il castello, la nobiltà decaduta, il ruolo dell'arte). Si tratta di *Schwarzach St. Veit*, il primissimo e mai pubblicato romanzo di Thomas Bernhard, nel quale vengono abbozzati numerosi temi, situazioni e personaggi poi ricorrenti anche nelle opere successive, e in cui è sperimentato un flusso di coscienza estremo, che nemmeno in seguito ricorrerà in maniera così marcata. Le 296 pagine dattiloscritte sono suddivise in quattro capitoli, ciascuno dei quali corrisponde a un unico periodo sintattico ed è regolato da virgole, punti e virgola e punti interrogativi, facendo in modo che non sussista alcun filtro tra i pensieri dei vari personaggi (p. 138). Il manoscritto, inviato a S. Fischer nel 1961, fu inevitabilmente scartato. Neppure un ulteriore tentativo presso Suhrkamp nel 1961 con una versione rielaborata, *Der Wald auf der Straße*, poté portare alcun risultato. L'anno successivo tuttavia cominciarono i lavori per *Frost* – già titolo di una raccolta lirica dei primissimi anni Sessanta, mai pubblicata nonostante il supporto dell'influente amico scrittore Gerhard Fritsch – che, uscito nel 1963, spianò all'autore la strada del successo.

Da questo punto in poi le vicende letterarie sono ormai note, e anche la stessa vita di Thomas Bernhard risulta meno

fumosa. Sono tuttavia molti i passaggi inediti o semiconosciuti che l'opera di Mittermayer ha ancora in serbo, persino per gli esperti e gli appassionati più incalliti di questo «Alpen-Beckett». Si pensi al fatto che, dopo il successo di *Frost*, per Bernhard iniziò un periodo di depressione, non riuscendo a considerarsi soddisfatto della vita da scrittore che stava ormai finalmente conducendo. Iniziò quindi a lavorare come autista di camion per il birrifico Gösser (come riportato anche in *Meine Preise*), accarezzando seriamente l'idea di trasferirsi in Africa per lavorare come autista della Caritas. Tale progetto, per motivi legati tra l'altro alla salute cagionevole, non poté mai essere realizzato, ma nemmeno l'attività presso il birrifico fu destinata a durare a lungo: Bernhard danneggiò infatti due diversi mezzi affidatigli, travolgendo prima una pompa della benzina, e distruggendo in un'altra occasione una bancarella di verdura durante una retro-marcia (pp. 154-155).

Altro interessante aneddoto riguarda il *tour* letterario compiuto da Bernhard in compagnia dell'autore Hans Rochelt nel 1971, in occasione dell'anno letterario indetto dal Bundesministerium für Unterricht und Kunst. Secondo il programma, i due autori avrebbero dovuto leggere le proprie opere a Gorizia, Trieste, Zagabria, Novi Sad, Belgrado, Roma, Bolzano, Merano. Tuttavia, secondo Rochelt, «der Zweck des Literaturjahres, nämlich die Propagierung österreichischer Literatur im nichtdeutschsprachigen Ländern» è stato raggiunto «nur in bescheidenem Maß» (p. 214). La parte italiana del *tour* vide infatti prevalentemente insuccessi: a Gorizia presenziarono soltanto venti ascoltatori – per lo più anziane signore – convinti di trovarsi davanti ad un autore del calibro di Karl Heinrich Waggerl; a Trieste la conferenza dovette essere annullata

per problemi tecnici; a Roma, dove uno sciopero impedì l'utilizzo della sede dell'Istituto di Studi Germanici presso Villa Sciarra-Wurts, l'evento fu ospitato presso l'Istituto di Cultura Austriaca, richiamando, con disappunto dei due autori, quasi esclusivamente Tedeschi e Austriaci residenti nella capitale. La stizza di Bernhard fu tale che, dopo aver letto per meno di mezz'ora un estratto di *Das Kalkwerk*, troncò il proprio intervento con un secco «Schluss». L'allora direttore dell'Istituto, Heinrich Schmidinger, estimatore di Bernhard, si giustificò asserendo di aver fatto il possibile per pubblicizzare l'evento, ma tutti i professori contattati avrebbero risposto negativamente all'invito per due motivi: «Erstens sind auch die Studenten für deutsche Sprache und Literatur nicht in der Lage, einer so schwierigen Prosa, wie sie Bernhard schreibt, in einer Lesung zu folgen. Zweitens wäre Bernhard auch als Autor zu wenig bekannt, um nötiges Interesse zu erzielen» (p. 214).

La passione per i viaggi lo spinse sovente negli anni Settanta verso i Paesi mediterranei – l'unica meta favorita al nord fu la Polonia, visitata più volte – dove poteva curare la nuova malattia insorta nel 1967, la sarcoidosi, e dove gli risultava molto più facile scrivere che in Austria. Al ritorno da un viaggio in Portogallo nel 1975, tutti i passeggeri del volo per Francoforte vennero controllati più volte dalla polizia, e persino a bordo vennero fatti salire agenti armati. Se l'inconveniente, legato agli strascichi della Rivoluzione dei garofani, causò da un lato un ritardo di due ore e mezza, dall'altro fornì a Bernhard materiale per il suo nuovo dramma *Der Präsident* (p. 288).

Il suo atteggiamento critico nei confronti dello Stato, del potere e dei suoi detentori lo portarono, com'è noto, a soventi, aspre critiche nei confronti delle istituzioni, come avvenne ad esempio nel

1968, con il celebre discorso di ringraziamento per il conferimento dell'Österreichischer Förderungspreis für Literatur. Nel 1981, in occasione del settantesimo compleanno del cancelliere Bruno Kreisky, venne pubblicata una grande monografia sulla sua figura, curata da Gerhard Roth e Peter Turrini. Bernhard scrisse allora per il settimanale viennese «profil» un articolo intitolato *Der pensionierte Salonsozialist*, una recensione dell'opera che, secondo Bernhard, non farebbe altro che confermare due verità: «Erstens, was Kreisky wirklich ist, nämlich ein inzwischen renitent gewordener Spießbürger, und zweitens, wie schwachsinnig und charakterlos unsere jungen opportunistischen Schriftsteller heute sind» (p. 333). Ancora una volta Bernhard aveva fatto centro, provocando un vespaio di critiche e facendo sì che la redazione del settimanale venisse sommersa da un'ondata di lettere di protesta. Lo stesso Michael Häupl, l'allora sindaco di Vienna per la SPÖ, scrisse al giornale chiedendosi cosa potesse aver spinto Bernhard al punto, un «derart unsachlichen, haßerfüllten, sich im Randbereich des Psychopathologischen bewegenden Beitrag zu schreiben» (p. 333). Un ulteriore affondo fu pianificato da Bernhard nel 1985, quando, grazie all'intervento di numerose personalità di spicco austriache (tra cui lo stesso Kreisky), l'ex ufficiale delle SS Walter Reder, responsabile della strage di Marzabotto, venne tolto alla giustizia italiana e fatto rientrare con un volo di stato in Austria, salutato con stretta di mano dall'allora Ministro della Difesa Friedhelm Frischenschlager. Nonostante l'impegno profuso dall'amica giornalista Krista Fleischmann, nessun giornale volle assumersi la responsabilità di pubblicare l'articolo scritto da Bernhard, *Furcht- und Ekeleregend*, nel quale l'autore si scaglia contro una «Regierung, die einen nationalsozialistischen Massen-

mörder wie einen *Spätheimkehrer*, sozusagen wie einen nationalsozialistischen verlorenen Sohn (in eine nationalsozialistische Heimat gar?) durch einen Minister (*mit allen Ehren*) empfangen lässt ohne diesen Minister auf der Stelle zum Teufel zu jagen» (p. 392).

Un altro aspetto positivo di questa nuova biografia, assolutamente da sottolineare, riguarda la cura nel presentare lavoro letterario e vicende personali sempre in maniera parallela, mostrando come i due momenti siano spesso intrecciati e inscindibili l'uno dall'altro. Illustrato con dovizia di dettagli è il processo di stesura delle opere e la loro talvolta difficile pubblicazione: si pensi alla lunga gestazione di *Korrektur*, oppure allo scandalo sollevato da *Holzfällen* (1984), in cui le non troppo lusinghiere somiglianze tra i protagonisti e i coniugi Lampersberg, amici di vecchia data, spinsero gli ultimi ad agire per vie legali prima contro Suhrkamp e poi contro Bernhard stesso, causando un ritardo considerevole nella vendita.

A conti fatti, l'opera di Mittermayer è ad oggi il testo migliore per chi desideri conoscere in maniera approfondita la vita e contemporaneamente la produzione di Thomas Bernhard. Il germanista austriaco si è fatto carico del non facile compito di delineare in maniera esaustiva una non facile esistenza, condizionata dalle privazioni della guerra, dalla malattia, dalla perdita in giovanissima età dei maggiori punti di riferimento, e, non per ultimo, da quell'istinto viscerale, da quel desiderio che la spinse sempre «in die entgegengesetzte Richtung» (p. 282). Ma l'universo di Bernhard non è ancora completamente dischiuso – si pensi soltanto al ricchissimo materiale che giace inedito nel lascito – e allora, anche questa valida opera di Mittermayer altro non può considerarsi che un tentativo di avvicinamento alla realtà fattuale. Come scrive Marcel Reich-Ranicki, è impossi-

bile raffigurare appieno o anche soltanto pensare di ascrivere Bernhard e la sua produzione a una qualche corrente, essendo egli un «extremer Einzelgänger, ein programmatischer Außenseiter» (Marcel Reich-Ranicki, *Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden*, Zürich, Ammann Verlag, 1990, p. 102). Paradossalmente, il suo operato è paragonabile a un unico, enorme frammento, dove realtà e figure vengono continuamente accennate e riformulate senza mai raggiungere una compiutezza. Ragion per cui ogni classificazione risulta vana o incompleta, e «fragmentarisch muss jede Auseinandersetzung mit ihm sein».

Stefano Apostolo

Christian Benne, *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2015, S. 671, € 28

Christian Benne, docente di germanistica presso l'università di Copenhagen, affronta nel suo ultimo libro un tema apparentemente ovvio per tutti coloro che si occupano di filologia e letteratura. Seppur partendo da una prospettiva prettamente letteraria, quella dell'*invenzione* del manoscritto, si comprende però subito che al centro dell'argomentazione non è solo la relazione tra genesi dell'opera e storia degli effetti, ma soprattutto la trasformazione profonda che tale invenzione ha generato sia per la letteratura e la filologia sia per la filosofia (p. 577). A differenza di altri tentativi che hanno toccato questi temi, e in particolare la rilevanza o meno dei manoscritti, l'autore comprende l'invenzione e la trattazione del manoscritto, in termini di manoscritto letterario, come pietra angolare della storia della cultura scritta. Esso rappresenta il punto medio per così dire

del percorso di scrittura di un autore, fatto rilevante non solo ai soli fini di una discussione filologico-ermeneutica tradizionale che parte dal testo come opera finita e momento privilegiato della scrittura. Benne articola una disamina, tanto teorico-filosofica quanto storica, di quella che chiama l'oggettualità letteraria.

I cinque densi capitoli che compongono il libro non sono altro che i passi di un cammino in cui è ravvisabile l'evolversi del processo di scrittura dei manoscritti e una presa di coscienza dei medesimi (p. 37). Vengono anzitutto individuate storicamente le fasi, tuttavia irrispettose della storia della letteratura *tout court*, scandite anzitutto dall'idea di un'emergenza, quella di comprendere il significato della materialità che permea l'idea di manoscritto. La prima fase si colloca intorno alla metà del Settecento quando i manoscritti possono essere definiti come le varie stesure anticipatorie, preparatorie che prima o poi (o lo sono di per sé) giungeranno ad opera d'arte. Con la seconda fase, immediatamente successiva, avviene la riflessione sul nuovo significato del manoscritto, con l'introduzione del manoscritto letterario nella *Frühromantik*. Nella terza fase la pluralità dei manoscritti e delle loro forme diventa veramente centrale. È in questa che l'assenza di manoscritti viene posta a tema: un'opera che non rimanda ad alcun lascito o pre-testo deve giustificare la mancanza sia essa dovuta a censure, oscuramenti, catastrofi o altro. Così avviene l'istituzionalizzazione di una ricerca mirata ai manoscritti letterari che, nella quarta fase, identificata nella seconda metà dell'Ottocento, vede il sorgere degli archivi e dà vita a un crescente interesse per la ricerca filologica strettamente intesa o almeno come la intendiamo oggi. Nella quinta fase si sviluppa la vera e propria percezione di un'estetica e di una epistemologia indirizzata primariamente

ai manoscritti, con la nascita della filologia delle edizioni e la sua teorizzazione.

L'ambizione di questo testo si rivela subito nel capitolo iniziale. Lo scopo che si pone l'autore è *expressis verbis* quello di fornire uno studio inedito in grado di fondare e motivare da un punto di vista teoretico le pratiche filologico-critiche sui manoscritti letterari, di fornire quindi una prima euristica (p. 38) per studi futuri di filosofia della letteratura.

La scelta terminologica getta luce fin dal titolo sul significato dell'impresa: il termine «manoscritto» – *Manuskript* ripreso dal calco latino e non *Handschrift* che avrebbe avuto sfumature concrete e particolari indicando *uno* dei tanti manoscritti e non *il* manoscritto in generale – eleva non a caso la questione della materialità del testo inteso appunto come manoscritto, come entità composta da carta e inchiostro, a concetto, aprendo così una problematica teorica e filosofica attraente a cui non è stata ancora data trattazione adeguata. Se volessimo comprendere più a fondo la questione e seguire alla lettera le indicazioni date dall'autore, la questione posta all'attenzione del lettore non è solo quella volta a rintracciare la scansione storica, un'evoluzione per così dire della consapevolezza di che cosa sia il manoscritto a partire dal resoconto filologico della sua nascita. La sensazione che si ha nella lettura di questo libro è quella di approfondire un tema a Benne molto caro ovvero il rapporto tra filosofia e filologia. Nel «Plädoyer für die Literaturphilosophie» (pp. 39-44), che chiude il primo capitolo introduttivo, il rapporto con la filosofia viene strumentalmente utilizzato al fine di risemantizzare il concetto di materialità in filologia.

Emerge così l'esigenza di discutere una «teoria dell'oggettualità», che occupa il secondo capitolo (pp. 108-132), in cui la *vexata quaestio* del rapporto tra

filologia e filosofia prende gradualmente forma. L'originalità del discorso di Benne sta proprio nell'approccio teorico-filosofico che ha finalità spiccatamente filologiche. Tale approccio si traduce nel tentativo di un superamento dei consueti dualismi, l'assunto tradizionale per cui da un lato la pura materialità testuale è campo di ricerca della filologia mentre la mera astrazione interpretativa spetta alla filosofia. Benne mostra che tali assunti celano vie di possibile ricerca sul terreno proficuo del superamento terminologico e concettuale tra le due discipline così diverse. Come l'autore già spiegava criticamente nel suo breve e denso contributo sulla *Aporetik der Materialität und Philosophie der Philologie: lässt sich mit Handschriften philosophieren?*, il dualismo della scrittura intesa cartesianamente come *res extensa*, da un lato, e dell'interpretazione (lo spirito) come *res cogitans*, dall'altro, ha condotto a una polarizzazione nella testualità tra scrittura e spirito, fra testo e interpretazione. Non si tratta quindi di ricostruire la storia del manoscritto, il tramandarsi della/e tradizione/i filologica/che e dei molteplici cambiamenti. In gioco è soprattutto l'idea che l'oggetto manoscritto non è qualcosa di scontato. La portata di uno studio, il cui lato teorico risulta originale e innovativo per questo motivo, va oltre la mera dotta elencazione di opere e autori accomunati dagli stessi temi. A tal proposito non sono solo importanti le distinzioni filosofiche tra 'soggetto' e 'oggetto', intendendo quest'ultimo non solo come *Objekt* da un lato, ma anche come *Gegenstand*, come ciò che ci sta di fronte concretamente (p. 110), bensì le specifiche risemantizzazioni che introduce Benne sulla scorta della sua conoscenza filosofica approfondita, in funzione dello scopo della sua argomentazione.

Sono così da comprendere i richiami molteplici agli approcci della filosofia

della mente o ad approcci fenomenologico-esistenziali, che spaziano dall'ermeneutica moderna di Günter Figal alla *Daseinsanalyse* di Martin Heidegger via Merleau-Ponty, fino alle neuroscienze, ma partendo da Kant e dall'idealismo, fino alle posizioni di Spengler. La strumentalizzazione in senso positivo di tali concezioni permette a Benne di seguire un percorso di pensiero in cui la discussione filosofica dell'idea di 'oggetto' viene ripresa e trasposta su quello di manoscritto, in un'analisi che rompe i confini disciplinari senza perdere di vista la diacronicità, i cambiamenti di paradigma della storia del manoscritto stesso e delle sue evoluzioni tematiche. Le immagini concettuali della filosofia sono tradotte per così dire nelle immagini delle pagine scritte per spiegarne, a loro volta, la natura teorico-estetica oltre il significato tradizionale di mera materialità oggettuale. Per la filologia si tratta infatti di un timore ontologico, come descrive molto Benne all'inizio del libro, che ci invade nella paura di perdere il testo come datità ogni qualvolta rimandiamo ad altro da esso.

Per ovviare a questa aporia Benne introduce il termine «oggettualità» rivisto alla luce dei grandi filosofi del Novecento. L'oggettualità cui aspira l'autore non va a designare l'essenza del testo in quanto significato testuale, contrapposto alla sua datità materiale, né ribadisce la relazione di opposizione tra soggetto ed oggetto. Per illustrare il contesto dell'oggettualità slegato da quello tradizionale e metafisico di soggetto, Benne si serve del concetto di «Monas» che riprende da Richard Höngiswald (pp. 123 ss.). Si tratta di una sorta di prisma in cui l'esperienza vissuta e l'autoriflessione del soggetto si incontrano con la determinazione dell'oggetto. L'operazione è delicata in quanto mira a rovesciare i *topoi* filologici e filosofici e a ripensare la materialità come processo vivo e che quindi ha a che

fare con un cambiamento temporale che ricomprende anche la soggettività.

Ma riprendiamo in considerazione l'altro sostantivo che compare nel titolo: invenzione. Nel terzo capitolo si parla dell'«invenzione del manoscritto letterario» (p. 154) in senso quadripartito: mediologica, istituzionale, epistemologica ed estetico-poetologica. L'invenzione del manoscritto rovescia la consueta idea dell'invenzione della stampa. Alla base della loro differenza si situa la diversa comunicazione e comunicabilità che il manoscritto presenta come frutto della creatività dell'autore che serve a lui e a pochi altri, mentre la stampa di un testo permetterà la sua ampia diffusione. Se la stampa di un testo segna anche il suo compimento come opera, il manoscritto lascia aperta la porta alla correzione, e quindi alla sua perfeibilità infinita. La diversa funzione tra manoscritto e testo stampato viene illustrata sulla scorta di molteplici esempi tratti dalla storia della letteratura inglese, francese e tedesca dal Seicento in poi e getta luce sul concetto di scrittura come processo infinito (cfr. pp. 201 ss.). La produzione di un'opera non è vista come fatto chiuso, ma viene dispiegata nella sua processualità. Benne illustra sulla scorta di una nutrita letteratura critica anche il rapporto dell'autore con i propri scritti, che divengono opera sotto i propri occhi. La rivedibilità dei manoscritti non riguarda soltanto scrittori quali Goethe o Jean Paul, Klopstock, Richardson o Pope, ma anche filosofi come Wolf o Fichte. Il processo del pensiero non è quindi dissimile per filosofia e letteratura da questo punto di vista. Inoltre, accanto all'avvento della stampa, l'uso della carta e lo sviluppo dei mezzi con cui la scrittura diventava più facile, sono oggetto delle considerazioni sul manoscritto nella misura in cui la materialità del processo di scrittura

non è un fatto isolato, riconducibile solo alla stampa o al pensiero, ma coinvolge anche il rapporto con gli editori e con il fenomeno delle correzioni, dell'uso della carta e dell'inchiostro. Gli autori che davano alle stampe i propri manoscritti ne riscrivevano altri per il confronto in fase di correzione prima dell'avvento delle bozze nel XVIII secolo che gli editori fornivano ai loro autori.

Ecco che alla luce di questo percorso l'idea dell'opera come processualità della scrittura (di sé) diventa il centro delle considerazioni sul ruolo dell'autore e della sua relazione con ciò che scrive. Citando lo studio dell'archivista e curatore delle edizioni di Klopstock Klaus Hurlbusch, che ha tematizzato il carattere pionieristico di autori come Hamann, Herder nonché Klopstock stesso nel preparare il terreno ad opere che hanno come scopo finale non l'opera stessa, ma la figura dell'autore, Benne illustra come il manoscritto diventa un mezzo e non più il fine del processo di scrittura in una sorta di «autosuperamento creativo» (Hurlbusch, p. 163, cit. da Benne, p. 221). La distribuzione dell'opera nel tempo attraverso stesure e ristesure, scorribande di pensiero dell'autore nel testo nella direzione di commentare la scrittura passata o l'intromissione di ricordi biografici, ha contribuito alla formazione della concezione delle diverse fasi in cui è ricostruibile un'opera.

Sugli aspetti formali, ancora più interessante risulta la trattazione del rapporto con le arti (cfr. pp. 354 ss.). A partire dall'estetica dell'illuminismo il discorso sull'arte ha come riferimento un'oggettualità che ha degli effetti sull'osservatore/spettatore/lettore. Con l'analisi lessinghiana del *Laocoonte* Benne mette in risalto a più riprese il valore delle osservazioni herderiane, che sintetizzano la questione del linguaggio poetico al di là dello spazio e del tempo in

una terza dimensione, quella del *conatus* – «Kraft» –, quintessenza della poesia.

Discorso a parte merita la questione del frammento (pp. 374 ss.) che sebbene venga trattata nella sua valenza estetico-poetologica nell'ultima parte del terzo capitolo, trova esemplificazione in alcune delle quattro «cesure» individuate dall'Autore nel quarto (cfr. pp. 437 ss.). Si tratta di quattro esempi letterari paradigmatici: Ossian, Friedrich Schlegel, Jean Paul e Balzac.

L'esempio di Ossian e la scrittura dei canti da parte di Macpherson nel Settecento – così apprezzati anche da Herder – offre la possibilità di leggere il manoscritto come stadio intermedio tra oralità e scrittura e si fa largo la sua valenza nella funzione di garantire l'autenticità autoriale. Ecco che il manoscritto, che prima veniva eliminato con leggerezza perché precedente temporalmente all'opera finita, adesso inizia a diventare significativo e a costituire un problema estetico e poetico della nuova modernità letteraria. È lo stesso Herder a suddividere i poeti in due categorie: gli uni che pianificano tutto in anticipo, gli altri che invece richiedono continui e incessanti revisioni. A questa seconda tipologia appartengono coloro che non solo trovano e ampliano frammenti, ma che li producono autonomamente. Da Macpherson in poi frammenti, estratti, ritrovamenti, traduzioni, citazioni, si incontrano nel «dilemma autore», che diventa regista e autore allo stesso tempo, il crocevia, il prisma del proprio processo della scrittura (e riscrittura) che l'Autore non esita a definire «teatro di scrittura» (p. 456).

Dopo questa prima fase fondante, gli autori centrali individuati da Benne in questo percorso sono Friedrich Schlegel e Jean Paul che rappresentano il *trait d'union* con la trasformazione successiva del manoscritto in Balzac. Schlegel, che Szondi definisce il primo teorico della

modernità, rinuncia alla pubblicazione di libri non per incapacità ma per suo proprio «programma filosofico». Schlegel è particolarmente presente nei testi di Christian Benne, non solo in questo libro. Come fondatore della *Frühromantik* e filosofo della filologia, Schlegel rappresenta colui che ha messo in evidenza il carattere comune di filologia e filosofia a partire dalla consapevolezza del loro punto di partenza, che, come ha scritto Manfred Frank, sta proprio nel «sentire una mancanza di sapere» (Manfred Frank, *Auswege aus dem deutschen Idealismus*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2007, p. 106; cit. p. 477).

Se Jean Paul porta avanti la questione della scrittura dei manoscritti in modo prettamente artistico e moderno ovvero attraverso la conclusione aperta delle sue opere e il lascito cospicuo a livello di manoscritti, con la produzione letteraria di Balzac Benne conclude l'arco temporale e tematico che ha condotto dalla scrittura e dall'invenzione del manoscritto letterario alla letteratura stampata. In particolare il romanzo *Les illusions perdues*, «cambio di paradigma» vero e proprio nella costellazione tracciata fino a qui, rappresenta un'opera d'arte totale (pp. 552-553). Dal punto di vista della particolare storia della letteratura, potremmo quasi dire, proposta da Benne, la modernità di Balzac consiste nel lavorare alla scrittura accanto alla stampa, non contro, come Schlegel, né per, come Goethe. Balzac commentava le sue bozze e le ricomentava, intendendole non punti di arrivo del lavoro di scrittura, ma stadi dell'elaborazione stessa e mostrava in tal modo il diverso atteggiamento nei confronti dei manoscritti messo in rilievo dai vari modelli di riflessione proposti da Benne.

La struttura compositiva di questo libro che è stato prima un manoscritto, poi un manoscritto commentato, poi arricchito da altre pubblicazioni, come

segnala l'autore stesso, poi rivisto e presentato come opera stampata dal titolo *Die Erfindung des Manuskripts*, ci nega la possibilità di definirlo altrimenti che come punto di partenza. L'euristica tracciata da Benne ci mostra come la scoperta di un'invenzione, il manoscritto letterario, prepari e favorisca nuovi sviluppi teorici futuri, che auspichiamo vadano ancora nella direzione di un superamento dei confini tra i saperi e abbandonino, anch'essi, il mito della linearità (p. 577).

Annamaria Lossi

Requiescere Noctem. Forme e linguaggi dell'ospitalità. Studi per Domenico Mugnolo, a cura di Pasquale Gallo, Maurizio Pirro, Ulrike Reeg, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 421, € 38

«Hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem»: con queste parole, nella prima ecloga delle *Bucoliche* di Virgilio, Tiro si rammarica che Melibeeo non voglia interrompere l'affannosa via dell'esilio per trascorrere la notte incipiente sotto il suo tetto, e riposare sulle foglie verdi che formano il suo giaciglio. Nel breve dialogo, la volontà di lenire l'angoscia che assale l'esule durante il cammino è testimone di un'attitudine all'ospitalità che va ben oltre l'offerta materiale di vitto e alloggio, ma incarna piuttosto una disponibilità all'accoglienza intesa in un senso più ampio e profondo. È questo il significato sotteso al titolo del volume che viene discusso in questa sede: la miscellanea *Requiescere noctem*, dedicata a una disamina densa e articolata delle forme e dei linguaggi dell'ospitalità nella tradizione storico-letteraria e storico-linguistica, vuole essere in prima istanza un dono augurale da parte di colleghi e amici al germanista Domenico Mugnolo. Significativamente,

il primo contributo del volume (Ulrike Reeg e Ulrike Simon) discute proprio l'accezione espressa dal *compositum* tedesco *Gastfreundschaft*, un termine in cui la presenza del sostantivo «amicizia» accentua la connotazione di un rapporto di fedeltà e fiducia che supera il senso di temporaneità e provvisorietà solitamente connotato al concetto di ospitalità.

Il legame tra la scelta del tema e la persona congratulata è espresso già nelle prime righe dell'introduzione: per i curatori del volume l'ospitalità è innanzitutto il piacere della condivisione incarnato dalla personalità del festeggiato, è l'esperienza di una convinzione intellettuale e di una prassi di vita per cui il confronto sincero e lo scambio libero di opinioni sanciscono la loro priorità su interessi di natura particolare. Il taglio personale del volume si riflette nelle testimonianze di amicizia che vi sono raccolte, dalla poesia *Diener zweier Herrn, oder: Truffaldino in Taranto* di Volker Braun, al ricordo del pianista Emanuele Arciuli. Ma la personalità del festeggiato emerge anche in quei contributi che si concepiscono, in modo esplicito o implicito, in relazione con la sua produzione scientifica. È qui sufficiente ricordare il saggio dedicato all'elemento del cibo nei romanzi di Theodor Fontane, in cui Lorenza Rega parte da un'analisi di Domenico Mugnolo sul carattere rituale del convivio e sulla sua componente simbolica nella tarda produzione dell'autore tedesco per avanzare alcune considerazioni sulla resa traduttiva nelle edizioni italiane dei *Realia* appartenenti alla sfera del cibo. Tale legame trova quindi un'ulteriore eco in una riflessione, rintracciabile in vari contributi del volume, che riguarda la letteratura come forma d'arte in grado di 'ospitare' e che a sua volta richiede disponibilità a 'ospitare': letteratura intesa quindi, come emerge dalla riflessione di Marie Thérèse Jacquet, alla stregua di

un'occasione di attesa, ascolto e comprensione, forma superiore di espressione e comunicazione e quindi luogo privilegiato di apertura all'altro, di accoglienza di quanto è ineffabile e per questo indispensabile. Il saggio di Stefano Bronzini dedicato a *The road not taken* di Robert Frost, ma anche l'analisi condotta da Alessandra Basile dei drammi simbolisti di Rainer Maria Rilke, manifestazione di ascendenza maeterlinckiana di una «drammaturgia dell'anima», si iscrivono in questo orizzonte tematico, così come la lettura, proposta da Pasquale Gallo, della poesia *Erste Mahnung 75* di Rainer Kirsch, che contro il regime tedesco-orientale ribadisce la lezione oraziana dell'affermazione della nobiltà della poesia quale testimonianza di verità ed educazione morale dell'uomo.

Ma è, infine, anche il nesso con l'attuale dibattito culturale sull'accoglienza come prassi necessaria per il governo di un mondo sempre più segnato da dinamiche di intersezione identitaria a contribuire al taglio personale del volume, di cui il richiamo all'attualità costituisce uno degli innegabili pregi. La questione della trascorrenza del piano privato e individuale a quello collettivo e politico è evidentemente un tema caro alla persona qui congratulata, ma è allo stesso tempo uno dei nodi cruciali della nostra modernità postideologica e di un presente tragicamente segnato da nuovi conflitti e nuove ondate migratorie. Il fatto che l'incontro con il diverso da sé generi inevitabilmente conflittualità e tensioni, che l'ospite, come ricorda l'etimologia latina del termine *hostis*, sia anche identificabile con l'altro quale individuo ostile di cui si rischia di diventare ostaggio (Derrida), può essere foriero di drammi dagli esiti tragici, che la nostra contemporaneità non ha cessato di conoscere. Alla complessità dell'attuale discussione sull'ospitalità, che si innesta su tematiche

filosofiche, religiose e antropologiche, si accompagna troppo spesso una prassi in cui la dimensione privatistica della cura di sé prevale su quella collettiva pubblica della cura degli altri, della responsabilità di farsi carico delle plurime esistenze, come ricorda efficacemente il contributo dedicato alla tragedia dell'accoglienza negata nel romanzo *La stagione della migrazione a nord* di Taiyeb Salih. Il discorso sull'ospitalità non identifica una dimensione meramente privata, ma investe l'ambito di definizione di una modalità di approccio necessaria per affrontare i problemi del dialogo interculturale in una realtà globalizzata e multietnica. Nel volume il problema trova una pregevole trattazione filosofica nell'esame che Giuseppe Barletta dedica all'analisi baumaniana della cosiddetta società liquida, con i suoi esiti di smarrimento, angoscia e solitudine. A Baumann, che esamina il processo moderno di individualizzazione che invalida il senso stesso di un costituirsi della collettività intorno a valori condivisi, ma che nel far questo elude di porre il problema sul piano politico, Barletta contrappone l'analitica della globalizzazione di Ulrich Beck, che alla messa in luce delle aporie della seconda modernità fa seguire l'interrogazione di un suo superamento che possa evitare tanto il relativismo nullista quanto la ragione funzionale. Beck si richiama all'etica nietzscheana dell'autonormatività come dura autolegislazione fondata sul riconoscimento dell'autodeterminazione morale del soggetto. Il presupposto secondo cui la propria autofondazione viene assunta come avente valore solo per se stessi fa sì che l'altro da sé venga percepito come esistenza mite da comprendere nella rete dei propri riferimenti valoriali quando l'io ha compiuto la distruzione dei propri valori assoluti. In questo modo il dialogo, inteso da Beck come la base della tolleranza che dovrebbe rego-

lare tanto l'incontro tra singoli quanto le dinamiche collettive e interculturali, non degenera in un esercizio sterile di mera disponibilità individuale, ma diventa il prerequisito imprescindibile per risolvere le questioni.

La trattazione delle forme e dei linguaggi dell'ospitalità intrapresa in questo volume ha indubbiamente il merito di aver tracciato una genealogia di tale discorso dagli albori della cultura occidentale moderna fino ai nostri giorni. A ciò fa riscontro la decisione dei curatori di seguire tendenzialmente un criterio cronologico nell'ordine degli articoli. La prevalenza di contributi provenienti dall'ambito specifico della germanistica consente inoltre di delineare una tradizione dell'ospitalità all'interno della cultura e della letteratura tedesca, nei suoi sviluppi essenziali dal barocco ai giorni nostri. Nell'impossibilità di rendere giustizia a tutte le analisi qui raccolte, si privilegia dunque in questa sede la messa in rilievo di questa tradizione attraverso l'evidenziazione di alcune linee tematiche principali.

L'ideale della tolleranza, dell'accoglienza e della conoscenza universale sviluppato dall'umanesimo continua a vivere nelle coscienze indipendenti e negli aneliti riformatori del barocco, come emerge dal contributo di Italo Michele Battarafano e di Hildegard Eilert, dedicato alle personalità di Böhme, Spee, Harsdörffer, Grimmelshausen e Knorr von Rosenroth, nonché alla loro ricezione oltre la loro epoca e i confini della loro cultura e confessione. Proprio nel momento in cui la letteratura tedesca inizia ad acquisire una dimensione europea, l'umanità e la civiltà del barocco tedesco affiorano nell'impegno civile contro la guerra, nella lotta contro l'intolleranza e la persecuzione, nel tentativo di svecchiamento del diritto e in genere nella tensione verso un uso del linguaggio

come indagine, intuizione, conoscenza e prassi. Nella cultura dell'illuminismo l'ospitalità è innanzitutto intesa come espressione particolare della propensione umana alla socievolezza. Tuttavia, è sempre parte del suo ideale di umanità l'idea secondo cui il pensiero non debba essere separato dalla prassi, ma piuttosto volto al benessere dell'uomo e al progresso della collettività, e che di conseguenza l'esercizio filosofico sia deputato a sostenere i governanti nella realizzazione dei loro compiti, temperandone gli eccessi e situando così il potere all'ombra di un ideale di umanità. È questo il contesto in cui prende forma la condanna del carattere inumano delle campagne di colonizzazione. Nell'orizzonte dell'ideale dell'umanità e della *Geselligkeit* settecentesca come dimensione privilegiata della finalità pedagogica si colloca il rilevante trattato sull'ospitalità di Christian Cay Lorenz Hirschfeld, al centro del contributo di Maurizio Pirro. Secondo il significato filosofico attribuito da Hirschfeld all'inclinazione umana all'accoglienza e all'inclusione, l'ospitalità non regola i rapporti privati tra individui, ma la dimensione comunitaria delle forme di accoglienza coltivate in una nazione nei confronti di gruppi o individui provenienti da altre nazioni. Tale concezione scaturisce da un'idea di umanità secondo cui la naturale perfettibilità degli individui dà luogo a forme sempre più avanzate di civiltà. L'epoca di Hirschfeld è anche l'epoca dei viaggi, una prassi che si diffonde tra i ceti elevati e colti e che palesa la sua efficacia ai fini della diffusione del sapere e dello sradicamento dei pregiudizi. L'ospitalità si qualifica pertanto, in tale ottica, come uno dei vantaggi immateriali di società articolate e strutturate in forme sempre più complesse. E tuttavia proprio in questo contesto ha origine un'altra idea di ospitalità, che nello specifico riguarda la disponibilità all'accoglienza delle po-

polazioni primitive, vicine allo stato di natura. Che ci si debba guardare da un uso indifferenziato e astorico di quello che può banalmente ridursi a un luogo comune, lo ricorda il saggio di Teodoro Scamardi, dedicato ai viaggi di scrittori e intellettuali tedeschi nel meridione d'Italia, dipinto come un luogo mitico scampato alla modernità, un altrove genuino e incontaminato che però, a ben vedere, si rivela realtà ambigua e contraddittoria, dove il senso d'ospitalità s'intreccia con la diffidenza e l'ostilità nei confronti dello straniero. In realtà, come mette bene in luce l'analisi di Francesco Fiorentino, nell'idea roussoviana della virtualità benigna dell'uomo è connaturata proprio la tendenza alla diffidenza verso l'altro quale possibile prevaricatore. Ciò costituisce la base per il contratto sociale, deputato a garantire la sicurezza e quindi prodotto di quel regime di diffidenza che paradossalmente si accompagna proprio alla fiducia in un fondamento buono della soggettività. Secondo l'ideale dell'amicizia che prende forma nel classicismo francese, la diffidenza va invece diretta innanzitutto verso se stessi, a ledere almeno in parte quell'amore di sé che precede ogni relazione sociale. La diffidenza verso l'amor proprio è considerata virtù morale e virtù sociale ad un tempo, è eleganza che investe la condotta e i sentimenti, nonché dignità e sublimazione dell'amore di sé in un legame libero tra uguali, in questo differente anche dall'ideale di fraternità coniato dalla rivoluzione francese e dai movimenti rivoluzionari settecenteschi contro la deriva capitalistica, un ideale di origine cristiana che implica la presenza di una figura paterna e la disuguaglianza, ed è quindi sempre riconducibile a un contratto.

All'ottimistica fiducia dell'illuminismo fanno riscontro le inquietudini e le destabilizzazioni romantiche, che costringono a problematizzare il rapporto

tra identità e alterità e a sovvertire armonizzazioni dialettiche e pretese di verità e identità. In Tieck, di cui qui viene analizzato il racconto *Der blonde Eckbert* (Lucia Perrone Capano), e in modo a tratti analogo in Kleist (Elmar Locher), l'ospite è una soggettività destabilizzante di cui si sottolinea la dimensione di estraneità, è l'irruzione di un'alterità che intreccia familiare e straniante dando vita a sconfinamenti e attraversamenti di soglie in cui emerge il lato inconscio e rimosso dell'*Aufklärung*. Ma anche la messa in scena della *Geselligkeit* settecentesca nell'ambito del Biedermeier, nello specifico nella *Historie von der schönen Lau* di Eduard Mörike non avviene senza problemi, come evidenzia Giovanna Cermelli: nel contesto di una poetica che alleggerisce il quotidiano straniandolo, la risata della Lau, risata condivisa che vede nell'alterità non la condanna o la maledizione, ma un rovesciamento comico della propria immagine, sottolinea sicuramente la valenza estetica ed etica del riso nell'ambito della cultura della *Geselligkeit*, con la sua generosa disponibilità a ribaltare la norma e ad accogliere l'altro ridendo benevolmente di lui. Tuttavia, l'utopia di «schöne Gesellschaft» che qui viene abbozzata si compie sotto una luce alquanto incerta, che dietro il velo della condivisione lascia intravedere lo stigma di una solitudine assoluta.

È quindi Goethe, nella seconda parte del *Faust*, a fornire con l'episodio di Filemone e Bauci lo spettacolo artistico della distruzione esemplare di un mondo perfettamente concluso e capace di aprirsi in modo incondizionato allo straniero. Ciò che nell'analisi di Alain Montandon è presentato, nel suo *Elogio dell'ospitalità* (2002), come la raffigurazione di un valore invecchiato, incapace di aprirsi al nuovo mondo e quindi ottuso nella sua volontà di conservazione, è interpretato più radicalmente da Luca

Zenobi nell'ottica di una forza distruttiva che si impone secondo uno schema antropologico noto, uno schema che prevede la frantumazione di un *topos* di fronte al prepotente, cinico e ineluttabile imporsi di una dimensione eternamente identica a se stessa, che non trova altra via se non quella prescritta dai secoli. Più di un secolo dopo, la ricezione della tradizione classica dell'ospitalità e della sacralità violata trova nell'*Anima buona di Sezuan* un'ulteriore declinazione in cui questo stesso schema si ripropone contrapponendo alla dimensione ingenua dell'ospitalità nel mondo classico quella aporetica nella modernità. Nell'analisi qui condotta da Fabrizio Cambi, il dramma brechtiano diventa il luogo esemplare in cui si mostra come nel mondo moderno l'affermazione delle leggi economiche comprometta l'esistenza di principi morali intangibili e il valore dell'ospitalità venga irrimediabilmente intaccato dalla dialettica valoriale con la sua azione corrosiva e aggressiva sull'individuo. Il contributo di Maristella Trulli, dedicato alla narrativa di Don DeLillo, e quello di Lorella Bosco che prende in esame il drammaturgia politica di Dea Loher riprendono e sviluppano questo tema nel contesto specifico della realtà americana dei giorni nostri. Se nelle periferie degradate della New York di Don DeLillo, cifra di una vasta critica alla mercificazione e al consumismo, sopravvive una forma di aspirazione spirituale che ospita ancora il sacro e rivela l'umano nell'affinità dei bisogni e nella disposizione dell'animo all'amicizia, con *Manhattan Medea* Loher fotografa un universo privo di qualsiasi legame con la trascendenza e dove la logica ineludibile del materialismo e l'autoreferenzialità dei meccanismi economici condizionano ogni umana relazione trascinando gli uomini alla rovina. Il tema dell'inclusione e dell'esclusione dello straniero trova

infine un ulteriore riscontro, specificamente tedesco, nell'analisi condotta da Anna Chiarloni sulla narrativa di Jenny Erpenbeck, in cui il confronto con il passato della Germania è permeato dal rimpianto per una domesticità perduta, violata e travolta dalle tragiche vicende del Novecento.

Gabriella Pelloni

Punti di vista punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca, a cura di Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 213, edizione open access (<http://www.fupress.com/catalogo/punti-di-vista-%E2%80%93-punti-di-contatto--studi-di-letteratura-e-linguistica-tesca/2913>).

La miscellanea di studi a cura di Sabrina Ballestracci e Serena Grazzini nasce dal vivo di un'esperienza accademica che nel novembre 2012 ha avuto luogo presso l'Università di Pisa. La conferenza di Angelika Linke, docente di Linguistica tedesca presso l'Università di Zurigo, sul tema *Marginalisierung der Ästhetik in der deutschen Sprachbewusstheitsgeschichte seit dem 18. Jahrhundert*, ha toccato un nervo particolarmente sensibile della germanistica attuale, non solo italiana, facendo emergere durante il dibattito tutta l'importanza di un confronto scientifico tra la prospettiva linguistica e quella letteraria. Come si spiega nell'*Introduzione critica* delle curatrici, il volume è pensato come contributo allo sviluppo di un rapporto, che, lasciandosi alle spalle la vecchia «unità della filologia tedesca ottocentesca e del primo Novecento» (p. 6), appare per molti aspetti ancora da delineare. Tutti i saggi raccolti (tre di ambito letterario, cinque di ambito linguistico, alcuni redatti in lingua italiana, altri

in lingua tedesca) propongono, infatti, forme particolarmente innovative di collaborazione fra una disciplina e l'altra, tali cioè da rendere possibile un dialogo «oltre le sigle» (così il titolo dell'*Introduzione*) e certi modelli teorici di moda che ormai minacciano più di quanto non consolidino sia l'identità sia la rilevanza sociale della ricerca. Alla precarietà cui decenni di continue 'svolte' hanno esposto i paradigmi del sapere umanistico, la germanistica attuale sembra così opporre l'esigenza di rifondare, «pur nel rispetto della specificità dei percorsi» (p. 6), un'unità della disciplina su basi nuove e più stabili. Pur non essendo legati da un tema comune per dichiarata scelta delle curatrici (p. 7), i saggi trovano comunque una loro coesione non solo in questo condiviso intento, ma anche in un orizzonte di ricerca che, nella maggior parte di essi, si apre su un'interessante rilettura critica di fondamentali quadri teorici del passato.

Il contributo di Marina Foschi Albert su *La negazione in poesia e l'uso poetico di «nicht»* si basa sul recupero di dimensioni, come quella antropologica e culturale, che, nello studio linguistico del testo letterario, lo strutturalismo ha lasciato in ombra. Sulla scorta del generativismo chomskiano e delle più attuali posizioni della linguistica testuale, Foschi Albert considera la «poeticità» come una categoria antropologica che, seppur modificata costantemente da fattori culturali, è presente nel sistema linguistico indipendentemente dalla tipologia dei testi che la esprimono. Tra gli «indicatori grammaticali di poeticità» (p. 17) si prende in esame la particella *nicht* e se ne studiano occorrenze e funzioni in una campionatura di testi della poesia tedesca del Novecento. Il modo «non cooperativo» in cui la particella si comporta in determinati contesti concorre a determinare quell'ambiguità semantica che è propria

della comunicazione poetica, la quale, pertanto, a correzione della famosa lezione di Jakobson, non sembra basarsi sull'uso deviante dei mezzi linguistici della lingua comune, ma su risorse che appartengono al sistema linguistico stesso.

Con il saggio di Serena Grazzini dedicato all'«effetto comico elementare» nella teoria letteraria ci si sposta sul versante della letteratura. Grazzini, che al comico nell'opera di scrittori di lingua tedesca, da Büchner a Kafka, ha rivolto vari studi, ricostruisce nell'ampia ricognizione critica che occupa la prima parte del saggio, ragioni e fortuna delle problematiche che dal Sette-Ottocento a oggi hanno attraversato studi e teorie sul comico letterario nel dibattito germanistico. Nella seconda parte, invece, discute il ruolo ricoperto dalla linguistica, specialmente negli ultimi trent'anni, nell'analisi di questo complesso fenomeno letterario. Qui, se da un lato si sottolinea l'utilità di dare all'analisi letteraria una base scientifica che consente di illuminare e descrivere il meccanismo mentale responsabile dell'effetto comico, dall'altro se ne denuncia anche il limite. La teoria linguistica non appare in grado di esaurire da sola quell'aspetto conoscitivo del comico letterario che, come tale, partecipa sempre di un contesto e della costruzione di un effetto estetico. In questo modo Grazzini, oltrepassando lo specifico oggetto di studio, viene a delineare, più in generale, quali possano essere i confini dell'apporto della linguistica allo studio del testo letterario. Davanti al paradigma conoscitivo che ciascuna singola opera tende a creare, sfuggendo alla pretesa esaustività di qualsiasi teoria, la linguistica e la sua esattezza segnano il passo per fare posto al sapere più impreciso, perché per definizione discorsivo, dell'er meneutica. Nella specifica forma di conoscenza creata dal testo letterario, la linguistica incontra un suo limite intrin-

seco, al di qua del quale stanno, come si mostra chiaramente nello studio, tutte le ragioni della sua utilità per l'analisi della letteratura.

Diversa appare invece la posizione di Claus Ehrhardt nel lavoro che dedica alla forma degli interrogatori nel romanzo tedesco contemporaneo e che, per continuità di pensiero, si preferisce presentare adesso, anche se nell'indice del volume occupa il quarto posto. Il titolo, *Konversation als intellektueller Kampf. Verböre im Kriminalroman*, offre una perfetta sintesi dell'impostazione del contributo. Dopo avere illustrato le peculiarità di questa tipologia comunicativa avvalendosi delle teorie che la linguistica conversazionale verifica su *corpora* di testi e situazioni autentiche, l'autore ne applica i modelli ai romanzi polizieschi dello scrittore bavarese Friedrich Ani. Oltre a raggiungere interessanti risultati con l'applicazione dei metodi della linguistica conversazionale agli interrogatori fittizi condotti dal personaggio del commissario Tabor Süden, Ehrhardt sottolinea come, in questo caso particolare, possa valere, sebbene «con grandi riserve» (p. 104), anche il reciproco. Grazie alle sottintese leggi che nel romanzo giallo regolano il rapporto tra finzione e verosimiglianza (realismo dell'azione, dei caratteri e dei dialoghi), l'analisi linguistica degli interrogatori fittizi viene considerata d'aiuto allo studio della dinamica e della logica di quelli reali che molto spesso sono di difficile reperibilità. Su questo punto la posizione di Ehrhardt appare opposta a quella di Grazzini, la quale, pur incoraggiando il dialogo tra le due forme di sapere, non le ritiene in nessun caso sovrapponibili. Ehrhardt, invece, almeno nel caso in questione, vede comunque possibile, al di là delle peculiarità della dimensione estetica e delle sue leggi, costituire il testo letterario come modello per valutare la dimensione del reale.

Il saggio di Francesco Rossi, intitolato *Generi letterari, generi testuali o modi di scrittura? Problemi metodologici e nuovi percorsi*, si propone «una ricognizione critica delle attuali linee di ricerca» (p. 76) in merito alle tipologie testuali e alle diversità di concetto e terminologiche che dividono in questo ambito gli studi linguistici da quelli letterari, rendendo difficile la comunicazione e ancor di più la collaborazione. La modalità capace di realizzare il superamento di certe classificazioni tipologiche responsabili dell'incomunicabilità fra i due settori (in particolare vengono esaminati il concetto di *Gattung* nella tradizione letteraria e quello di *Textsorten* nella linguistica), è rappresentata per Rossi dal concetto di *Schreibweise* («modo di scrittura») elaborato da Klaus Hempfer negli anni Settanta. Negando una differenza 'di sostanza' tra la lingua letteraria e la lingua comune, la teoria di Hempfer, comporta non solo la netta correzione delle posizioni di un Roland Barthes circa l'irriducibile diversità della prima, ma soprattutto la possibilità di porre e studiare in una relazione di continuità tipi di testo (letterario e non-letterario) che la tradizione ha finora considerato inassimilabili. Il nuovo percorso proposto da Rossi sembra pertanto seguire, anche se da un punto di vista molto diverso, una linea di pensiero non dissimile da quella di Foschi Albert. Senza negare l'«indiscussa specificità» (p. 89) del discorso letterario, entrambi lo considerano come la realizzazione di una potenzialità che risiede già *in nuce* nella lingua stessa.

Ancora più vicino alle posizioni di Foschi Albert è il lavoro congiunto di Sabrina Ballestracci e Miriam Ravetto sull'uso dei connettivi *also, dann e nun* in *Der Prozess* di Franz Kafka. Sulla base di un preciso modello teorico elaborato dalla linguistica semantica più recente (a firma Hardarik Blühdorn e Horst

Lohnstein) e illustrato nella prima parte del saggio, l'analisi si concentra sulle funzioni semantiche dei connettivi suddetti nel capolavoro kafkiano. Il legame ambiguo, che in molti dei casi esaminati il connettivo risulta creare fra gli elementi linguistici, testimonia la produzione di una polisemia non contemplata nei codici grammaticali esistenti. In altre parole l'«ambiente» letterario lascia affiorare potenzialità espressive intrinseche al segno linguistico altrimenti incapaci di emergere in altri contesti. Nella puntuale indagine di Ballestracci e Ravetto, basata anche sui risultati di un precedente studio comune sull'argomento, il testo letterario risulta pertanto come *quel* particolare tipo di testo capace di estendere l'orizzonte della grammatica e di aprire così «all'indagine linguistica prospettive di ricerca preziose» (p. 135). Anche nel contributo di Marianne Hepp, *Das Erfassen von semantischen Textzusammenhängen in alltagssprachlichen und literarischen Texten*, si intende mostrare «l'ampiezza dello spettro semantico di un testo letterario rispetto ad altre tipologie di testi» (p. 156) attraverso l'analisi linguistica. Partendo dalla centralità rivestita dalla 'ricorrenza' (riproporsi di determinati elementi linguistici) nella (ri)costruzione del senso di un testo, Hepp assume come riferimento la nota teoria degli isotopi di Algirdas Julien Greimas, secondo cui la coerenza di un testo si ricostruisce in base alle parentele semantiche (catene isotopiche), implicite ed esplicite, che si individuano tra i suoi singoli elementi lessicali. Il modello elaborato da Greimas viene applicato a un testo giornalistico e a un testo letterario. Mentre nel primo, un *Kommentar* della «Frankfurter Allgemeine Zeitung» del 2012, gli elementi che costituiscono la catena risultano nella maggior parte dei casi legati l'un l'altro in maniera esplicita, successiva e senza troppe lacune (p.

156), nella poesia *Fadensonnen* di Paul Celan le concatenazioni semantiche che si vengono a creare per mezzo della ripresa di unità minime di significato sono, per lo più, implicite. La coerenza del testo qui non è evidente, ma deve essere ricostruita attraverso delle scelte interpretative (p. 162). Linguistica e critica letteraria possono così trovare in Greimas un modello di analisi che consente sia di comprendere sia di formalizzare il modo diverso in cui i testi letterari costituiscono la loro dimensione di senso rispetto a quelli non letterari.

Il contributo di Rita Svandrlik (*L'orchestrazione polifonica della voce autoriale nella prosa di Elfriede Jelinek: autoriflessione e autosatira nel romanzo «Gier»*), ultimo dei saggi di ambito letterario, prende in esame le sofisticate strategie linguistiche messe in atto da Elfriede Jelinek nel romanzo *Gier* (2000). Svandrlik, che a Jelinek ha già dedicato vari studi (tra cui un volume da lei curato e uscito nel 2008 in questa stessa collana), si concentra in particolare su quei giochi della lingua che, nell'espone la violenza e il potere sull'illusione di autonomia del soggetto, 'travolgono' la stessa voce autoriale, anche se la forma 'fluida' e polifonica del suo discorso sembra rappresentare, almeno per essa, una possibile via di fuga.

Nel saggio di Martina Nied Curcio, infine, studi linguistici e studi letterari convergono in una proposta didattica volta a colmare lacune che vengono imputate alla riforma Moratti (2003), in particolare alla separazione decretata fra l'insegnamento della lingua e quello della letteratura. Sulla base di sette testi in prosa della letteratura contemporanea di lingua tedesca e, ove esistenti, delle rispettive traduzioni italiane, lo studio, come si annuncia nel lungo titolo (*Eine varietätenlinguistische Analyse literarischer Texte? Warum nicht! Zur Verbin-*

zung von sprach- und übersetzungswissenschaftlicher Analyse am Beispiel von Texten der deutschen Gegenwartsliteratur) articola un'analisi delle varietà linguistiche del tedesco, enfatizzandone certe caratteristiche attraverso il confronto con la traduzione italiana. Il tedesco «costruito» di Herta Müller, o la *Kanak Sprak* di Feridun Zaimoğlu, parte di una letteratura contemporanea altrimenti sempre sacrificata nei programmi didattici della riforma, sono alcuni degli esempi testuali che rivelano l'efficacia della combinazione del lavoro linguistico (studio della traduzione e varietà del tedesco) con l'interpretazione del testo letterario.

A fronte di quadri istituzionali sempre più avulsi rispetto alle esigenze del sapere, la miscellanea di Ballestracci e Grazzini testimonia la vitalità di una germanistica capace di resistere a certe tendenze, elaborando per conto suo nuove prospettive di ricerca e offrendo al dialogo fra studi letterari e studi linguistici un prezioso aggiornamento teorico-critico, come confermano non in ultimo anche le ricche bibliografie pubblicate in margine a ciascun contributo e alla stessa *Introduzione*.

Paola Gheri

Claus Altmayer, Michael Dobstadt, Renate Riedner, Carmen Schier (hrsg. v.), *Literatur in Deutsch als Fremdsprache und internationaler Germanistik. Konzepte, Themen, Forschungsperspektiven*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2014, S. 175, € 34,80

Dass die Beschäftigung mit literarischen Texten zu den Aktivitäten des Fremdsprachenunterrichts gehört und mit unterschiedlichen Zielsetzungen und dementsprechend verschiedenartigen

Aufgabenstellungen in der Praxis zum Einsatz kommt, stellt auch im DaF-Bereich eine unbestrittene Tatsache dar, die allerdings als Forschungsgegenstand im Rahmen einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung bis vor einigen Jahren keinen besonders relevanten Stellenwert einzunehmen schien. In der jüngsten Vergangenheit hat sich jedoch ein deutlicher Richtungswechsel vollzogen. Dies bezeugen das zunehmende Interesse am Thema und das Desiderat, spezifische wissenschaftliche Zugangsweisen zu erkunden, was auch Anliegen dieses Sammelbandes ist. Die vorliegende Publikation ist aus einem Workshop zum Thema *Neue Konzepte zur Rolle der Literatur in Deutsch als Fremdsprache und internationaler Germanistik* hervorgegangen, der im September 2010 am Herder-Institut in Leipzig stattgefunden hat. Die insgesamt dreizehn Beiträge spiegeln laut Untertitel Konzepte, Themen und Forschungsperspektiven wider, die – so die Herausgeberinnen und Herausgeber – vor dem Hintergrund «einer kulturwissenschaftlichen Neuorientierung [...], eines nicht-essentialistischen Kulturbegriffs und einer neuen Aufmerksamkeit für die ästhetische Dimension der Sprache» (S. 7) zum einen die Rolle der Literatur im DaF-Unterricht neu zu bestimmen beabsichtigen, zum anderen eine wissenschaftliche Beschäftigung damit anstreben.

In einem ersten Themenkomplex sind fünf Beiträge versammelt, die sich mit dem Zusammenhang von Literatur, kulturbezogenem Lernen und (ästhetischer) Bildung auseinandersetzen. So diskutiert Almut Hille, ausgehend von Erfahrungen im Bereich des Englischen als *lingua franca*, in ihrem Beitrag *Literarische Texte im Kontext eines globalen Lernens im Unterricht Deutsch als Fremdsprache und in der internationalen Germanistik* die Bedeutung von *global issues* im

Fremdsprachenunterricht. Hierbei hält sie literarische Texte, die globale und ökologische Fragestellungen behandeln, für besonders geeignet, den Fremdsprachenunterricht thematisch an den Wirklichkeitsverhältnissen auszurichten und dabei die Lernenden zur Verwirklichung der «Bildungs- und Kompetenzziele einer globalen Verantwortlichkeit und einer Partizipationsfähigkeit an Diskursen» (S. 20) zu befähigen.

Gegen eine Vorrangstellung der Literatur in den Kulturstudien Deutsch als Fremdsprache spricht sich Claus Altmayer in seinen fünf Thesen aus, mit denen er seinen Beitrag *Zur Rolle der Literatur im Rahmen der Kulturstudien Deutsch als Fremdsprache* abschließt. Vor dem Hintergrund einer spezifisch kulturwissenschaftlichen Perspektive, die zur Entwicklung des Konzeptes der Kulturstudien im Kontext von Deutsch als Fremdsprache geführt hat, werden die heutigen Standardisierungs- und Kompetenzevaluierungstendenzen in Frage gestellt, die den kultur- und literaturbezogenen Inhalten des Fremdsprachenunterrichts nicht angemessen Rechnung tragen. Als Grundprinzip für kulturbezogenes Lernen sei demnach auf kulturelle Deutungsmuster zurückzugreifen, die auch in literarischen Texten in unterschiedlichen Formen präsent sind. In dieser Hinsicht komme der Beschäftigung mit Literatur eine bedeutende Rolle zu, da dies nicht nur vorteilhafte Auswirkungen auf den Bildungsanspruch des Fremdsprachenunterrichts habe, sondern die Lernenden in die Lage versetze, «an fremdsprachigen Diskursen inklusive der damit einhergehenden kulturellen und symbolischen Kompetenzen für die Herausbildung einer 'global citizenship'» (S. 35) zu partizipieren.

Das Zusammenspiel von neurobiologischen Prinzipien des Leseprozesses,

Aspekten beim Umgang mit literarischen Texten und kulturellen Deutungsmustern beim Lesen literarischer Texte sowie deren empirische Erforschung beleuchtet Kristina Skorniakova in ihrem Beitrag *Kognition, Literatur, Kultur. Theoretische Grundlagen für die empirische Erforschung des kulturellen Deutungslehrens beim Lesen literarischer Texte in der Fremdsprache Deutsch*. Indem die Autorin aktuelle Erkenntnisse aus Kognitions- und Erkenntniswissenschaften auf die Bereiche Literatur und Kultur anwendet, entwickelt sie eine neue Sichtweise insbesondere auf die empirische Erforschung kulturellen Deutungslehrens anhand literarischer Texte.

Wie wichtig die Förderung einer Lernkultur sein kann, in der sinnlich orientiertes Wahrnehmen und subjektbezogene Deutung von Wirklichkeit in Verbindung mit emotionaler Beteiligung im Mittelpunkt stehen, erörtert Carmen Schier in ihrem Beitrag *Ästhetische Bildung im fremdsprachlichen Literaturunterricht als Grundlage für nachhaltiges Lernen – ein unterschätzter Zugang zu Literatur in DaF*. Ausgehend von der Annahme, dass fremdsprachliche Lesekompetenz und Lesemotivation eng miteinander verbunden sind, plädiert die Autorin beim Umgang mit Literatur in DaF für ein ganzheitliches, interdisziplinäres Vorgehen, das «Raum für emotional geprägte sinnliche Erfahrung» (S. 55) bietet, «da ästhetische Erfahrung als Alteritätserfahrung nicht nur zum Nachdenken anregt, sondern auch im Rahmen der Identitätsbildung von besonderem Belang ist» (S. 56). In diesem Zusammenhang werden konkrete didaktische Vorgangsweisen zur Entwicklung ästhetischer Kompetenz vorgeschlagen, beispielsweise durch die Arbeit mit Masken, Hörbüchern und Fotostrecken in Verbindung mit Literatur.

Der nachfolgende Beitrag von Renate Bürner-Kotzam (*Ästhetische Bildung und*

medialer Wandel. Ein reiner Literaturunterricht verliert die Orientierung am Lerner) legt den thematischen Schwerpunkt ebenfalls auf die ästhetische Bildung, allerdings mit einer Fokusverschiebung von der Lese- auf die Mediensozialisation, da ein «reiner Literaturunterricht» nicht mit dem didaktischen Prinzip der Lernerorientierung in Einklang zu bringen sei, d.h. Lerner, die die Lebenswirklichkeit vornehmlich medienvermittelt wahrnehmen. Deshalb fordert sie trotz der curricularen stofflichen und zeitlichen Beanspruchung die Integration des Films in den Literaturunterricht, da «die Lebensvorstellungen und -wünsche, die Gefühlswelten der Lernenden weit mehr durch Filmerzählungen beeinflusst werden als durch literarische Erzählungen» (S. 66). Eine entsprechende Wahrnehmungsschulung soll zunächst das Interesse an diesem Medium wecken, um dann die semiotische Komplexität filmischer Wirklichkeitsverarbeitung zu erfassen und eine intermediale Kompetenz aufzubauen, was die Autorin an dem Beispiel des Erzählelements 'Raum' anschaulich vorführt.

Ein weiterer Themenblock besteht aus vier Beiträgen, die aus länder- und regionsspezifischen Perspektiven die Rolle der Literatur in den internationalen Germanistiken beleuchten. So beschreibt Camilla Badstübner-Kizik in ihrem Beitrag *Sprache – Literatur – Kultur? Zu den Chancen eines didaktischen Brückenschlags* die Situation in den mittel- und ostmitteleuropäischen Ländern, wo tendenziell zu beobachten ist, dass die Rolle des Deutschen als Fremdsprache zugunsten einer Aufwertung des Englischen zurückgedrängt wird. Dies sei auch mit einer «inhaltlichen Pragmatisierung von Mehrsprachigkeit» (S. 77) verbunden. Um diesem Trend entgegenzusteuern, postuliert die Autorin eine didaktische Neuorientierung, die eine Integration

von Literatur- und Kulturdidaktik unter Ausrichtung an der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Gedächtnis- und Erinnerungsforschung vorsieht. Ziel ist die Vermittlung eines «ausbaufähigen Orientierungswissen» (S. 80), das nicht nur konkrete Auswahlkriterien berücksichtigt, sondern auch spezifischen didaktischen Prinzipien folgt.

Die Perspektive der südafrikanischen Auslandsgermanistik wird in den Beiträgen von Carlotta von Maltzan (*Zum Wert von 'Kultur' und Literatur im Fremdsprachenunterricht: Beispiel Südafrika*) und Rolf Annas (*Apartheid und Nationalsozialismus: Überlegungen zur Auswahl literarischer Texte im Fach Deutsch als Fremdsprache in Südafrika*) dargelegt. Carlotta von Maltzan verdeutlicht in ihrem Artikel, dass in den letzten 20 Jahren die europäischen Fremdsprachen und damit auch ihre Literaturen an südafrikanischen Universitäten durch die Dominanz des Englischen als *lingua franca* zurückgedrängt wurden. Dennoch betont die Autorin die Bedeutung literarischer Texte im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit kulturellen, historischen, politischen, wirtschaftlichen und sozialen Aspekten, die gleichsam Ziel- und Herkunftskultur betreffen. Insbesondere deutschsprachige Literaturtexte mit Afrikabezug stellen vor dem Hintergrund interkultureller Prinzipien, aber auch postkolonialer Theoriebildung zu Macht und Machtverhältnissen eine wertvolle Möglichkeit dar, die Studierenden zu einer «politischen, sozialen und historischen Neuorientierung» zu bewegen und ihnen zu vermitteln, dass «'Afrika' zugleich real und imaginär» (S. 95) ist. Auch Rolf Annas schlägt nach der Darstellung der schwierigen Situation der deutschen Sprache an südafrikanischen Schulen und Universitäten die Behandlung literarischer Texte vor, die nach dem Konzept der Kontaktidaktik

eine besondere Relevanz besitzen. An einem konkreten Beispiel zeigt er, wie deutsch-afrikanische Kontaktdiskurse (hier durch die Kontaktzone des Zweiten Weltkriegs) aufgegriffen und behandelt werden können.

In seinem Beitrag *Vergangen aber nicht vergessen: Mittelalterliche Literatur im heutigen Deutsch als Fremdsprache-Unterricht an der University of Arizona: Fremde, zugleich aufregende Perspektiven für Studierende des 21. Jahrhunderts* geht Albrecht Classen von der These aus, dass sich vormoderne Literatur gerade aufgrund ihrer «eigentümlichen Fremdheit» (S. 107) für den DaF-Unterricht eigne. Möglichen Einwänden, beispielsweise bzgl. der kulturellen und sprachlichen Schwierigkeiten, entgegnet er mit den Argumenten, die auf die Relevanz ihrer «Antworten auf grundmenschliche Fragen» und die Schulung der sprachlichen Flexibilität der Lernenden verweisen. Als Beispiel für die Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Literaturtexten führt er die *maeren*-Dichtung des 14.-15. Jahrhunderts an, die in mentalitätsgeschichtlicher, gender-orientierter und sozialhistorischer Hinsicht unterschiedliche Herangehensweisen an die Texte eröffnet.

Welches Potenzial Literatur im Rahmen fremdsprachlicher und kultureller Bildung zukommen kann, thematisieren die vier verbleibenden Beiträge des Bandes. Dabei geht Andrea Leskovec, in ihrem Beitrag *Literaturwissenschaftliche Methoden im fremdsprachlichen Literaturunterricht* der Frage nach, ob in der internationalen Germanistik andere literaturwissenschaftliche Konzepte zur Anwendung kommen sollten als in der Inlandsgermanistik, «um deutsche Literatur im universitären Studium so vermitteln zu können, dass sie mehr ist als bloßes Beiwerk, über das Sprach- und Kulturkompetenzen vermittelt werden»

(S. 119). Diese Frage wird grundsätzlich verneint, auch wenn die Autorin der Auffassung ist, der Entwicklung von Kompetenzen beim Umgang mit Fremdheit müsse besondere Aufmerksamkeit zukommen. Hierzu zählen neben Aspekten der Wissenserweiterung auch die Bewusstmachung von Wahrnehmung und Sensibilisierung für Wirklichkeitskonstruktionen, auch in Bezug auf die thematische und strukturelle Fremdheit literarischer Texte, um ihr Potential im fremdsprachlichen Literaturunterricht kreativ zu nutzen.

Simone Schiedermaier geht in ihrem Beitrag *Deutsch als (ver)fremde(te) Sprache. Literarische Verfremdung als Kategorie im Fach Deutsch als Fremdsprache* von der Grundannahme aus, dass literarische Texte im DaF-Unterricht nicht nur Gegenstand sprachlicher Analysen sind, sondern den Lernenden die Möglichkeit bieten, aktiv an der Bedeutungskonstruktionen gesellschaftlicher Diskurse teilzuhaben. Unter Rückgriff auf einen kulturwissenschaftlichen Bezugsrahmen (Deutungsmuster, symbolische Kompetenz) plädiert die Autorin dafür, das Verfremdungspotenzial und die poetische Funktion literarischer Texte in ihrer Eigenschaft als sprachliche Gebilde bewusst zu nutzen, um Fremde differenziert wahrzunehmen und darüber zu reflektieren. Wie der Ansatz der literarischen Verfremdung als Kategorie konkret gestaltet werden kann, wird am Beispiel der Kurzprosa *Arkaden* von Roman Ehrlich ausführlich aufgezeigt.

In ihrem Beitrag *Das Potenzial literarischer Sprache und Form im Bereich Deutsch als Fremdsprache. Ein Plädoyer für Komplexität im Fremdsprachenunterricht* sprechen sich Dieter Neidlinger und Silke Pasewalck entschieden für eine stärkere Berücksichtigung der literarischen Sprache aus, deren Besonderheiten auf der Formebene keineswegs

einen Verstoß gegen die Sprachnorm und -konventionen darstellen. Anhand mehrerer Beispiele wird gezeigt, dass die Bewusstheit um die Komplexität literarischer Sprache dazu beitragen kann, Sprachkompetenz sowohl in Bezug auf die Regelanwendung als auch hinsichtlich der semantischen Dimension auf kreative Weise zu schulen.

Im abschließenden Beitrag *Zur Rolle und Funktion der Literatur und des Literarischen in Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Forschungsfeld und Forschungsperspektiven der Literaturwissenschaft im Fach* nehmen Michael Dobstadt und Renate Riedner eine Neubestimmung des Gegenstandsbereichs «Literatur in DaF/DaZ» vor, indem sie «nicht Literatur als solche, sondern Literatur als Medium für Prozesse der Aneignung und des Ausbaus sprachlicher Handlungskompetenz» (S. 154) auffassen. Dabei stellt die Untersuchung des Zusammenhangs von Literatur und Sprache einen zentralen Aspekt dar, der den Fokus von der bislang dominanten kulturellen Dimension, die literarischen Texten gemeinhin im Fremdsprachenunterricht zugeschrieben wird, auf ihre Sprachlichkeit, die Literarizität der Sprache verschiebt. Dass sich hier ein Forschungsfeld mit neuen Perspektiven auftut, bezeugen die zahlreichen Fragestellungen, bspw. in Bezug auf didaktisch-methodische Aspekte (u.a. auch zur Evaluierung und empirischen Erforschung von Lernprozessen), auf den Zusammenhang von Literatur und Kulturstudien, auf sprachkreatives Handeln u.v.a.m.

Diese Fragen rücken nicht nur die Tatsache in den Blick, dass aktuell ein dringender Forschungsbedarf zum Themenbereich Literatur im DaF besteht, sondern auch, dass die hiermit verbundenen Untersuchungen aus einer Vernetzung von literatur-, sprach- und kulturwissenschaftlichen Perspektiven

erfolgen sollten, wobei auch die in der Vergangenheit eher vernachlässigte ästhetisch-kreative Dimension von Sprache wieder verstärkt berücksichtigt wird. In diesem Sinne stellen die hier versammelten Beiträge sehr interessante, innovative und zur weiteren Reflexion anregende Antworten dar.

Beate Baumann

Ulrich Ammon, *Die Stellung der deutschen Sprache in der Welt*, De Gruyter, Berlin 2015, S. 1314, € 79,95.

In diesem umfangreichen Buch liefert Ulrich Ammon, germanistischer Linguist mit dem Schwerpunkt Soziolinguistik an der Universität Duisburg-Essen, einen ausführlichen und gut belegten Überblick über die Stellung des Deutschen in der Welt und seinen internationalen Rang. Das Verhältnis der Sprachen untereinander sowie die Konkurrenz internationaler Sprachen mit der Weltsprache Englisch in den verschiedenen Kommunikationsgebieten – Wirtschaft, Wissenschaft, Diplomatie, Tourismus, Medien und Pädagogik – werden im Buch erklärt und tiefgreifend analysiert.

Das Buch wird auf dem Rückdeckel als neu verfasster Nachfolgebund zu Ammons 1991 publiziertem Werk *Die internationale Stellung der deutschen Sprache* vorgestellt; letzteres steht immer noch als Standard- oder Nachschlagewerk in der Bibliographie von zahlreichen Universitätsmodulen und -kursen innerhalb der Germanistikstudiengänge auf der ganzen Welt. *Die Stellung der deutschen Sprache in der Welt* würde ich jedoch als ein neues Buch per se betrachten, wie es auch der Autor selbst im Vorwort behauptet.

Der größte Unterschied zum ersten Werk aus dem Jahre 1991 besteht in

seinem methodologischen Ansatz. In der neuen Publikation werden nicht nur Daten aus diversen Informationsquellen geliefert, sondern sie werden auch im Hinblick auf neue Forschungsperspektiven analysiert.

Es handelt sich nicht um eine deskriptive Darstellung von Ergebnissen zur Stellung von Deutsch in den jeweiligen Domänen und auch nicht um eine Interpretation und Auswertung der präsentierten Daten, sondern um eine methodisch überzeugende Analyse, die den Blick auf wissenschaftliche Betrachtungen und innovative Forschungsansätze in verschiedenen Disziplinen lenkt: Sprachwissenschaft, Pragmatik, Soziolinguistik, Sprachdidaktik und Ethnolinguistik. Die gelieferten Informationen zur Internationalität der deutschen Sprache werden im Buch zum Objekt weiterer interdisziplinärer Überlegungen über ihre statistische Valenz hinaus und bieten einen Ansporn für neue Studien in verschiedenen Zweigen der germanistischen Linguistik.

Deutsch ist, wie Weinreich schon 2000 bemerkte, eine eigenartige Sprache. Keine andere europäische Sprache hatte im Lauf der Geschichte einen so kontroversen Ruf wie Deutsch erlebt: Deutsch als schwere Sprache, Deutsch als harte Sprache, Deutsch als hässliche Sprache: «Man muss sich nämlich klar machen, dass die deutsche Sprache seit dem Mittelalter und fast bis auf den heutigen Tag nach den Normen anderer Sprachen beschrieben und gelehrt worden ist, zunächst viele Jahrhunderte lang nach lateinischem Sprachmuster, dann seit dem 17. Jahrhundert nach französischem und seit neuestem schließlich nach englisch-amerikanischem Muster. Und jedes dieser Sprachmuster hat seine eigenen Strukturen zu Universalien hochstilisiert. Mit Vorurteilen dieser Art belastet, findet man Deutsch immer als eine Art Latein, eine Art Französisch,

eine Art Englisch beschrieben – kaum je als eine Sprache eigener Struktur und Kulturs»¹.

Genau wie im ersten Buch begreift Ammon in seinem neuen Werk die Internationalität einer Sprache als einen nicht nur quantitativen, sondern auch qualitativen Begriff: Die Zahl der Muttersprachler und Muttersprachlerinnen, die offizielle Anerkennung einer Sprache als Amtssprache, ihre konsolidierte Kodifizierung als Standardsprache haben auf die internationale Stellung einer Sprache nur dann eine positive Wirkung, wenn diese ihrer kommunikativen Kraft, Verbreitung und Verwendung im internationalen Bereich entsprechen. Je öfter eine Sprache in zahlreichen verschiedenen Kontexten verwendet wird, desto stärker ist sie auf internationaler Ebene. Mit anderen Worten geht Ammon davon aus, dass das Objekt *Sprache* als *Sprachgebrauch* in konkreten Kommunikationskontexten und im öffentlichen Diskurs zu betrachten ist.

Die schon 1991 von Ammon aufgestellte These war nämlich die, dass die zurückhaltende, ja quasi defensive Einstellung der deutschsprachigen Bürger und Bürgerinnen gegenüber der eigenen Sprache eine negative Wirkung auf ihre Internationalität hatte. Exemplarisch wurde im damaligen Buch das sprachliche Verhalten deutscher Politiker und Wissenschaftler genannt, die bei internationalen Gelegenheiten unmittelbar auf Englisch auf ebenso auf Englisch gestellte Fragen antworteten. Im Kapitel A, Paragraph 6 des 2015 erschienenen Buchs unterstreicht Ammon, wie wichtig das sprachliche Verhalten für die kommunikative Wirkung einer Sprache auf internationaler Ebene sei. Die Sprachwahl in den verschiedenen Situationen und Zusammenhängen ist ein komplexes Phänomen, das Ammon in verschiedene Typen untergliedert. Wichtig ist, dass die

Dominanz von Englisch als obligatorische Sprachwahl bei fast jeder Gelegenheit durch eine detaillierte Analyse der kommunikativen Umstände auch für die deutschsprachige Sprachgemeinschaft in Frage gestellt wird.

Sprachliches Verhalten von Sprachgruppen gehört zum Forschungsbereich der Interkulturellen Pragmatik, die kulturspezifische Kommunikationsmuster sprachvergleichend analysiert². Grundprinzipien der Interkulturellen Pragmatik, wie die Face-Theorie von Goffmann³ und die Höflichkeitsmaxime⁴ werden von Ammon als Regeln sozialen und sprachlichen Handelns erwähnt. In internationalen Interaktionen betrifft die Sprachwahl nicht nur die Benutzung einer bestimmten Standardsprache, die das Verständnis auf formaler, nämlich phonologischer, syntaktischer und semantischer Ebene erlaubt, sondern auch die Berücksichtigung jener Faktoren, die zum Sozialkontext passen, wie z.B. Höflichkeitsregeln und Kooperation zwischen den Aktanten. Dabei wird die These bestätigt, dass das sprachliche Verhalten des Einzelnen in einer Sprachgemeinschaft nicht bloß als individuelles Phänomen zu verstehen ist, sondern ein Bestandteil zur Bestimmung der internationalen Stellung dieser Sprache ist: «Alle diese Faktoren, die hier ohne Anspruch auf Vollständigkeit angedeutet sind, können die Wahl von Sprachen, die Individuen zur Kommunikation in einzelnen Situationen treffen, beeinflussen und mithin – letztlich – auch die Stellung von Sprache in der Welt» (S. 55).

Dass die Sprache ein wichtiger Faktor zur Bestimmung der Identität von Individuen und Sprachgemeinschaften ist, lässt sich in der Globalisierungs-epoche leicht vermuten. Es ist trotzdem wichtig, die Konturen der sprachlichen Identität in einem Europa zu definieren, die Mehrsprachigkeit als Grundprinzip

betrachtet und unterstützen sollte. Wie 2003 von de Cillia, Krumm und Wodak im *Manifest zur europäischen Sprachpolitik* unterstrichen wurde, haben die National- und Minderheitensprachen der einzelnen Länder die gleiche Existenzberechtigung wie die dominante lingua franca Englisch und sind mit ihrem Dasein für eine gemeinsame europäische Kulturidentität genauso notwendig⁵.

Die positive Einstellung der Sprecher und Sprecherinnen gegenüber der eigenen Sprache, die durch ihr sprachliches Verhalten ersichtlich wird, steht in enger Verbindung mit der Internationalität derselben Sprache, mit ihrem Status, der oft auch zu einem Element für die Bestimmung und die Wahrnehmung der eigenen Identität wird. Clyne hält den «Status und Nutzen der Sprache im Bildungswesen und Kulturleben und in der weltweiten Kommunikation»⁶ für einen spracherhaltenden Faktor in jenen Situationen, in denen das Individuum dauerhafte Kontakte zu einer anderen Sprache als seiner Erstsprache hat. Gleichzeitig dient eine solide Kompetenz der eigenen Sprache zur Überwindung sowie Verleugnung von Fremdheit eines Individuums und seiner Bestimmung in und durch die Gesellschaft. Die Entwicklung einer deutschen Sprachkultur ist *mutatis mutandis* durch einen Bewusstseinsprozess der Deutschsprachigen gegenüber der eigenen sprachlichen Identität besonders relevant; dieser sollte die grundlegenden Bestandteile der deutschen Sprache, Kultur und Identität klarmachen.

Das Buch von Ammon hilft dabei, dass Deutschsprechende, Germanisten, Deutschlernende und -lehrende sowie deutsche Wissenschaftler, Linguisten und Politiker ihre Sprache bewusster einsetzen und sich bewusst machen, was zu einem zunehmenden Wissen über den Status, die Funktion und Wirkung der deutschen Sprache führt.

Die von Ammon bearbeitete Reflexion über die deutsche Ethnie, die im Kapitel B zu finden ist, ist m. E. ein Ausgangspunkt für alle Studien innerhalb der Germanistik. Hier wird die Frage nach einer richtigen Definition der Begriffe «deutscher Sprache» und «deutschen Sprachgebiets» anhand von Textproben und mit terminologischer bzw. begrifflicher Genauigkeit thematisiert.

Ammon verwendet den Terminus «Muttersprache» statt Muttersprache, um klar zu machen, dass unter dem Begriff Sprache, auch dem der deutschen Sprache, eine Vielzahl an Varietäten verstanden wird. Die Tendenz, die Varietäten im deutschsprachigen Raum zu eigenständigen Sprachen zu erklären, wird nach Ammon als Reaktion auf die übertriebenen Vereinigungswünsche, die viele deutsche Wissenschaftler besonders im XIX. Jahrhundert hegten. Andererseits ist die genaue Bezeichnung einer deutschen Ethnie sehr komplex, da sich unterschiedliche Gruppen, die das Territorium besaßen und eine germanische Sprache sprachen, überlappten. Die heutige Situation Deutschlands als Zielland von vielen Auswanderern aus anderen Ländern und Kulturen macht die Definition der deutschen Ethnie alles andere als unumstritten. Ammon schlägt eine Begriffsklärung von deutscher Identität als einer «Facette der sozialen Identität einer Person» vor, zwar ihrer Gruppenidentität, für die «die Einstellung einer Person deutscher Ethnizität zu einer der am häufigsten genannten Gemeinsamkeiten der deutschen Ethnie, nämlich der deutschen Sprache besonders relevant ist» (S. 154). Abgesehen von der politischen Staatsangehörigkeit und von der Herkunft einer Person, ist die kognitive, affektiv/emotionale, sowie die praktische Komponente für die Bestimmung ihrer Identität sehr wichtig. Diese These wird in der funktional-prag-

matischen Forschung als performative Identität bezeichnet. Die Identität ist nur durch die konkreten Handlungen, inklusive der Sprechhandlungen, durch das alltägliche (auch kommunikative) Verhalten der Menschen und der Gruppen identifizierbar.

Darüber hinaus liefert das Buch eine Darstellung zahlreicher weltweit verbreteter deutscher Minderheitensprachen, die sich nicht auf den schwer fassbaren Begriff der Identität beschränkt, sondern sich auf der konkreten sprachlichen Verwendung der Sprache in alltäglichen aber auch internationalen Kommunikationen basiert.

In den Kapiteln F-I über die Stellung von Deutsch in den internationalen Kommunikationsgebieten von Wirtschaft, Wissenschaft, Diplomatie und Tourismus liefert der Autor ein breites und positives Bild der deutschen Sprache mit aktualisierten Daten und ausführlichen Tabellen: Mit 104 Millionen Muttersprachlern rangiert Deutsch an zehnter Stelle der Weltsprachen, während es den vierten Platz nach Englisch, Chinesisch und Spanisch erreicht, was die ökonomische Stärke anbelangt.

Diese Daten, zusammen mit der wirtschaftlichen Kraft der deutschen Sprache, sind an sich nützliche Informationen soziolinguistischer Art, sie gewinnen jedoch noch an Bedeutung, wenn sie mit anderen Informationen verbunden werden, die die Stellung von Deutsch in dynamischer Hinsicht zu bestimmen versuchen. Die ökonomische Stärke der deutschen Sprache übt einen beträchtlichen Effekt auf die Fremdsprachenlernenden und -studierenden aus. Nach einigen Jahren Rückstand gegenüber anderen Fremdsprachen gehört Deutsch heute zu den beliebtesten Fremdsprachen der Welt. Nur Englisch, Französisch und Chinesisch werden öfter als Deutsch in der ganzen Welt von Lernenden und

Studierenden als Fremdsprache gewählt. Ammon bestätigt also die durch andere Erhebungen⁷ belegte Renaissance des Deutschen und unterstreicht noch einmal, wie der Status einer Sprache nicht nur anhand von Zahlen zu bestimmen ist, sondern auch durch den Begriff *Ausbau*, nämlich «die Erweiterung sprachlicher Ausdrucksmittel (vor allem Wörter und ihre Bedeutungen, Wort- und Satzbau sowie Textformen) für den Gebrauch einer Sprache in bestimmten Domänen z. B. für den Elementarunterricht, für die Wissenschaft oder auch spezieller für die fortgeschrittene Forschung in einem bestimmten Fach» (S. 670). Dadurch wird explizit klargemacht, dass sprachliches Handeln grundsätzlich soziales Handeln bedeutet; durch das Medium Sprache werden Wirklichkeitsdarstellung, kulturelle Vorstellungen und sprachliche Bewusstseinsbildung geleistet. Die Stärke einer Sprache hängt nicht so sehr von den Statistiken ab, sondern von ihrer Vitalität in jenen Domänen, in denen «alle modernen Gedanken [...] alle Erkenntnisse und Gegenstände» (S. 670) ausgedrückt und beschrieben werden können. Deshalb trägt das sprachliche Verhalten der Kommunikationsteilnehmer zur Bestimmung ihres Verhältnisses zur Welt (zu einer sprachlich gebundenen Diskurswelt) bei.

Ammon erinnert, dass der Begriff des Ausbaus zum gängigen Instrumentarium der Soziolinguistik gehört und für jene Germanisten besonders wichtig ist, für die die neue Popularität des Deutschen bei jungen Lernenden und Studierenden, die von konkreten, berufsorientierten Zwecken her motiviert sind, einen Prestigeverlust darstellt. Deutsch wird mit karrierefördernden Kompetenzen assoziiert und als eine neue, weit von der am Lateinischen orientierten Struktur entfernte Verkehrssprache betrachtet. Dass das Image von Deutsch als der

Sprache mit der höchsten Reputation – aufgrund ihrer Beziehung zu ehemaligen philosophischen, literarischen und philologischen Kulturschätzen – in den Hintergrund getreten ist, ist aus Sicht der Deutschvermittlung dagegen eine positive Entwicklung, die die Zahl der Deutschstudierenden und Germanisten in Europa zumindest stabilisieren dürfte.

Es ist klar, dass wegen der Globalisierung der Druck auf alle Sprachen sehr stark geworden ist. Besonders problematisch ist die Situation in der internationalen Wissenschaftskommunikation, in der die Dominanz einer einzigen Sprache die Möglichkeit der (interlingualen und individuellen) Reflexion verhindert. Die Konsequenz davon ist ein Verlust der Bedeutung europäischer Wissenschaft. Trotzdem können Informationen und Reflexionen über die jeweiligen Sprachen die internationale Einseitigkeit bremsen und zu einem Bewusstsein führen, das die Verarmung der Sprachvarietäten nicht erlaubt. Das Werk von Ammon eröffnet neue Hoffnungen für die internationale Stellung von Deutsch aufgrund der positiven wirtschaftlichen Grundlage und seiner führenden Rolle im Welthandel. Da die Attraktivität einer Sprache als Kommunikations- und Fremdsprache viel mehr von der Wirtschaftskraft als von ihren kulturellen Schätzen abhängt, sollten Deutschsprachige, Germanisten, Wissenschaftler und Sprachforscher und -forscherinnen von dieser günstigen Situation profitieren und keine rückständige, defensive Einstellung gegenüber anderen Sprachen haben. Deutsch als Nischensprache für Nischenfächer oder Nischenwissenschaftler zu betrachten, ist kein Ausweg, um die Vitalität der Sprache zu bewahren. Dafür tragen alle, die sich mit der deutschen Sprache, Kultur, Geschichte, Politik und Philologie befassen, eine große Verantwortung.

Noten

¹ Harald Weinrich, *Deutsch als was?*, in Ehlich, Konrad (hrsg. v.), *Deutsch im 3. Jahrtausend*, iudicium, München 2000, S. 10.

² Vgl. u.a. Katrin Meyer, *Interkulturelle Pragmatik: Aufforderungen, Entschuldigungen und Beschwerden*, 2007, http://www.sub.unihamburg.de/opus/volltexte/2007/3341/pdf/Veroeffentlichung_Stabi_Internet_Seiten_ok.pdf (13.5. 2015); Nina Nixdorf, *Höflichkeit im Englischen, Deutschen, Russischen. Ein interkultureller Vergleich am Beispiel von Ablehnungen und Komplimentenwiderungen*, Tectum Verlag, Marburg 2001.

³ Erving Goffmann, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag (The presentation of Self in Everyday Life, 1959)*, Piper, München 2003.

⁴ Geoffrey Leech, *Language and Tact*, Trier 1977, Linguistic Paper 46.

⁵ Constanze Göbel, *Rezension an Rodolf De Cillia, Hans-Jürgen Krumm, Ruth Wodak (hrsg. v.), Die Kosten der Mehrsprachigkeit: Globalisierung und sprachliche Vielfalt. The Cost of Multilingualism: Globalisation and Linguistic Diversity*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2013, in «Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht», 10, 1, 2013, abrufbar unter <<http://www.ualberta.ca/~german/ejournal/Decillia1.htm>> (13.7.2015).

⁶ Michael Clyne, *Forschungsbericht Sprachkontakt* (Monographien Linguistik und Kommunikationswissenschaft, 18), Scriptor Verlag, Kronberg 1975, S. 128.

⁷ Goethe-Institut *Rechenschaftsbericht 2012-2013*, 2013, <http://www.goethe.de/uun/pro/jb13/Rechenschaftsbericht2012-2013.pdf> (1.5.2015); Annette Julius, Roman Lukscheiter, *Deutsch global: Wo stehen wir heute?* <http://>

www.interkulturellesportal.de/c/document_library/get_file?p_l_id=14764&-folderId=173233&name=DLFE-9102.pdf, 2012 (9.4.2015), S. 1-23; Martina Nied, *Bericht Deutschstudierende an den italienischen Universitäten*, 2012, <http://aig.humnet.unipi.it> (12.12.2014).

Federica Ricci Garotti

Wolfgang Imo, *Sprache in Interaktion. Analysemethoden und Untersuchungsfelder*, De Gruyter, Berlin 2013, S. 355, € 109,95

In questa monografia Wolfgang Imo introduce ai fondamenti dell'analisi della *Sprache in Interaktion*, la «lingua in interazione», ne illustra i metodi di ricerca e delinea importanti ambiti di applicazione dei suoi risultati. Il prototipo di *lingua in interazione* sono il parlato colloquiale, le conversazioni che conduciamo nel quotidiano. Con lo sviluppo delle nuove tecnologie si considerano inoltre *lingua in interazione* anche conversazioni scritte che avvengono senza copresenza fisica dei partecipanti. Pensiamo per esempio ai cosiddetti *getippte Gespräche*¹ dei servizi di *instant messaging* tramite computer e smart-phones. L'oggetto degli approcci della *Sprache in Interaktion* sono quindi la conversazione parlata in copresenza e la conversazione in cui i partecipanti non sono copresenti fisicamente ma collegati contemporaneamente a dispositivi che permettono loro di comunicare istantaneamente l'uno con l'altro. La monografia di Imo studia in primo luogo la conversazione in copresenza ma dedica una parte anche alla conversazione scritta on line (si veda più avanti).

Lo studio della *lingua in interazione* si è sviluppato in Europa a partire dagli anni Ottanta, con centri rilevanti in alcune università della Germania, fra le quali

Konstanz, Freiburg, Bielefeld, Münster e Potsdam, per citarne solo alcune. Le principali scuole di ricerca che hanno come oggetto di studio la *lingua in interazione* sono la *Gesprächsforschung*, caratterizzata da una forte impronta sociologica e dall'influenza dell'etnometodologia statunitense², l'analisi delle *kommunikative Gattungen* di Luckmann³ intese come *routines* comunicative alle quali i membri di una determinata società e cultura si orientano e ricorrono per risolvere problemi e svolgere compiti comunicativi (per es. rimproverare, scusarsi, iniziare una telefonata, fare una proposta, accettarne o rifiutarne una ecc.) e la *interaktionale Linguistik*, ovvero l'analisi della conversazione caratterizzata da un forte focus sulle strutture sintattiche e prosodiche, condotta in Germania da autori come Selting, Bergmann e dallo stesso Imo⁴. Questi approcci si collocano in posizione diametralmente opposta a quelli di stampo generativo-trasformativo e vedono la lingua sostanzialmente come prodotto dell'interagire sociale degli individui. Non è quindi un caso che proprio gli studi della *interaktionale Linguistik* in ambito tedesco siano anche stati fortemente influenzati negli ultimi anni dalla *construction grammar*⁵. Imo stesso in numerosi suoi lavori ha studiato costruzioni sintattiche ricorrenti in determinati generi di parlato⁶.

Il libro di Imo si compone di 8 capitoli. Nei primi cinque egli ci introduce agli approcci sopra citati, ne illustra le premesse teoriche mettendoli in relazione l'uno con l'altro e facendo ordine in un ambito di ricerca frammentario. La frammentarietà è un problema insito negli studi sulla conversazione. Essa è infatti data dall'induttività del metodo. Negli studi sulla *lingua in interazione* infatti manca spesso un'ipotesi. Si parte dai dati, li si osserva, si riconosce un fenomeno da studiare, per esempio una

struttura sintattica ricorrente in un determinato contesto comunicativo o in un determinato genere comunicativo. I prodotti della ricerca sulla *lingua in interazione* nascono quindi come frammenti di un quadro che ancora non si conosce, come descrizioni di singoli fenomeni, che possono avere un focus più o meno sociologico o essere maggiormente concentrati sulle strutture della lingua. Imo compie in questi capitoli un lavoro originale e complesso, riunisce i vari approcci offrendo un ottimo livello della ricerca e tenta di iscriverli in una teoria generale della *lingua in interazione*. Nella parte centrale del lavoro (capitolo 6) illustra in tre 'passi' come in concreto una conversazione può essere analizzata con gli strumenti della *Gesprächsforschung*, della *interaktionale Linguistik* e dell'analisi delle *kommunikative Gattungen*. Sulla base di una trascrizione di una telefonata autentica tra due amiche Imo propone un modello per lo studio e la descrizione di una grammatica dell'interazione. Secondo Imo, se le grammatiche tradizionali, basate sulla lingua scritta, descrivono regole, una grammatica della *lingua in interazione* deve descrivere non delle regole, bensì delle regolarità prendendo in considerazione la posizione delle strutture sintattiche nella sequenza della conversazione, il carattere processuale e interattivo della produzione del flusso del parlato, considerando il contesto non come un insieme di fattori extralinguistici ma, secondo quanto teorizzato da Gumperz con i concetti di *contextualization* e *contextualization cues*, come il prodotto dinamico dell'interazione tra i parlanti. Nella prima parte del capitolo 6 Imo propone una categorializzazione dei diversi usi della particella *ja* nella conversazione telefonica presa in analisi. Questa parte è un esempio dettagliato di come si potrebbe scrivere una grammatica della *lingua in interazione* e risolvere nume-

rosi problemi presenti nella grammatica tradizionale riguardo alla descrizione e classificazione delle particelle, soprattutto di quelle discorsive. Nella seconda parte del capitolo 6 Imo affronta il tema dell'unità del parlato e dello status della frase nella *lingua in interazione*. Anche questa parte è un contributo concreto alla stesura di una grammatica che raccolga regolarità sintattiche nella conversazione. Imo mostra come sia utile pensare e analizzare la lingua in interazione come un flusso verbale costituito da (i) strutture proiettive, come per es. frasi matrici come *ich mein(e)* o *das Problem/Ding/die Sache ist*, che 'annunciano' un seguito e (ii) da strutture retrattive (dette anche espansioni), ovvero segmenti che dal punto di vista della grammatica tradizionale e orientata allo scritto dovrebbero essere integrati nello schema a campi della frase (stando per es. nel *Mittelfeld*) e che vengono 'aggiunti' dopo una unità percepita come in sé conclusa e alla quale si riferiscono «retroattivamente». In questa prospettiva la conversazione analizzata da Imo, e in generale il parlato, possono essere visti come un susseguirsi di blocchi tematici formati da segmenti che aprono una sequenza, proiettando (cioè creando l'attesa di) altri segmenti, segmenti in sé conclusi e segmenti che aggiungono del materiale che si riferisce a unità precedenti. A rendere ancora più complessa la *lingua in interazione* ci sono le strutture parentetiche che possono essere inserite per esempio tra un elemento proiettivo e la struttura che soddisfa la proiezione. Questa prospettiva sulla strutturazione del parlato viene mutuata da Imo soprattutto da Auer e dalla sua teoria della *online-Syntax*⁷. Nella terza parte dell'analisi della trascrizione Imo mette in relazione l'uso della lingua con le *routines* comunicative, in particolare analizza gli *adjacency pairs* costituiti da formulazione di proposta e accettazione/

rifiuto e le fasi di apertura e conclusione della telefonata mettendo in luce il ruolo delle particelle modali e degli elementi mitigatori (*hedges*) come fondamentali per la gestione di queste pratiche comunicative facendo riferimento alla teoria della «faccia» di Goffman⁸.

Nell'ultima parte del lavoro (capitolo 7) Imo illustra come le principali caratteristiche della lingua in interazione individuate nella conversazione telefonica presa in considerazione caratterizzino, come già anticipato nei primi capitoli della monografia, la lingua delle interazioni *online*. Inoltre propone possibili modi di integrare i risultati della propria analisi sull'uso delle particelle e la costituzione di segmenti (proiezioni ed espansioni) nelle grammatiche tradizionali del tedesco. Qui è particolarmente convincente la parte sulle particelle del discorso per le quali l'approccio della linguistica interazionale risolve i problemi della descrizione a livello di frase. Infine, Imo discute la possibilità di integrare parte dei risultati della ricerca sulla lingua in interazione nella didattica del tedesco come lingua straniera.

La monografia di Imo è completa, perché combina tre aspetti fondamentali: (i) l'elaborazione di uno stato della ricerca molto complesso, (ii) un contributo di ricerca originale attraverso l'analisi di dati autentici e (iii) la trattazione della *lingua in interazione* in prospettiva DaF. La lettura è quindi consigliata a chi voglia affrontare gli studi sulla *lingua in interazione*, ai germanisti che si occupano di parlato e/o di lingua nei nuovi media e a coloro che sono interessati a conoscere nuove tendenze nell'ambito della didattica del tedesco come lingua straniera.

Note

¹ Angelica Storrer, *Getippte Gespräche oder dialogische Texte? Zur kommunikationstheoretischen Einordnung der Chat-Kommunikation*, in *Sprache im All-*

tag. *Beiträge zu neuen Perspektiven der Linguistik*, hrsg. v. Andrea Lehr, Matthias Kammerer, Klaus-Peter Koendering, Angelika Storrer, Caja Thimm e Werner Wolski, De Gruyter, Berlin 2001, pp. 439-466, qui p. 462.

² John Gumperz, *Discourse strategie*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.

³ Thomas Luckmann, *Kommunikative Gattungen im kommunikativen «Haushalt» einer Gesellschaft*, in *Der Ursprung der Literatur*, hrsg. v. Gisela Smolka-Koerdt, Fink, München 1988, pp. 279-288.

⁴ Margret Selting, *Prosodie im Gespräch*, Niemeyer, Tübingen 1995; Pia Bergmann, *Regionalspezifische Intonationsverläufe im Kölnischen*, Niemeyer, Tübingen 2008; Wolfgang Imo, *Construction Grammar und Gesprochene-Sprache-Forschung: Konstruktionen mit zehn matrixsatzfähigen Verben im gesprochenen Deutsch*, Niemeyer, Tübingen 2007.

⁵ Alexander Ziem, Alexander Lasch, *Konstruktionsgrammatik. Konzepte und Grundlagen gebrauchsbasierter Ansätze*, De Gruyter, Berlin 2013.

⁶ Si veda ad esempio Wolfgang Imo, *A Construction Grammar approach to the phrase «I mean» in spoken English*, in «InLiSt (Interaction and Linguistic Structure)», 2005, n. 42, <http://www.unimuenster.de/imperia/md/content/germanistik/lehrende/imo_w/imeanwolfgangimo.pdf> (05-10-2015).

⁷ Peter Auer, *Syntax als Prozess*, in «InLiSt (Interaction and Linguistic Structures)», 2005, n. 41, <<http://www.uni-potsdam.de/u/inlist/issues/41/index.htm>> (07-10-2015).

⁸ Erving Goffman, *Interaction Ritual. Essays on face-to-face behavior*, Doubleday Anchor, New York 1967.

INTERVENTI

Ricordo di Frank Hörnigk (Frankfurt a.O., 1944 – Berlin, 2016)

Docente di Letteratura Tedesca alla Humboldt-Universität dal 1984, Frank Hoernigk, tra i più noti studiosi del teatro di Heiner Müller, è scomparso il 30 gennaio 2016. Le esequie hanno avuto luogo nel Dorotheenfriedhof.

Cresciuto nella DDR, Frank faceva parte di una gioventù educata sì alla tragedia ma che, rispetto alla generazione precedente di autori e maestri – per intenderci quella di Christa Wolf e di Heiner Müller, di Silvia e Dieter Schlenstedt, tutti personaggi cui Frank e la moglie Therese erano legati da un' intima amicizia – rappresentava un'attitudine diversa, ormai lontana dall'ombra del passato tedesco. Quella gioventù tonda, ingorda di vita e di azione, Frank – sguardo azzurro nello schietto volto da marinaio nordico, barba e maglione alla Hemingway – la rappresentava al meglio. Esperto skipper, appassionato di teatro, ma anche vicino all'ambiente musicale del «Haus der jungen Talente», in particolare a Bettina Wegner, Frank vive da vicino le prime incrinature del sistema culturale: il divieto imposto nel 1975 ai concerti di molti giovani cantautori di Berlino Est; l'epurazione nel 1978 dell'intero staff di «Temperamente», la rivista di una giovane avanguardia socialista con la rabbia in pugno; la sanzione disciplinare della SED che lo colpisce all'interno della Humboldt-Universität per le sue interpretazioni controcorrente. E ancora. Nel 1979 l'accusa di capeggiare un 'gruppo contorivoluzionario' per aver corredato la sua *Habilitationschrift* con citazioni dalla *Hamletmaschine* di Heiner Müller, quali «Something is rotten in this age of hope». Un'accusa pesante, tanto più se si tiene conto che Frank, giovane segreta-

Manuela Caterina Moroni

rio di partito, tentava allora di riformare dall'interno quel gretto apparato censorio che ancora bollava Müller come «decadente provocatore».

Gli anni successivi sono di concentrata scrittura critica, soprattutto in campo teatrale. Nel 1981 pubblica *Geschichte im Drama, Studien zum Problem von Geschichte und Geschichtsverständnis in der neueren DDR-Dramatik. Zu Aspekten der Erberezeption sowie der Aneignung von Stücken der sozialistischen Weltliteratur durch das zeitgenössische Theater*, un volume che indaga il teatro di Volker Braun, Christoph Hein, Peter Hacks e Heiner Müller, mentre diversi suoi interventi compaiono in varie riviste. Intera mente dedicata alla figura cardine della drammaturgia DDR è la raccolta di saggi *Heiner-Müller-Material. Texte und Kommentare* (1989).

Mai intelaiato nel sottobosco della burocrazia politica, attento semmai a guadagnare spazi di libertà critica all'interno del sistema – e non si dimentichi che lavorare sotto i radar della censura implicava in quegli anni una sghemba faticosa quotidiana – diventa presto noto anche in occidente. Incamminato dal 1984 verso una salda carriera accademica, nel 1987 è docente ospite nell'ateneo di Paris VIII. Gli viene invece negato il visto per il Convegno internazionale *Die Literatur der DDR 1976-1986*, tenuto a Pisa nel 1987; saranno poi gli anni Novanta a vederlo ospite di diverse università italiane e statunitensi per una serie di seminari sul teatro tedesco contemporaneo.

Il crollo del muro Frank lo vive con vigile entusiasmo, aperto alle richieste della Storia. Ma alla prima euforia, nel corso della quale viene acclamato *coram populo* Decano dei germanisti della Humboldt, segue in casa Hörnigk un grave periodo d'incertezza. Sono i mesi per lui e Therese – studiosa della Akademie der Wissenschaften – di difficile at-

tesa in vista di un'umiliante *Evaluierung* da parte delle commissioni composte da accademici occidentali. Solo nel 1993, sottoponendosi a un nuovo concorso, Frank vince l'ordinariato, ma passeranno ancora cinque anni prima della conferma definitiva. La ragione? Un ritardo dovuto all'oltraggioso dubbio del Ministero – rammentava lui stesso con amarezza – sulla sua fedeltà al *Grundgesetz*.

Nella Germania riunificata la ricerca si amplia sia alla drammaturgia occidentale sia all'analisi della ricezione e delle tecniche teatrali (*Kalkfell II*, 2004; *In Masken geht die Zeit: das Werk des Maskenbildners Wolfgang Utzt*, 2010). Professore emerito dal 2008, Frank ha curato fin nei suoi ultimi giorni l'edizione dell'*opera omnia* di Arnold Zweig e Heiner Müller.

Resta di lui l'intenso ricordo di uno studioso che non ha cercato facili scorciatoie. Che ha affrontato, anzi, il suo tempo, frugando negli errori e paradossi del socialismo reale prima, e indagando successivamente le aporie della Germania riunificata. Perché la letteratura era per Frank una passione politica che animava un'estetica della resistenza a qualsiasi 'comando', a qualsiasi 'mercato' che pretendesse d'investire la sua esistenza.

Anna Chiarloni

Nicht nur in eigener Sache. Ein Artikel samt seiner Vor- und Nachgeschichte

Am Mittwoch letzter Woche erhielt ich über meinen Verlag das Angebot, bis Freitag 9.30 Uhr einen Text für die Wirtschaftsseiten der «Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung» zu schreiben, und zwar für die Rubrik «pro & contra». Die Redakteurin erläuterte: «Hasso Plattner, Mitbegründer von SAP, will die Hälfte

seines Vermögens von 5,4 Milliarden Euro stiften (wofür genau ist noch nicht ganz klar, auf jeden Fall für wohltätige Zwecke, was ja sehr viel sein kann). Jetzt würden wir gerne ein Pro & Contra zur Frage machen, ob das eine gute Sache ist. Wir würden vermuten, dass Herr Schulze eher auf der Contra-Seite ist und so argumentiert, dass der Staat sich um Wohltätiges kümmern sollte und Herr Plattner dann im Zweifelsfall höher besteuert werden sollte. Wir würden ihn gerne dafür gewinnen, das Contra für uns zu schreiben».

Für schnell zu schreibende Texte bin ich nicht besonders geeignet. Was mich aber grämte war die Zuordnung – wenn auch nur als Vermutung. «Bin ich so einfach auszurechnen?», fragte ich mich in gekränkter Eitelkeit. Vor allem aber wollte ich nicht den Gegenkasper spielen, der, wenn man ihm den Einsatz gibt, sein «contra» singt. Ich lehnte ab. Die Redaktion blieb hartnäckig und bat den Verlag, mich zu überreden, man sei eben gerade an mir interessiert, die Argumente habe ich doch im Kopf, der Text sei nicht lang und ich wäre mit Foto in der Zeitung.

Ich blieb standhaft und der Verlag sagte erneut ab. Kaum war das getan, ärgerte ich mich über meine Standhaftigkeit. Hätte ich nicht wenigstens darum bitten können, das 'pro' übernehmen zu dürfen? Und hatte mich nicht Mitte Januar dieses Jahres der Leiter der Wirtschafts- und Finanzredaktion Rainer Hank auf eben diesen Seiten in dem Artikel *Geld stinkt nicht* zitiert und kritisch bedacht. Beim Lesen seines Artikels hatte ich anfangs geglaubt, hier schreibe einer eine Parodie, weil er all jene, die Kritik am heutigen «Ökonomismus» übten, zu Romantikern machte, die die Vergangenheit antikapitalistisch verklärten. Sinngemäß ersetzte der Artikel die Aufforderung: «Dann geh doch

in die Zone!» durch: «Er will zurück in die DDR/bessere Vergangenheit». Aber wie ich beim Weiterlesen merkte, war es Rainer Hank ernst damit. Gern hätte ich erwidert: Statt irgendwohin zurück zu wollen, wolle ich heute Geld verdienen. Doch müsse man ja nur den jüngsten Armuts-Reichtumsbericht der Bundesregierung lesen, um zu sehen, was in diesem Land schief laufe. Und das hindere immer mehr Menschen, genug Geld für ein würdiges Leben zu verdienen und anderswo in der Welt... Und nun hatte ich mir die Möglichkeit, darauf zu antworten, durch die Lappen gehen lassen!

Kleinlaut rief ich den Verlag an, ob ich nicht doch... Kurz darauf kam die Antwort: Ja, schreib!

Freitag früh 9.30 Uhr schickte ich 4.505 Zeichen an die Redaktion:

«Es tut mir leid, selbst wenn es mich mein Honorar kostet – heute fällt das Contra aus». Vor dieser Geste verstummt jede Kritik. Was soll man denn anderes sagen als: Danke! Selbst wenn man es zwei Mal sagt oder drei Mal – was ist schon ein: Danke! angesichts dieser Atombombe des Guten!

So, mit diesen Sätzen wollte ich beginnen. Meine Begeisterung war ehrlich! Ich versuchte weiterzuschreiben, ich dachte weiter und – erschrak! Plötzlich war mir klar: Was für ein Wahnsinn! Was tut dieser Mann da? Sieht er nicht die Konsequenzen? 'Eigentum verpflichtet'. So steht es im Grundgesetz. Aber dort steht auch: 'Sein Gebrauch soll zugleich dem Wohle der Allgemeinheit dienen'. Und deshalb sage ich es ganz deutlich: Etwas Schlimmeres hätte uns nicht widerfahren können – uns als Allgemeinheit und uns als einzelnen, den Spender eingeschlossen.

Zunächst einmal: Sein Geld liegt ja nicht in Bündeln von 500-Euro Scheinen im Tresor, es ist angelegt, das Geld arbei-

tet! Er hat das Beste gemacht, was man mit Geld machen kann, er hat investiert. Gibt es einen größeren Dienst an der Allgemeinheit? Und selbst wenn ein Teil des Geldes in Fonds oder Finanzprodukten steckt – auch spekulieren bedeutet investieren! Die Welt ist gar nicht so schlecht eingerichtet, wie uns viele glauben machen wollen. Man muss sich nur an die Spielregeln halten. Aber genau das tut er nicht! Ganz gleich woher das Geld kommt, er entzieht es sinnvollen Anlagen! Wer denkt an die, die dadurch ihre Existenz verlieren? An die, deren Aktien einen Kurssturz erleben? Seine Verteidiger sagen jetzt: Solange es keine gerechteren Gesetze gibt, bleibt ihm ja nichts anderes übrig als zu spenden. Und andere heißen sein Handeln gut nach dem Motto: Besser er spendet, bevor jemand auf die Idee kommt, die Gesetze zu ändern. Worüber reden die da?!

Grundsätzlich gesprochen: So eine Spende demotiviert mich als Leistungsträger. Ich fühle mich da ganz persönlich betroffen. Erfolg drückt sich doch nicht erst seit heute in Geld aus. Selbst den Persönlichkeiten der Zeitgeschichte ist ihre Villa im Grunewald der eigentliche Maßstab ihres Erfolges. Wenn ich mich mit einer Milliarde genauso gut fühle wie mit drei Milliarden oder mit sechs Milliarden, was soll dann die ganze Schuferei? Ist nun auch der letzte verbliebene Maßstab passé? Wohl gemerkt: Es geht ums Prinzip! Es geht ums System!

Die persönliche Kränkung ließe sich verschmerzen. Nicht aber die Schlussfolgerung, dass ich ja dann gleich jeden Durchschnittsheini meiner Firma am Gewinn beteiligen kann. Und den Stundenlohn der Reinigungskräfte hebe ich auch noch um drei Euro an und stelle sie ein und packe ihnen eine Betriebsrente oben drauf – ich dachte, das hätten wir hinter uns! Wie soll ich denn höchste Effizienz und maximalen Einsatz in

allen Bereichen bei Senkung der Personalkosten verlangen, um dann – «Ja, wofür denn?» Damit ich Milliarden verschenke? Wer den persönlichen Gewinn nicht in Ehren hält, öffnet sozialistischen Methoden Tür und Tor! Für die Philosophie unserer Unternehmen wie für die Arbeitsmoral ist der Schaden noch gar nicht absehbar.

Die zielführende Anregung von Peter Sloterdijk, an die Stelle der Steuern Spenden zu setzen, hat Hasso Plattner gründlich missverstanden. Es ging doch gerade darum, der irrsinnigen Steuerlast in Deutschland ein maßvolles selbstbestimmtes System entgegensetzen.

Wissen Sie, was passieren wird? Man wird Hasso Plattner Selbstzweifel unterstellen, schlimmer: Ein schlechtes Gewissen. Denn die Spende erweckt den Verdacht, wir seien für das Elend der Welt verantwortlich. Und dieses Elend, darauf können Sie sich verlassen, wird jetzt aus allen Löchern kriechen und dort, wo es nicht von sich aus gekrochen kommt, werden es die Zeitungsschreiber hervorzerren. Sie werden die Rechnung aufmachen: Wie viele Menschen (die dreisteren sprechen gleich von 'Kindern') können mit diesem Geld vor dem Hungertod, vor dem Verdurstenden, vor Malaria, vor Aids, vor was weiß ich was gerettet werden. Und dann werden sie weiterfragen: Warum erst jetzt, und warum nur die Hälfte des Vermögens? Ist es nicht unmenschlich, ja kriminell, keine Hilfe zu leisten? Und sie werden erst Ruhe geben, bis er sagt: Ich habe nichts mehr! So wird es kommen, lieber Hasso Plattner. Doch wenn Sie partout spenden wollen: Dann zu niemandem ein Wort! Übernehmen Sie klammheimlich die Mehrkosten von Stuttgart 21 oder einen Teil davon. So käme das Geld lautlos aus der Welt und zurück in die Wirtschaft und störte nicht weiter. Bitte, überlegen Sie es sich noch einmal!>.

Den ganzen Tag über wartete ich wie immer, wenn ich einen Text abgegeben habe (und ohne es mir einzugestehen), auf eine enthusiastische Reaktion, eine Email oder besser noch auf einen Anruf. Gegen 16.00 Uhr rief dann tatsächlich die Redakteurin an. Ob ich meinen Artikel nicht umschreiben könne, so sei er sicherlich für viele Leser missverständlich. Ihr fiel es schwer, ihr Unbehagen zu artikulieren (das ist doch nicht ihre wirkliche Meinung!), mir fiel es schwer auszudrücken, warum ich es nur so und nicht anders hatte schreiben können (da steckt natürlich meine Meinung drin!). Wir vertagten uns.

Ich schrieb eine Email, denn die Veröffentlichung eines Artikels durchzusetzen ist ja Teil der Arbeit. «Es gibt wirklich keinen besseren Ort für diesen Text als Ihre Seiten. Es ist Kritik (oder contra) durch Affirmation. Das habe ich ja (leider) nicht erfunden. Meine Position kommt schon sehr deutlich heraus, aber eher dadurch, dass ich die Argumente der Gegenseite zuspitze. Das ist ja keine ironische Frage, ob ich mich mit einer Milliarde genauso gut fühle wie mit drei oder sechs Milliarden. Es ist doch absurd, dass Einzelne so viel Geld anhäufen können. Die Geste/Tat von Plattner reißt doch etwas auf, über das hier nur sehr selten und wenn dann in marginalisierten Formaten gesprochen wird. Ihre Einladung war für mich (auf den zweiten Blick) so eine Chance». Und dann fügte ich hinzu – und kroch damit zu Kreuze oder glaubte, besonders listig zu sein: «Schon wenn Sie schreiben, dass ich Schriftsteller bin und dann noch den Untertitel von *Unsere schönen neuen Kleider*, zitieren, also: *Gegen die markt-konforme Demokratie, für demokratie-konforme Märkte* müsste schon ein Abstand signalisiert sein».

Hier argumentierte ich gegen mich, hatte ich doch im Telefonat gesagt, ein

zustimmender Leserbrief, der den Text eins zu eins nähme, wäre mir Gold wert.

Die Redakteurin schrieb zurück, sie glaube, dass für mich meine eigene Position schon zu selbstverständlich geworden sei, für ihre Leser sei diese relativ neu und fremd. Die müssten erst mal verstehen, wie ich denke, bevor sie darüber nachdenken könnten. Und das würden wir doch wollen, dass sie nachdenken, oder? Da brauche man es klar, fände sie. Und weiter: Es sei schade, dass das für mich so wenig reizvoll gewesen sei, auch wenn sie verstehe, dass das intellektuell vielleicht nicht so reizvoll sei wie die Übertreibung der Gegenthese.

Spätestens jetzt merkte ich, dass ich schlecht argumentiert hatte. Das heißt, ich konnte eigentlich nur schlecht argumentieren, so lange ich die Voraussetzungen akzeptierte, den Rahmen dieses «pro & contra». Denn das eigentliche Problem ist grundsätzlicher: Der ganze Effektivitätswahn wie der technologische Fortschritt dient eben nicht der ganzen Menschheit, nicht mal der ganzen Bevölkerung dieses Landes, sondern er macht einzelne unvorstellbar reich, während sieben Millionen Menschen von ihrem «fulltime job» nicht mehr leben können, von den Arbeitslosen ganz zu schweigen. Die Selbstverständlichkeiten dieses Systems sind absurd. Hätte ich das so schreiben sollen? Mir schien es besser, das vorzuführen.

Ich fragte die Redakteurin: «Ist das jetzt eine Absage? Oder eine Überlegung». Die Antwort: «Wir überlegen noch...».

Am Sonnabend kam dann die Absage. An dem ehrlichen Bedauern und an der Aufrichtigkeit und Lauterkeit dieser Entscheidung habe ich keine Zweifel. Die Redakteurin schrieb, mein Text sei schlicht und einfach für ihre Leser zu kompliziert, ich hole sie nicht da ab, wo

sie stehen. Diese Ansicht teile ich nicht. Und dieses «abholen» ist mir als Gedanke mehr als suspekt, selbst wenn ich alle weiteren Konnotationen dieses bedrohlichen Wortes vergesse. Aber vielleicht hat die Redakteurin trotzdem Recht. Vielleicht hat sie wirklich Recht und ich hätte ganz anders schreiben sollen, ruhig und sachlich und mit Zahlen und Fakten und mir das Herz aufreißen – eindeutig. Ich bin überzeugt, dass ich in dem Artikel hätte alles aussprechen können, was ich gewollt hätte. Ein nicht zu unterschätzendes Privileg! Dafür gibt es ja dieses Format. Innerhalb des Formats ist (fast) alles möglich. So sind die Spielregeln. Aber was ist es nur, das sich in mir dagegen derart sträubt?

Ingo Schulze

Riflessioni sulla memoria collettiva dell' 'Olocausto' in Germania

Si può constatare, a settanta anni dalla fine della Seconda guerra mondiale e dalla scoperta dei suoi orrori, che la memoria del passato non ha – tra rimozione ed eterno ritorno – guadagnato in profondità e complessità, ma si è piuttosto connotata per superficialità e semplificazione, e non soltanto in Germania. Per comprenderne il motivo occorre indagare le coordinate storico-politiche contingenti, che sono le premesse del *mainstream* della percezione pubblica nella Germania dei *Täter*. Tralascio quindi il ricordo individuale che riaffiora anche in una più recente *Erinnerungskultur*. Ricordo tuttavia la constatazione di *Christa Wolf*, in *Trame d'infanzia* (e/o, Roma, 1976): «Il passato non è morto; e non è nemmeno passato. Noi ci stacciamo da esso fingendoci estranei».

Sappiamo che la memoria dell' 'Olocausto' non è monolitica, ma comprende

molte narrazioni a seconda dei contesti e delle prospettive, di vittime e carnefici – in Germania, anzi nelle due ex repubbliche tedesche, in Israele e altrove. Così come ogni memoria è un mosaico costituito da molti elementi a loro volta determinati dal rispettivo presente.

E qui vorrei subito anticipare una considerazione sull'attualità: il governo tedesco federale ripete da più di mezzo secolo la liturgia di una grande responsabilità morale della Germania nei confronti delle vittime del Terzo Reich, ma nello stesso tempo insiste sulla non esistenza di alcun obbligo legale nei loro confronti, oltre alle esigue forme di *Wiedergutmachung*, le riparazioni concesse dopo la guerra. Lo vedremo più avanti.

Lo sterminio industriale di massa, di complessivamente 15 milioni di esseri umani, tra ebrei, prigionieri russi e polacchi, sinti, rom e altri (Holocaust Museum di Washington), perpetrato da un vasto apparato costituito da cittadini tedeschi, è stato fin dall'inizio rimosso dalla coscienza collettiva della nazione. Questo è stato sempre spiegato con l'immensità dei crimini commessi e con le difficili condizioni del dopoguerra – ma ciò non coglie il nodo del problema. È fuor di dubbio che si è trattato di un complesso processo di rimozione collettiva o meglio di rifiuto di quanto accaduto, come scrive Ralph Giordano (*Die Zweite Schuld oder Von der Last Deutscher zu sein*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1987): «Il 'collettivo nazionale dei seguaci di Hitler' di ieri si comporta oggi, nella democrazia, in maniera corrispondente alla sua deformazione nazista. Da questo hanno origine gli 'affetti collettivi', la 'seconda colpa', che nella sua disumanità mostrata in maniera così disarmante ci fa comprendere perché il nazional-socialismo ha potuto a suo tempo ottenere tanto successo. Nella rimozione e nella negazione

non si tratta in prima linea della difesa del Terzo Reich e del suo Führer, ma del proprio Io, che non vuole ammettere alcuna colpa, né davanti a sé, né davanti ad altri. La perdita di un orientamento umano attraverso la profonda identificazione con le idee di Hitler [...] si è rivelata l'eredità più ostinata lasciata dallo Stato nazionalsocialista e dal suo terreno storico».

La negazione della realtà, ancor prima della sua mistificazione, fu infatti uno dei pilastri dell'ideologia nazista. Questa aveva esautorato i tedeschi dalla lotta di classe, dallo scontro tra partiti, da ogni pensiero critico e dalla politica *tout court*. Dall'inizio, ovvero dal 1933 in poi, il regime aveva, ad esempio, distrutto anche le tracce dell'opposizione antinazista individuale e di gruppo, oltre alle persone. Hitler stesso si vantò del fatto che in Germania non c'era (più) resistenza al suo *Reich*. Eppure nei sei anni precedenti la guerra i nazisti avevano incarcerato e in parte ucciso circa un milione di tedeschi antifascisti (politici, religiosi, oltre ai disabili, malati di mente ecc.), nelle carceri e nei lager costruiti dappertutto in Germania. Non se ne accorse nessuno? Questa domanda è rimasta per decenni un grande tabù.

Viktor Klemperer aveva descritto *in loco* i meccanismi mistificatori non solo del linguaggio del nazismo quotidiano (in *LTI. Lingua Tertii Imperii*, 1947 Berlino est, nella RFT 1966, e nella trad. it. *Testimoniare fino all'ultimo: diari 1933-1945*, Mondadori, Milano 1995). Fu Raul Hilberg ad avviare un'indagine negli anni Ottanta su ciò che avveniva d'abitudine nei meccanismi della repressione e sulla loro anomalia puntando il dito sulla folla di spettatori che hanno convissuto tranquillamente con ciò che avevano deciso di non voler vedere (cfr. *Carnefici, vittime, spettatori*, Mondadori, Milano 1994).

Ancora oggi è forte la rimozione del

Widerstand: sono vivi nella memoria pubblica occidentale soltanto l'azione della *Weißer Rose* dei fratelli Scholl a Monaco e l'attentato di Stauffenberg a Hitler del 20 luglio 1944. Il ricordo della Resistenza politica soprattutto di comunisti e altri antifascisti era stato raccolto e custodito solo nella RDT ed è oggi scomparso con essa.

Già nel 1943 Heinrich Himmler aveva annunciato in uno dei suoi discorsi a Posen che prima di una ritirata tedesca i campi di sterminio in Polonia avrebbero dovuto essere evacuati e rasi al suolo, «spurlos verschwinden» e avrebbe dovuto crescerci l'erba sopra. Ecco il memoricidio annunciato che ha avuto conseguenze di lunga durata. E quando, dopo la resa della *Wehrmacht* nel maggio 1945, vennero esposte in molte piazze cittadine le prime foto ingrandite degli orrori commessi nelle migliaia di lager sul territorio del Reich, i tedeschi restarono allibiti. Gli angloamericani avevano apposto alle immagini la scritta «Das ist eure Schuld!» secondo la tesi della «colpa collettiva» di tutto il popolo. La maggioranza dei tedeschi – che fino a un momento prima aveva creduto alla vittoria finale del *Führer* – reagì anzitutto negando: «No, questo non può essere successo, non lo sapevamo, non è colpa nostra». Rossana Rossanda ha descritto nella sua autobiografia il proprio smarrimento di fronte alle prime notizie e alle fotografie che giungevano anche in Italia, chiedendosi quale sarebbe stata l'angoscia dei tedeschi di fronte a queste rivelazioni.

Dopo aver visitato la Germania nel 1949, Hannah Arendt scrisse che: «Da nessun'altra parte si percepisce meno che in Germania questo incubo di distruzione e orrore e da nessuna parte se ne parla meno» (*Report from Germany. The Aftermath of Nazi-Rule*, Rothbuch Verlag, Berlin 1950, uscito in tedesco solo 36 anni dopo con il titolo *Besuch in*

Deutschland, 1986). Arendt si chiedeva se si trattava di un rifiuto consapevole o di una reale *Gefühlsunfähigkeit*. Saranno più tardi, negli anni Sessanta, gli psicoanalisti Alexander e Margarethe Mitscherlich a indagare questo fenomeno, rilevando una vera e propria «incapacità a elaborare il lutto» (*Die Unfähigkeit zu trauern*, 1967, trad. it. *Germania senza lutto. Psicoanalisi del Postnazismo*, Sansoni, Firenze 1970).

Sono numerose le testimonianze del fenomeno descritto come *Flucht vor der Wirklichkeit*, che è una fuga non solo di fronte alla realtà, ma anche di fronte alla responsabilità. Franco Fortini ha considerato quella stessa perdita di senso della realtà, descritta da Arendt, come incapacità di valutare e di comprendere: «L'immensità delle stragi e della distruzione non spinge affatto gli uomini a vivere in modo diverso, a cercarsi un cuore nuovo; ma solo a ripararsi alla meno peggio nei vecchi recessi dell'anima. Favorita dalla politica occidentale, la borghesia tedesca, appena ha potuto, ha gettato sul vuoto di una generazione i luoghi comuni più filistei» (*Diario tedesco 1949*, Manni Editori, San Cesario di Lecce 1991). Continua Fortini: «E senti che questo aiutare a rendere vano il tentativo di vita nuova che vedi [...] è colpa anche più grave che prepararsi ad armare le compagnie di ventura tedesche e a giustificarle fin d'ora in nome della civiltà [occidentale] e dello spirito». Qui viene chiamata in causa la politica degli alleati occidentali e il ruolo accondiscendente della borghesia tedesca facendo riferimento alla rapida dissoluzione dell'alleanza dei vincitori dopo lo scoppio delle bombe atomiche in Giappone nell'agosto del '45. La superiorità militare statunitense fa da premessa alla seguente guerra fredda. Le zone occidentali della Germania (*Bizone/Trizone*, 1948) diventano il nucleo della RFT

(1949), e il principale baluardo degli USA contro il blocco sovietico. Questo ha determinato il futuro tedesco ed europeo e garantito la continuità di fondo delle strutture economiche e sociali, ma anche ideologiche del capitalismo tedesco. Bisognerebbe aprire una parentesi sull'immediato dopoguerra, in cui il capitalismo sembrava essere superato persino nel programma di Ahlen della CDU (1947): «Il sistema capitalistico si è rivelato inadeguato agli interessi vitali dello stato e della società tedesca», ma presto si chiuse ogni prospettiva alternativa per una Germania non allineata e democratizzata anche nelle sue strutture economiche com'era previsto ancora dagli Accordi di Potsdam (1945).

Con l'inizio della guerra fredda (1947) il vecchio anticomunismo servì di nuovo da collante anche per il nuovo *establishment* che ha tenuto insieme la RFT fino ad oggi. L'anticomunismo favorì anche l'accettazione tacita della divisione nazionale. I tedeschi occidentali poterono staccarsi dall'altro «totalitarismo!» («Verlorenes Land, verlorene Schuld», come constatò Peter Brückner, 1978). Non solo: un certo lassismo praticato già durante la denazificazione nella Bizona occidentale tramite l'autocertificazione (cfr. Ernst von Salomon, *Der Fragebogen*, Rowohlt, Reimbeck 1951) permise il reintegro dell'intera classe dirigente ex nazista nella RFT. Diversamente nella zona sovietica, poi RDT, dove, dopo la denazificazione compiuta secondo altri criteri, si è sostituito l'apparato dirigente con uno diverso, forgiato *ex novo* nelle «Arbeiter- und Bauern-Fakultäten/ABF». Il che spiega, almeno in parte, anche l'accanimento post '89 dell'*establishment* della RFT nei confronti di quello della RDT.

Infatti denazificazione e *reeducazione* democratica (stabilite nel 1945 a Potsdam dagli Alleati) divergeranno no-

tevolmente fra le quattro zone occupate a seconda delle divergenti analisi del nazionalsocialismo da parte angloamericana, francese e sovietica. I primi passi di democratizzazione dal basso da parte di antifascisti tedeschi vennero per lo più ostacolati e rimasero al margine anche della coscienza pubblica. Tra i primi testi tedeschi che miravano a una *Aufklärung* (nel senso di rieducazione politica) è da ricordare la *Schuldfrage* (Lambert Schneider, Heidelberg 1946), frutto delle prime lezioni all'università di Heidelberg del filosofo Karl Jaspers dedicate a un'analisi storico-filosofico-giuridica della «questione della colpa» dei tedeschi, e il primo libro documentario che Eugen Kogon, prigioniero ebreo a Buchenwald, redasse in pochi mesi dopo la sua liberazione, *Der SS-Staat* (Verlag Karl Alber, München 1946), che rimane una pietra miliare per la conoscenza del sistema di organizzazione industriale del Reich.

Ma la guerra, come esito finale del nazionalsocialismo, provocò in molti tedeschi la distruzione dell'identità nazionale, sociale e individuale. Per cui domina nei contemporanei la sensazione che essi abbiano, nel 1945, vissuto una fase di assenza della società e della storia: quella «sottrazione di senso» (*Sinnentzug*), percepita dai più, caratterizzò in seguito gli atteggiamenti di letargia o di disimpegno dalle esigenze più elementari, producendo semmai reazioni emotive incontrollate di risentimento, anziché una riflessione critica.

La maggioranza dei tedeschi invece percepì – come vera e propria *Katastrophe* – non la guerra in sé ma la pesante sconfitta, la seconda in pochi decenni inflitta loro dagli alleati. Solo una piccola minoranza salutò gli alleati come *Befreier* – e gli americani più che i russi. Molti recepirono invece la politica di occupazione come punitiva. Goebbels aveva fino agli ultimi giorni di aprile del '45 diffuso

le sue profezie minacciose sulle vendette tremende che i vincitori avrebbero inflitto al popolo tedesco, che con la sconfitta non sarebbe stato più degno di vita. Gli agghiaccianti processi di Norimberga furono valutati da molti come *Siegerjustiz*. E in quella sede Hermann Göring affermò anche: «Il popolo tedesco è senza colpa. Senza cognizione dei gravi crimini di cui siamo venuti a conoscenza [...] il popolo ha condotto una lotta per l'esistenza che si è scatenata senza la sua volontà fino alla morte, con fedeltà, valore e spirito di sacrificio».

Semmai la liberazione dal nazionalsocialismo viene sentita come una liberazione dalla storia stessa, oppure la sconfitta è nel caso migliore interpretata come conquista morale, legata al fascino della libertà. Questo il messaggio ad esempio di Alfred Andersch nel romanzo *Die Kirschen der Freiheit* (1952; trad. it. *Le ciliegie della libertà*, Mondadori, Milano 1958).

Nella spettrale realtà delle rovine tornano i reduci, spesso storditi e incapaci di parlare: È la breve parentesi della *Trümmerliteratur*. Ma le vittime di cui si parla sono comunque i tedeschi; nell'immaginario collettivo tedesco lo sterminato numero di vittime provocate da loro stessi in Europa non compare. Manca la coscienza dei crimini perpetrati dalle truppe tedesche nel resto del mondo e della miseria nella quale hanno precipitato popoli interi e questo avviene anche nella letteratura e non solo quella dei primi anni, a esclusione dei pochi autori antifascisti sopravvissuti, tornati dall'esilio per lo più a Berlino est: da Bertolt Brecht e Anna Seghers a Peter Weiss. Empatia o compassione per le vittime dei tedeschi si troverà, anche dopo, solo nei superstiti, da Nelly Sachs e Paul Celan a Günter Kunert o Jurek Becker.

Occorreranno vent'anni perché anche gli storici tedeschi nella RFT comincino

a confrontarsi con il nazionalsocialismo. E lo sterminio degli ebrei irrompe nel discorso pubblico, sopito nel decennio della *Restauration* (ricostruzione), a partire dall'eco del processo contro Adolf Eichmann a Gerusalemme (1961) e poi dall'Auschwitz-Prozess a Francoforte (1963-1965), recentemente rievocato da un film *Im Labyrinth des Schweigens* di un regista italiano, Giulio Ricciarelli, emigrato da bambino con i genitori in Germania. Egli ricostruisce la dura impresa di Fritz Bauer, ebreo, ex internato, diventato pubblico ministero generale dell'Assia, che riuscì dal 1958 a riunire diversi procedimenti penali nei confronti di 22 aguzzini di Auschwitz (su ben 8.000 addetti delle SS nel lager). Alla fine furono condannati 17 imputati.

Emblematico è il caso di Raul Hilberg, l'eminente storico americano di origini viennesi, allievo di Franz Neumann alla Columbia University di New York, che aveva scritto la sua fondamentale opera sullo sterminio *The Destruction of the European Jews* già nei primi anni Cinquanta, elaborando per primo l'enorme mole delle carte dei processi di Norimberga, senza trovare tuttavia in prima istanza un editore. Solo anni dopo, e grazie a uno sponsor privato che gli donò 15.000 dollari, poté pubblicarlo negli USA (1961). Per una prima edizione tedesca (1982) furono necessari altri vent'anni e solo un piccolo editore di sinistra Olle & Wolters di Berlino si rese disponibile. Hilberg stesso nella sua autobiografia ha definito l'atteggiamento reticente nei confronti della sua ricerca una «guerra dei trent'anni». Solo nel 2006, poco prima della morte, è stato insignito del *Bundesverdienstkreuz*.

La presa di coscienza politica della prima generazione postbellica del Sessantotto tedesco e di una 'nuova sinistra', con la ribellione verbale nei confronti del 'potere', fu una reazione all'ipocrisia e al

silenzio dei padri nazisti. La ricezione da parte degli studenti degli studi fondamentali sull'emigrazione di Adorno, Horkheimer e Marcuse permette una prima critica al sistema: «Dovrebbe tacere anche del fascismo chi non vuole parlare del capitalismo», aveva ammonito Horkheimer già nel 1939. Ma presto, nel corso degli anni Settanta, questa critica sarà demonizzata come antecedente *tout court* del terrorismo della *Rote Armee Fraktion* che sfocia nell'«autunno tedesco». E lo Stato, nella sua veste socialdemocratica, ristabilisce calma e ordine, preparando il terreno al governo della CDU di Helmut Kohl per altri due decenni.

Adorno, con la sua valutazione della «singolarità» di Auschwitz come irreparabile *Zivilisationsbruch*, vede la barbarie non come incombente, ma come già avvenuta, e in grado di persistere finché le condizioni di fondo che l'hanno resa possibile continueranno a sussistere. Ciò sembra non lasciare speranza e grava come un macigno sulla nostra società, nonostante la invisibilità odierna della miseria, scriveva Adorno nel 1966, in *Erziehung nach Auschwitz*.

Ma la presa d'atto emotiva dell'orrore più autentica e ampia da parte dell'opinione pubblica rimane legata alla trasmissione della serie TV americana *The Holocaust*, nel 1979. Entrando nelle case fu la televisione che mise i tedeschi della RFT di fronte all'epopea tragica della Famiglia Weiss, quasi 35 anni dopo l'apertura dei campi di concentramento da parte degli alleati. Da allora il termine *Holocaust* è diventato il nome che indica *tout court* lo sterminio degli ebrei (delle altre vittime si parlerà solo più tardi, alla fine degli anni Ottanta) citato per la prima volta in pubblico da un presidente della Repubblica federale, Richard von Weizsäcker, nel 1985, in occasione del quarantennale del 1945. Egli parlò per

la prima volta dell'8 maggio 1945 non più come giorno della sconfitta ma della liberazione, ammettendo i «crimini compiuti nel nome tedesco» (sic!) – lo stesso Weizsäcker che aveva difeso il padre a Norimberga, accusato e condannato come sottosegretario agli esteri durante il Terzo Reich e ambasciatore di Hitler presso la Santa Sede!

Dal 1982 Helmut Kohl è cancelliere e la Germania un «gigante economico», ma ancora un «nano politico», come deplora F.J. Strauss che auspicava il ruolo guida per la Germania in una *Weltmacht Europa* già dagli anni Sessanta, dotata magari di armamento atomico. La 'normalizzazione' è alle porte. Poco dopo, nel 1987, la «Frankfurter Allgemeine Zeitung» pubblica le tesi revisioniste e apologetiche dello storico Ernst Nolte che danno l'avvio al cosiddetto *Historikerstreit*, il dibattito sull'interpretazione del Terzo Reich, in cui si nega fra l'altro il carattere 'singolare' dell'«Olocausto», al quale ora si accosta e si equipara l'espulsione dei tedeschi dai territori orientali a fine guerra. Anche se non assunte dalla storiografia ufficiale queste tesi lasciano un'impronta nell'inconscio collettivo, tanto che in occasione del cinquantenario del bombardamento di Dresda perfino un quotidiano berlinese di sinistra, la «Tageszeitung/taz», può scrivere: «Nei giorni successivi si estendeva l'odore di Auschwitz alla città» (13.2.1995).

La cosiddetta *Wende* del 1989-1990 con la seguente riunificazione ha cambiato tutti i termini anche del passato tedesco: perché con essa la RFT ha superato le conseguenze della guerra. Ora può finalmente voltar pagina e uscire da quello stato di minorità politica, nel quale si era sentita relegata per decenni. Chi aveva supposto che la fine della guerra fredda avrebbe potuto sciogliere anche i 'blocchi' mentali che avevano condizionato la visione egemonica della storia per

indagare più a fondo il *wie* e il *warum* abbia potuto verificarsi Auschwitz, rimane deluso. Sono presto arrivati i discorsi sulla presunta *Normalität* di una nuova *Berliner Republik*, che si basano sull'affermazione di assiomi come *Nationalstaat* e *Kapitalismus*.

Anche qui il ridimensionamento del passato corrisponde al bisogno di legittimare il presente: lo «Spiegel», dal 1990 non più istanza critica ma allineato al governo, esordì con un titolo trionfalistico: *Bewältigte Vergangenheit* nel cinquantennale dell'8 maggio (1995), quando la *Bundeswehr* poté (finalmente) sfilare nella grande parata della vittoria a Parigi, accanto ai vincitori. Già un mese dopo il parlamento federale poté autorizzare le prime spedizioni militari *out of area* (dopo il 1945) e in luglio la Corte Costituzionale approvò questo svuotamento della Legge Fondamentale in materia militare, per cui oggi la Germania rivendica di dover difendere i propri interessi nazionali arrivando persino nelle montagne dello Hindukush.

Hermann L. Gremliza, editore del mensile politico «Konkret», annota nel 1995 come la riflessione storica e le ammissioni di colpa siano diventate più a buon mercato, ora che la svolta generazionale è ormai compiuta anche nell'*establishment* politico: «Sulla sedia del Presidente della RFT non siede più nessuno che abbia conferito il potere al Führer (come Theodor Heuss)» [primo presidente della RFT, 1949-1959, che aveva votato nel 1933 l'*Ermächtigungsgesetz* a favore di Hitler, *N.d.A.*]; «nessun architetto di baracche per i lager (come Heinrich Lübke)» [secondo presidente RFT, 1959-1969]; «nessun membro di spicco del partito NS (come Walter Scheel)» [quarto presidente RFT, 1974-1979]; «o della SA (come Karl Carstens)» [quinto presidente RFT, 1979-1984]; «Nella Cancelleria non c'è più

nessun confidente del Reichssicherheitshauptamt (come Ludwig Erhardt)» [ministro per l'Economia, 1949-1963, padre del *Wirtschaftswunder* e della cosiddetta «economia sociale di mercato», poi secondo Cancelliere federale, 1963-66, dopo Adenauer, 1949-1963]; «e nessun stretto collaboratore di Josef Goebbels (come Kurt G.Kiesinger)» [terzo Cancelliere federale, 1966-1969]. «E nemmeno il Consiglio di Amministrazione della Deutsche Bank è più presieduto (dal 1994) dall'uomo che aveva controllato l'attività produttiva dell'IG Farben ad Auschwitz-Birkenau (ovvero Hermann Josef Abs)» [Abs fu direttore della Deutsche Bank dal 1938 al 1945, tra l'altro responsabile della *Arisierung* del patrimonio degli ebrei europei, che si svolgeva nel 1942 in ben quaranta consigli di amministrazione delle grandi imprese tedesche, compreso quello dell'IG Farben. Condannato come criminale di guerra in Jugoslavia a 15 anni di lavori forzati, non venne consegnato dalle truppe inglesi, ma venne chiamato nel 1948, nella Bizona anglo-americana, a dirigere la Banca per la ricostruzione (KfW) e il Piano Marshall e poi nella RFT riprese le file della Deutsche Bank, di cui fu presidente dal 1957 al 1967 e in seguito presidente onorario fino alla sua fine. Nel 1994 il banchiere dei nazisti morì a 93 anni, pluridecorato e venerato da tutti].

Per non nominare Hans Globke, dal 1949 il più stretto collaboratore di Adenauer alla Cancelleria della RFT, che nel 1935 fu l'autore dei commenti alle leggi razziali di Norimberga.

Una nuova classe politica, dunque, ora costituita da quei figli ed eredi «senza colpa» dei padri nazisti, che lo sono grazie alla loro *Gnade der späten Geburt* rivendicata per sé dal cancelliere Kohl, ha incassato una tarda e – in fondo – ormai quasi inaspettata vittoria. E nelle trattati-

ve con gli alleati per la riunificazione della nazione ha ancora aggirato (con l'«Accordo Due + Quattro» del 12.9.1990) la stipula di un vero e proprio «trattato di pace» della Germania con tutti gli ex beligeranti – che avrebbe riaperto la questione ormai rimossa delle riparazioni di guerra – con ingenti e incalcolabili conseguenze soprattutto economiche.

È un tema molto complesso. Si accennerà qui solo alla cosiddetta *Wiedergutmachung*, eufemismo che indica riparazione, per l'«Olocausto»: 3 miliardi di marchi tedeschi assicurati nel 1952 da Adenauer (sembra su pressioni USA) a Ben Gurion, dopo aspri dibattiti sia nella RFT che in Israele. La CSU bavarese ritenne allora la richiesta «troppo esosa» e secondo il 44% dei tedeschi occidentali non si sarebbe dovuto pagare niente. La RDT, che aveva dovuto accollarsi da sola l'intero importo di ben oltre i 10 milioni di dollari di riparazione all'URSS (pattuiti a Potsdam), si ritenne libera da dover risarcire lo Stato d'Israele, convinta che la migliore *Wiedergutmachung* per lo sterminio fosse l'eliminazione di quelle forze che lo avevano reso possibile. E cominciò solo negli anni Ottanta ad avviare un dialogo con lo Stato d'Israele, riconoscendo le colpe tedesche.

Il capitolo delle riparazioni di guerra viene considerato ormai chiuso da decenni dalla RFT, che aveva negli anni Cinquanta (come condizione per riottenere la sovranità e per poter entrare nella NATO) e Sessanta stipulato accordi bilaterali con i principali stati occidentali. Aveva inoltre ottenuto con l'Accordo sul debito di Londra (elaborato nel 1953 dal citato H.J. Abs), una riduzione di oltre il 50% sul debito tedesco complessivo anche della Prima guerra mondiale, rinviando quello post-1945 con ulteriori risarcimenti (come per l'ingente *Zwangsarbeit* di 18 milioni deportati europei, di cui tornarono vivi solo 7) a

una futura riunificazione nazionale. Di fatto, le straordinarie agevolazioni concesse nel 1953 alla Germania fecero sì che il debito della prima metà del XX secolo fosse in realtà sostanzialmente cancellato.

Nel 2012 Alexis Tsipras si è permesso di ricordare la grande sproporzione tra la cifra di 115 milioni di marchi (57 milioni di euro), concessa come forfait alla Grecia negli anni Sessanta, e gli ingenti danni di guerra subiti (fissati nel 1947 in 7,5 miliardi di dollari, che ammonterebbero oggi ad almeno 30 miliardi di euro) oltre la morte per fame di 300.000 cittadini e dei circa 60.000 ebrei deportati (per lo più da Salonicco). Tsipras ha ricordato inoltre che è rimasto fuori dagli Accordi di Londra del 1953 anche il risarcimento per un prestito forzato di poco meno di 500.000 di *Reichsmark*, estorto al governo greco durante la guerra dall'Asse, per i costi dell'occupazione tedesca e italiana. L'Italia ha restituito il dovuto, secondo il suo Trattato di pace con la Grecia, la Germania no. L'intera cifra dovuta ora (con tutti gli interessi) ammonterebbe a buona parte del debito pubblico greco. (Le cifre calcolate variano tra 40, 70 e 160 miliardi di euro). Lo «Spiegel» (20, 2012) definì Tsipras uno «Staatsfeind» *tout court* e liquidò la questione col titolo: *Acropoli addio!* Sul titolo del primo numero di febbraio 2015 dello «Spiegel» Tsipras figura come *Geisterfahrer* (automobilista che va contromano in autostrada).

Quando – dopo la riunificazione – le organizzazioni delle vittime del Terzo Reich cominciarono ad avanzare le accantonate richieste di restituzione (soprattutto dagli USA per i patrimoni 'arianizzati' degli ebrei) e di risarcimento (dai paesi dell'est) iniziò un'altra lunga e penosa trattativa tra le parti, con notevoli accenti antisemiti (cfr. Norman Finkelstein, *The Holocaust Industry*). Istrutti-

vo circa la vastissima dimensione degli espropri a favore degli approfittatori e dei profitti del lavoro coatto incassati dalle industrie tedesche è il documentato e ampio resoconto del responsabile USA, Stuart E. Eizenstat (*Imperfect Justice*, NY, 2003), relativo alle trattative con banche svizzere e con la controparte tedesca.

Dopo il rigido rifiuto iniziale di pagare alcunché da parte di Helmut Kohl, Gerhard Schroeder (SPD), ancora presidente della Bassa Sassonia, ma intenzionato a diventare Cancelliere (1998), riteneva utile non esasperare la discussione con gli USA. Egli promosse un fondo (denominato *Stiftungsinitiative der deutschen Wirtschaft* «*Erinnerung, Verantwortung, Zukunft*», EVZ) in cui le industrie tedesche beneficiarie del lavoro coatto versarono 5 miliardi di marchi tedeschi: alla fine risposero – non senza reticenze – circa 6.000 imprese. Il governo raddoppiò la somma, così da poter rispondere almeno a una parte delle richieste avanzate, in particolare dai paesi europei dell'Est: Polonia, Ucraina, Cechia, Bielorussia e Paesi baltici. Delle circa 2,3 milioni richieste individuali fatte dal 2000 entro il 2007 vennero accolte circa 1,6 per risarcimenti di complessivi 4,5 miliardi di euro, mentre 20 mila ex prigionieri sovietici vennero esclusi, perché «la prigionia non dà diritto ad alcun risarcimento».

Gli Internati militari italiani ne sanno qualcosa. Di fronte alle loro richieste, sancite da sentenze italiane eseguibili, la RFT aveva ottenuto dalla Corte europea (3.2.2012) la garanzia dell'immunità di Stato nei confronti di richieste di risarcimento da parte di persone private. Il governo Monti – sotto pressione finanziaria – l'aveva tradotto in una legge ordinaria (n. 5/2013) e con ciò bloccato tutto. Ma la Corte costituzionale italiana (n. 238/14) nell'ottobre 2014 ha dichiarato quella legge anticostituzionale. La questione resta dunque aperta.

Il governo tedesco si trova ancora una volta a confrontarsi con obblighi morali e legali, derivanti dalle colpe tedesche, alle quali intende ancora sottrarsi. Eppure il termine tedesco *Schuld* sta sia per 'colpa' che per 'debito', i due significati sono strettamente collegati, per non dire consequenziali. Ma la vecchia RFT, 'adomesticata' dagli alleati, è da venticinque anni scomparsa insieme alla RDT. E il passato nazista – ora non più rimosso o negato, ma fortemente ridimensionato in Germania (la cui popolazione in grandissima parte non vuole più sentirsene condizionata) – resta oggi nella memoria pubblica, come anche nella storiografia tedesca, sconnessa dalla sua contingenza materiale, ovvero da quel capitalismo tedesco sviluppatosi dal tardo Ottocento in un contesto feudale-autoritario, al quale la Repubblica di Weimar non seppe dare una vera democratizzazione, ma solo una modernizzazione autoritaria sfociata e protrattasi nel Terzo Reich, e, direi, purtroppo anche oltre, nell'attuale potenza guida dell'Europa.

Susanna Böhme-Kuby

SEGNALAZIONI

Pubblicazioni entro il 31 maggio 2016
a cura di Fabrizio Cambi

Saggi

Aharon Appelfeld, *Tre lezioni sulla Shoab*, trad. di Elena Loewenthal, Guanda, Milano 2016, pp. 136, € 14

Laura Auteri, *Tradizione e innovazione. L'età di Erasmo e Lutero nella letteratura di lingua tedesca*, Carocci, Roma 2015, pp. 128, € 13

Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista-Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 212, in open access

Italo Battaifarano, *Cantori e critici tedeschi della Grande Guerra*, Scorpione, Taranto 2015, pp. 384, € 30

Hans Belting, *I canoni dello sguardo: Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, trad. di Maria Gregorio, Bollati Boringhieri, Torino 2015, pp. 302, € 43

Alberto Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro. Una questione di diritti*, introduzione di Sergio Escobar, postfazione di Stefano Massini, Mimesis, Milano 2016, pp. 192, € 18

Giovanni Bernardini, Günther Pallaver (a cura di), *La questione del Trentino-Alto Adige / Südtirol nel contesto internazionale*, Il Mulino, Bologna 2015, pp. 316, € 26

Maria Teresa Bianco, Marina Brambilla, Fabio Mollica (a cura di), *Il ruolo della Grammatica Valenciale nell'insegnamento delle lingue straniere*, Aracne, Roma 2015, pp. 288, € 18

Marc Bloch, *La natura imperiale della Germania*, a cura di Grado Giovanni

Merlo e Francesco Mores, Castelvechchi, Roma 2015, pp. 112, € 14

Loirella Bosco, Anke Gilleir (hrsg. v.), *Schmerz. Lust. Künstlerinnen und Autorinnen der deutschen Avantgarde*, Aesthesis, Bielefeld 2015, pp. 272, € 34,80

Michael Braun, *Mutti. Angela Merkel spiegata agli italiani*, trad. it di Simone Buttazzi, Fabio Cremonesi, Laterza, Roma-Bari 2015, pp. 154, € 14

Teresa Calvano, Micol Forti (a cura di), *Musei e Monumenti in Guerra 1939-1945-Londra Parigi Roma Berlino*, Edizioni Musei Vaticani, Roma 2015, pp. 302, € 60

Raul Calzoni, Peter Kofler, Valentina Savietto (hrsg. v.), *Intermedialität-Multimedialität. Literatur und Musik in Deutschland von 1900 bis heute*, Vandenhoeck & Ruprecht uni press, Göttingen 2015, pp. 206, € 40

Raul Calzoni, Greta Perletti (eds.), *Monstrous Anatomies. Literary and Scientific Imagination in Britain and Germany during the Long Nineteenth Century*, Vandenhoeck & Ruprecht unipress, Göttingen 2015, pp. 316, € 44,99

Gabriella Carobbio, *Autokomentieren des Handelns in wissenschaftlichen Vorträgen*, Synchron Verlag, Heidelberg 2015, S. 150, € 24,80

Cesare Cases, Sebastiano Timpanaro, *Un lapsus di Marx. Carteggio 1956-1990*, a cura di Luca Baranelli, Edizioni della Normale, Pisa 2015, pp. 362, € 35

«Comunicare letteratura», 7/8, 2014-2015, *Grande Guerra & letteratura*, ediziosiride, Rovereto 2015, pp. 402, € 15

Marcella Costa, Silvia Ulrich (a cura di), *Riscritture e ritraduzioni. Intersezioni tra linguistica e letteratura tedesca*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2015, pp. 174, € 16

Martina Nied Curcio, Peggy Katelhön, Ivana Bašić (hrsg. v.), *Sprachmittlung – Mediation – Mediazione linguistica*, Frank & Timme, Berlin 2015, pp. 325, € 38,69

Ralf Dahrendorf, *Dopo la crisi. Torniamo all'etica protestante*, trad. it. di Michele Sampaolo, Laterza, Roma-Bari 2015, pp. 64, € 10

Diego D'Amelio, Andrea Di Michele, Giorgio Mezzalana (a cura di), *La difesa dell'italianità. L'Ufficio per le zone di confine a Bolzano, Trento e Trieste (1945-1954)*, Il Mulino, Bologna 2015, pp. 604, € 42

Flora de Giovanni, Lucia Perrone Capano (a cura di), *Dimensioni del performativo*, numero monografico di «Testi e linguaggi. Rivista di Studi letterari, linguistici e filologici», 9, 2015, Carocci, Roma 2015, pp. 304, € 32

Pina De Luca, Daniela Liguori (hrsg. v.), *Die Bildung der Sinne. Rilke auf Capri*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2016, pp. 126, € 39,80

Barbara Di Noi, *Gli artigli delle sirene. Saggio su Kafka*, Editrice Clinamen, Firenze 2015, pp. 271, € 27

Émile Durkheim, *La Germania al di sopra di tutto*, trad. dal francese di Antonio Rosa, Aragno, Torino 2015, pp. 102, € 12

Howard Eiland, Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, trad. it. di Alvisè La Rocca, Einaudi, Torino 2015, pp. 695, € 90

Nicola Emery, *Per il non conformismo. Max Horkheimer e Friedrich Pollock: l'altra Scuola di Francoforte*, Castelvechchi, Roma 2015, pp. 260, € 27

Claudio Fantinuoli, Fabio Proisa (a cura di), *Terminologia e corpora per il dialogo italo-tedesco. Strumenti e nuove applicazioni*, Aracne, Roma 2015, pp. 216, € 12

- Paola Maria Filippi (a cura di), *Parlare di pace in tempo di guerra. Bertha von Suttner e altre voci del pacifismo europeo. Con uno scritto di Marlene Streeruwitz*, Accademia Roveretana degli Agiati, ediziosiride, Rovereto 2014, pp. 226, € 25
- Marino Freschi, *Hermann Hesse*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 192, € 14
- Sigmund Freud, *Manoscritto 1931. Inedito in edizione critica*, a cura di Manfred Heinz, Roberto Righi, La casa Usher, Firenze-Lucca 2015, pp. 106, € 11
- Carlo Gentile, *I crimini di guerra tedeschi in Italia 1943-1945*, trad. di Francesco Peri, Einaudi, Torino 2015, pp. 592, € 45
- Dario Gentili, Mauro Ponzi, Elettra Stimilli (a cura di), *Il culto del capitale. Walter Benjamin: capitalismo e religione*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 272, € 20
- Thomas Harrison, 1910. *L'emancipazione della dissonanza*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2015, pp. 320, € 20
- Sarah Helm, *Il cielo sopra l'inferno. La drammatica storia vera di Ravensbrück. Il campo di concentramento nazista per sole donne*, trad. dall'inglese di Francesca Prencipi, Newton Compton, Roma 2015, pp. 720, € 12,90
- Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Agostino e la domanda fenomenologica sul tempo*, trad. di Donatella Colantuono, a cura di Costantino Esposito, Edizioni di Pagina, Bari 2015, pp. 164, € 15
- Luigi Iannone (a cura di), *Ernst Jünger*, Edizioni Solfanelli, Chieti 2015, pp. 544, € 30
- Rainer Matthias Holm-Hadulla, *Passione. Il cammino di Goethe verso la creatività. Una psicobiografia*, a cura di Antonio Staude, Milano-Udine 2016, pp. 344, € 27
- Furio Jesi, *Vera storia dell'uomo senz'ombra*, in «Ticontre. Teoria, testo, traduzione», 14, ottobre 2015, www.ticontre.org
- Jean-François Kervégan, *Che fare di Carl Schmitt*, trad. di Francesco Mancuso, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 256, € 22
- Mario Lattes, *Il ghetto di Varsavia*, a cura di Giacomo Jori, Lugano, Edizioni Cenobio, 2015, pp. 460, € 34
- Roberta Malagoli, Stefania Sbarra (a cura di), *Conversione dello sguardo e modalità della visione in Heinrich von Kleist*, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 212, € 20
- Chiara Messina, *Die österreichischen Wirtschaftssprachen. Terminologie und diatopische Variation*, Frank & Timme, Berlin 2015, pp. 384, € 49,80
- Dominique Laure Miermont, *Una terribile libertà. Ritratto di Annemarie Schwarzenbach*, trad. di Tina D'Agostini, Il Saggiatore, Milano 2015, pp. 343, € 25
- Marie Moutier, *Lettere dei soldati della Wehrmacht*, trad. di Claudia Tatasciore, Corbaccio, Milano 2015, pp. 360, € 22
- Antonella Nardi, Antonie Hornung (a cura di), *Scrivere il tedesco. Varietà culturali, linguistiche, metodologiche nella scrittura accademica*, Aracne, Roma 2015, pp. 404, € 17
- Gabriele Nissim, *La lettera a Hitler. Storia di Arnim T. Wegner, combattente solitario contro i genocidi del Novecento*, Mondadori, Milano 2015, pp. 312, € 20
- Antonella Ottai, *L'ultima risata*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 240, € 18
- Dario Pasquini, *Ansia di purezza. Il Fascismo e il Nazismo nella stampa satirica italiana e tedesca (1943-1963)*, prefazione di Filippo Focardi, Viella, Roma 2015, pp. 317, € 27

- Marina Petronio, *Il caso Winckelmann. Uno dei più famosi casi giudiziari d'Europa nella Trieste del Settecento*, Palombi Editori, Roma 2014, pp. 159, € 12
- Mauro Ponzi, Siegelinde Borwitz (hrsg. v.), *Schwelken. Ansätze für eine neue Theorie des Raums*, Düsseldorf University Press, Düsseldorf 2014, pp. 278, € 19,80
- Mauro Ponzi, Aldo Mastropasqua (a cura di), *L'Europa futurista: simultaneità, costruttivismo, montaggio*, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 223, € 20
- Mauro Ponzi, *La natura della malattia. Genesi dei motivi del Werther*, prefaz. di Luciana La Stella, Aracne Roma, 2015, pp. 247, € 14
- Fabrizio Rasera (a cura di), *Trento e Trieste. Percorsi degli italiani d'Austria dal '48 all'annessione*, Accademia Roveretana degli Agiati, edizionesiride, Rovereto 2014, pp. 471, € 35
- Sergio e Beda Romano, *Berlino capitale. Storie e luoghi di una città europea*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 204, € 15
- Tiziana Roncoroni, *Argumentative Strategien in deutschen und italienischen wissenschaftlichen Artikeln. Am Beispiel der Soziologie und der Sprachwissenschaft*, Peter Lang, Frankfurt a.M. et al. 2015, pp. 302, € 62,95
- Hartmut Rosa, *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, trad. di Elisa Leonzio, Einaudi, Torino 2015, pp. 126, € 18
- Gian Enrico Rusconi, *Egemonia vulnerabile. La Germania e la sindrome di Bismarck*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 176, € 14
- Massimo Salgaro, Michele Vangi (hrsg. v.), *Mythos Rhythmus. Wissenschaft, Kunst und Literatur*, Aurora-Schriften der Villa Vigoni, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2016, pp. 223, € 49
- Chiara Sandrin (a cura di), *L'immagine come pensiero. Forme e metamorfosi dell'ideale umano da Herder a Benjamin*, Trauben, Torino 2014, pp. 162, € 15
- Valentina Sardelli, *A colloquio con il proprio passato: la corrispondenza inedita di Johannes Urzidil*, Edizioni Il Campano, Pisa 2015, pp. 243, s.i.p.
- Isolde Schiffermüller, Chiara Conterno (hrsg. v.), *Briefkultur. Transformationen epistolaren Schreibens in der deutschen Literatur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015, pp. 240, € 36
- Mirella Serri, *Gli invisibili. La storia segreta dei prigionieri illustri di Hitler in Italia*, Longanesi, Milano 2015, pp. 236, € 16,40
- Peter Sloterdijk, *Il quinto «Vangelo» di Nietzsche*, a cura di Paolo Porticari, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 74, € 10
- Renato Solmi, *Introduzione a Theodor W. Adorno, Minima moralia*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 96, € 12
- Claudia Sonino, *Tra sogno e realtà. Ebrei tedeschi in Palestina (1920-1948)*, Guerini e Associati, Milano 2015, pp. 245, € 21,50
- Beatrice Talamo, *Volti d'arte del '900. Le opere e i giorni di due artiste tedesche. Paula Modersohn-Becker, Charlotte Salomon*, Artemide, Roma 2014, pp. 118, € 18
- Beatrice Talamo, *Franz Hessel. Il flaneur ritornato*, Artemide, Roma 2014, pp. 144, € 15
- Peter Trawny, *Heidegger e il mito della cospirazione ebraica*, Bompiani, Milano 2015, pp. 149, € 13
- Friedrich A. Trendelenburg, *Per la storia del termine persona*, a cura di Renato Pettoello, Morcelliana, Brescia 2015, pp. 92, € 11
- Daniele Vecchiato, *Verhandlungen mit Schiller. Historische Reflexion und litera-*

rische Verarbeitung des Dreißigjährigen Kriegs im ausgehenden 18. Jahrhundert, Wehrhahn, Hannover 2015, S. 396, € 34

Anna Maria Voci, *Karl Hillebrand. Ein deutscher Weltbürger*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2015, pp. 693, € 30

Anna Valtolina, *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 312, € 24

Amelia Valtolina, Michael Braun (hrsg. v.), *Am Scheideweg der Sprachen. Die poetischen Migrationen von Yoko Tawada*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2016, S. 240, € 39,80

Nikolaus Wachsmann, *KL. Storia dei campi di concentramento nazisti*, trad. it di Sara Crimi, Francesco Peri, Laura Tasso, Mondadori, Milano 2016, pp. 882, € 45

Paul Weindling, *Vittime e sopravvissuti. Gli esperimenti nazisti su cavie umane*, trad. di Silvia Fontana, Le Monnier, Firenze 2015, pp. XII-394, € 12

Rebecca West, *Serra con ciclamini. Il processo di Norimberga e la rinascita economica della Germania*, trad. di Masolino D'Amico, Skira, Milano 2015, pp. 176, € 16

Heinrich Wölfflin, *Capire l'opera d'arte*, a cura di Andrea Pinotti, trad. di Umberto Barbaro, Castelvechi, Roma 2015, pp. 70, € 10

Traduzioni

Theodor Wiesengrund Adorno, Alban Berg, *Sii fedele. Corrispondenza 1925-1935*, trad. di Roberto Di Vanni, revisione e nota di Paolo Petazzi, a cura di Henri Lonitz, Archinto, Milano 2016, pp. 312, € 24

Arthur Allen, *Il fantastico laboratorio del dottor Weigl. Come due scienziati trovarono*

no un vaccino contro il tifo e sabotarono il Terzo Reich, trad. di Enrico Griseri, Bollati Boringhieri, Torino 2015, pp. 374, € 25

Günther Anders, *L'ultima vittima di Hiroshima. Il carteggio con Claude Eatherly, il pilota della bomba atomica*, a cura di Micaela Latini, introduzione di Robert Jungk, prefazione di Bertrand Russel, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 231, € 20

Alfred Andersch, Max Frisch, *Cento passi di distanza. Lettere tra amici*, a cura di Jan Bürger, trad. di Mattia Mantovani, Armando Dadò Editore, Locarno 2015, pp. 192, € 16,50

Hannah Arendt, *Humanitas mundi. Scritti su Karl Jaspers*, a cura di Rosalia Peluso, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 102, € 12

Hannah Arendt, *Socrate*, a cura di Ilaria Possenti, Raffaello Cortina, Milano 2015, pp. 123, € 11

Hugo Ball, *Cabaret Voltaire*, trad. di Agnese Cornelio e Nino Muzzi, Castelvechi, Roma 2016, pp. 96, € 12,50

Wolfgang Bauer, *Al di là del mare*, trad. di Angela Ricci, La Nuova Frontiera, Roma 2015, pp. 160, € 12

Lorenz S. Beckhardt, *L'ebreo con la svastica*, trad. di Elena Papaleo, Newton Compton, Roma 2015, pp. 332, € 12

Thomas Bernhard, *Sotto il ferro della luna*, trad. di Samir Thabet, Crocetti, Milano 2015, pp. 138, € 12

Maxim Biller, *Taci, memoria*, trad. di Marco Federici Solari, L'Orma, Roma 2015, pp. 280, € 16

Jakob Böhme, *La visione celeste. De signatura rerum*, trad. di Alberto Fidi, Edizioni Ghibli, Milano 2015, pp. 270, € 19

Stefanie De Velasco, *Latte di tigre*, trad. di Francesca Gabelli, Bompiani, Milano 2015, pp. 249, € 18

- Friedrich Dürrenmatt, *Il giudice e il suo boia*, trad. di Donata Berr, Adelphi, Milano 2015, pp. 121, € 15
- Ulrike Edschmid, *La scomparsa di Philip S.*, trad. di Monica Pesetti, e/o, Roma 2015, pp. 160, € 16
- Giulia Enders, *L'intestino felice*, trad. di Paola Bertante, Sonzogno, Venezia 2015, pp. 256, € 16,50
- Lion Feuchtwanger, *L'ebreo di Roma*, trad. di Ervino Pocar, Castelvechchi, Roma 2015, pp. 376, € 19,50
- Ludwig Feuerbach, *L'uomo è ciò che mangia*, a cura di Francesco Tomasoni, Morcelliana, Brescia 2015, pp. 96, € 10
- Ludwig Feuerbach, *Principi della filosofia dell'avvenire*, a cura di Piergiorgio Bianchi, Orthotes Editrice, Nocera Inferiore 2016, pp. 86, € 14
- Jonathan Franzen, *Il progetto Kraus. Saggi di Karl Kraus annotati da Jonathan Franzen*, trad. di Claudio Groff, Silvia Pareschi, Einaudi, Torino 2014, pp. 248, € 19,50
- Sigmund Freud-Ludwig Binswanger, *Lettere 1908-1938*, trad. e cura di Aurelio Molaro, Cortina, Milano 2016, pp. 316, € 29
- Arno Geiger, *Tutto su Sally*, trad. di Giovanna Agabio, Bompiani, Milano 2015, pp. 315, € 19
- Nina George, *Una piccola libreria a Parigi*, trad. di Valentina Rancati, Sperling & Kupfer, Segrate 2014, pp. 308, € 16,90
- Nina George, *Una casa sul Mare del Nord*, trad. di Cristina Proto, Sperling & Kupfer, Segrate 2015, pp. 324, € 16,90
- Stefan George, *Giorni e opere. Annotazioni e abbozzi*, a cura di Giulio Schiavoni, SE, Milano 2015, pp. 111, € 19
- Stefan George, *Prose d'arte e di letteratura. Introduzione ai «Fogli per l'arte» e Giorni e opere*, a cura di Giancarlo Lacchin, trad. di G. Lacchin, Maria Luisa Roli, prefazione di M.L. Roli, Agorà & CO., Lugano 2016, pp. 232, € 35
- Brigitte Glaser, *Delitto al pepe rosa*, trad. di Antonella Salzano, Emons, Roma 2015, pp. 258, € 12,50
- Jacob e Wilhelm Grimm, *Tutte le fiabe*, prima edizione integrale, a cura di Camilla Miglio, con 24 tavole di Fabian Negrin, Donzelli, Roma 2015, pp. 667, € 35
- Ernst Haffner, *Fratelli di sangue*, trad. di Madeira Giacci, Fazi, Roma 2016, pp. 206, € 17,30
- Peter Handke, *Saggio sul cercatore di funghi*, trad. di Alessandra Iadicicco, Guanda, Milano 2015, pp. 176, € 15
- Martin Heidegger, *Quaderni neri, 1938-1939*, trad. di Alessandra Iadicicco, Bompiani, Milano 2016, pp. 598, € 28
- Uwe-Karsten Heye, *I Benjamin*, trad. di Margherita Carbonaro, Sellerio, Palermo 2015, pp. 330, € 18
- E.T.A. Hoffmann, *Il gatto Murr*, trad. di Matteo Galli, L'Orma, Roma 2016, pp. 470, € 28
- Hugo von Hofmannsthal, *Lettere del ritorno*, trad. di Vincenza Scuderi, a cura di Grazia Pulvirenti, Villaggio Maori Edizioni, Catania 2015, pp. 100, € 14
- Rahel Jaeggi, *Alienazione*, trad. di Alice Romoli, Giorgio Fazio, Eir, Roma 2015, pp. 256, € 20
- Karl Jaspers, *Delirio di gelosia*, a cura di Stefania Achella, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, pp. 154, € 12
- Uwe Johnson, *I giorni e gli anni (20 giugno 1968-20 agosto 1968)*, trad. di Nicola Pasqualetti, Delia Angiolini, L'Orma, Roma 2016, pp. 517, € 26

- Ernst Jünger, *Fuoco e sangue*, trad. di Alessandra Iadicicco, Guanda, Milano 2016, pp. 180, € 16
- Franz Kafka, *Nella colonia penale*, trad. cura e tavole di Davide Racca, Editrice Zona, Arezzo 2015, pp. 60, € 10
- Erich Kästner, *Taccuino '45. Un diario del tracollo del Terzo Reich*, a cura di Arminio Foche, Mattioli, Fidenza 2015, pp. 183, € 16
- Walter Kempowski, *Lei ha mai visto Hitler?*, a cura di Raul Calzoni, Sellerio, Palermo 2015, pp. 228, € 16
- Paul Klee, *Diari 1898-1918*, trad. di Alfredo Foelkel, Il Saggiatore, Milano 2016 (ristampa), pp. 424, € 15
- Reinhard Kleist, *Il pugile*, trad. di Anna Zuliani, Bao Publishing, Milano 2015, pp. 200, € 16
- Michael Krüger, *Spostare l'ora*, trad. e cura di Anna Maria Carpi, Mondadori, Milano 2015, pp. 242, € 18
- Torben Kuhlmann, *Mole Town. La città sotterranea*, trad. di Damiano Abeni, Orecchio acerbo, Roma 2015, pp. 32, € 14
- Svenja Leiber, *L'ultima terra*, trad. di Elisa Leonzio, Keller, Rovereto 2016, pp. 288, € 16
- G. E. Lessing, J. G. Herder, *Dialoghi per massoni*, a cura di Moreno Neri, Bompiani, Milano 2015, pp. 542, € 30
- Fanny Lewald, *Album italiano*, a cura di Rita Calabrese, La vita felice edizioni, Milano 2015, pp. 284, € 16,50
- Marceline Loridan-Ivens, *E tu non sei tornato*, trad. di Monica Capuani, Bolidati Boringhieri, Torino 2015, pp. 105, € 12,90
- Ernst Lothar, *Sotto un cielo diverso*, trad. di Monica Pesetti, e/o, Roma 2016, pp. 368, € 18
- Martin Lutero, *L'autorità secolare, fino a che punto le si debba ubbidienza (1523)*, trad. di Saverio Merlo (con testo tedesco a fronte), a cura di Paolo Ricca, Claudiana, Torino 2015, pp. 205, € 19
- Martin Lutero, *Il Padre nostro spiegato ai semplici laici*, a cura di Valdo Vinay, Claudiana, Torino 2015, pp. 86, € 7,50
- Martin Lutero, *Il Piccolo Catechismo*, a cura di Fulvio Ferrario, Claudiana, Torino 2015, pp. 78, € 7,50
- Klaus Mann, *Finestra con le sbarre*, trad. di Ferruccio Amoroso, Il Saggiatore, Milano 2015, pp. 78, € 12
- Thomas Mann, *Doctor Faustus e Romanzo di un romanzo*, trad. e cura di Luca Crescenzi, Mondadori, Milano 2016, «I Meridiani», pp. 1376, € 80
- Gustav Meyrink, *Il Golem*, trad. di Anna Baiocco, Tre Editori, Roma 2015, pp. 364, € 21
- Klaus Modick, *Concerto di una sera d'estate senza poeta*, trad. di Riccardo Cravero, Neri Pozza, Vicenza 2015, pp. 240, € 16
- Herta Müller, *La mia patria era un seme di mela*, trad. di Margherita Carbonaro, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 208, € 16
- Ser Neidhart e la beffa della violetta*. Drammi tedeschi medievali scelti, tradotti e commentati da Roberto De Pol, postfazione di John Margetts, testo a fronte, Gruppo editoriale Castel Negrino, Aircuzio 2015, pp. 320, € 19
- Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, a cura di Carlo Gentili, Einaudi, Torino 2016, pp. 341, € 25
- Martin Pollack, *Paesaggi contaminati, Per una nuova mappa della memoria in Europa*, trad. di Melissa Maggioni, Keller, Rovereto 2016, pp. 144, € 14

- Erich Maria Remarque, *La notte di Lisbona*, trad. di Ervino Pocar, Neri Pozza, Vicenza 2015, pp. 272, € 15
- Jutta Richter, *La storia di Robert dai calzini rossi che si innamorò della strega*, trad. di Alessandro Peroni, Salani, Firenze 2015, pp. 96, € 10
- Rainer Maria Rilke, *Figlio unico e altri racconti*, a cura di Anna Ruchat, Ibis, Pavia 2014, pp. 76, € 7
- Rainer Maria Rilke, *Lettere a Merline*, trad. di Francesco Bruno, Archinto, Milano 2015, pp. 128, € 14
- Rainer Maria Rilke, *Lettere a un giovane*, trad. di Lorenzo Gobbi, Qiqajon, Bose (Biella) 2015, pp. 127, € 10
- Ralf Rothmann, *Morire in primavera*, trad. di Riccardo Cravero, Neri Pozza, Vicenza 2016, pp. 206, € 16
- Anna Rottensteiner, *Sassi vivi*, trad. di Carla Festi, Keller, Rovereto 2016, pp. 128, € 13
- Elena Rzevska, *Memorie di una interprete di guerra*, trad. di Daniela Di Sora, Voland, Roma 2015, pp. 464, € 20
- Nelly Sachs, *Lettere dalla notte (1950-1953)*, a cura di Anna Ruchat, Giuntina, Firenze 2015, pp. 69, € 10
- David Safier, *I ragazzi del ghetto*, trad. di Linde Nadiani, Milano, Sperling & Kupfer, 2015, pp. 384, € 17,90
- Frank Schätzing, *Il quinto giorno*, trad. di Sergio Vicini, Tea, Milano 2014, pp. 1036, € 22
- Wilhelm Schmid, *Sex-out. L'arte di ripensare il sesso*, trad. di Federico Ferraguto, Fazi, Roma 2016, pp. 107, € 12
- Carl Schmitt, *Stato, grande spazio, nomos*, a cura di Gunter Maschke, ed. it. a cura di Giovanni Gurisatti, Adelphi, Milano 2015, pp. 528, € 60
- Peter Schneider, *Gli amori di mia madre*, trad. di Paolo Scotini, L'Orma, Roma 2015, pp. 312, € 16
- Arthur Schnitzler, *Fama tardiva*, trad. di Alessandra Iadicicco, Guanda, Milano 2015, pp. 167, € 15
- Arthur Schnitzler, *Fink e Fliederbusch*, a cura di Fabrizio Cambi, Analogon, Asti 2016, pp. 188, € 15
- Arthur Schnitzler, *L'ultimo addio*, a cura di Sabrina Mori Carmignani, Passigli, Bagno a Ripoli 2015, pp. 96, € 8,50
- Gershom Scholem, *Martin Buber interprete dell'ebraismo*, a cura di Francesco Ferrari, Giuntina, Firenze 2015, pp. 103, € 12
- Annemarie Schwarzenbach, *Gli amici di Bernhard*, trad. di Vittoria Schweizer, L'Orma, Roma 2014, pp. 192, € 13
- Kurt Schwitters, *Autunno / L'ultima mosca*, trad. e nota critica di Giulia A. Disanto, La Grand Illusion, Pavia 2016, pp. 40, € 8
- Robert Seethaler, *Una vita intera*, trad. di Riccardo Cravero, Neri Pozza, Vicenza 2015, pp. 158, € 14
- Robert Seethaler, *Il tabaccaio di Vienna*, trad. di Luca Bisin, Rizzoli, Milano 2015, pp. 220, € 18
- Anna Seghers, *La settima croce*, trad. di Alessandra Petrelli, postfaz. di Thomas Steinaecker, Beat, Milano 2016, pp. 331, € 16,50
- Lisa-Maria Seydlitz, *Figlie dell'estate*, trad. di Franco Filice, Keller, Rovereto 2016, pp. 168, € 14,50
- Petre Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, trad. di Irma Carannante, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 227, € 20
- Jura Soyfer, *Satire d'immagine e poesia / Bild-Und-Wort Satiren*, a cura di Jelena

- Reinhardt, introduzione di Hermann Dorowin, Liguori, Napoli 2015, pp. 111, € 11,99
- Leo Spitzer, *Lettere di prigionieri di guerra italiani, 1915-1918*, trad. di Renato Solmi, a cura di Lorenzo Renzi, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 481, € 30
- Paul Stefan, *Arturo Toscanini*, trad. di Matteo Chiarini, introd. di Stefan Zweig tradotta da Lavinia Mazzucchetti, Castelvecchi, Roma 2015, pp. 92, € 12,50
- Edith Stein, *Gli intellettuali*, trad. di Alice Togni, Castelvecchi, Roma 2015, eBook, pp. 60, € 8,50
- Botho Strauss, *Origine*, trad. di Agnese Grieco, Il Saggiatore, Milano 2015, pp. 86, € 19
- Jennifer Teege, *Amon. Mio nonno mi avrebbe ucciso*, trad. di Cristina Proto, Piemme, Milano 2015, pp. 224, € 16,50
- Uwe Timm, *La volatilità dell'amore*, trad. di Matteo Galli, Mondadori, Milano 2015, pp. 255, € 20
- Richard Wagner, *L'ebraismo nella musica*, a cura di Barbara Di Noi, Clinamen, Firenze 2016, pp. 57, € 12,90
- Sandor Weltmann, *Città di mare con nebbia*, a cura di Hans Tuzi, Skira, Milano 2015, pp. 144, € 15
- Wim Wenders, *Una volta*, trad. di Ornella Zaggia, Contrasto editore, Milano 2015, pp. 397, € 24,90
- Urs Widmer, *Il sifone blu*, trad. di Roberta Gado, Keller, Rovereto 2015, pp. 104, € 12
- Johann Joachim Winckelmann, *Lettere*, a cura di Maria Fancelli e Joselita Raspi Serra, coordinamento scientifico di Fabrizio Cambi, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016; vol. I, pp. 906; vol. II, pp. 759; vol. III, pp. 881, € 125
- Christa Wolf, *Parla così ti vediamo. Saggi, discorsi, interviste*, trad. di Anita Raja, e/o, Roma 2015, pp. 176, € 16
- Christa Wolf, *Epitaffio per i vivi. La fuga*, trad. di Anita Raja, e/o, Roma 2015, pp. 160, € 14,50
- Monika Zeiner, *L'ordine delle stelle*, trad. di Roberta Gado, Keller, Rovereto 2015, pp. 592, € 18,90
- Joseph Zoderer, *I colori della crudeltà*, trad. di Giovanna Agabio, Bompiani, Milano 2015, pp. 263, € 18
- Stefan Zweig, *Appello agli Europei*, trad. di Leonella Basigliani, Skira, Milano 2015, pp. 82, € 10,20
- Stefan Zweig, *Erasmus*, trad. di Lavinia Mazzucchetti, Castelvecchi, Roma 2015, pp. 134, € 14,50, ebook
- Stefan Zweig, *Verlaine*, trad. di Massimo de Pascale, Castelvecchi, Roma 2015, pp. 90, € 12,50
- Stefan Zweig, *Nietzsche. La lotta col demone*, trad. di Aldo Oberdorfer, Piano B, Prato 2016, pp. 108, € 13

Altra letteratura

- Giuseppe Bevilacqua, *Pagine di un lungo diario*, Le Lettere, Firenze 2015, pp. 386, € 32
- Britta Böhler, *La decisione*, trad. di Laura Pignatti, Guanda, Milano 2016, pp. 200, € 15
- Dario Fo, *Razza di zingaro*, Chiarelettere, Milano 2016, pp. 160, € 16,90
- Franco Fortini, *I confini della poesia*, a cura di Luca Lenzini, Castelvecchi, Roma 2016, pp. 78, € 9
- Mauro Garofalo, *Alla fine di ogni cosa*, Frassinelli, Segrate 2016, pp. 260, € 18,50

Wlodek Goldkorn, *Il bambino nella neve*, Feltrinelli, Milano 2016, pp. 202, € 16

Claudio Magris, *Non luogo a procedere*, Garzanti, Milano 2015, pp. 362, € 30

Alberto Mieli, Ester Mieli, *Eravamo ebrei. Questa era la nostra unica colpa*, Marsilio, Venezia 2015, pp. 120, € 15,50

Eric Paradisi, *Il parrucchiere di Auschwitz*, trad. di Federica Di Lella e Maria Laura Vanorio, Longanesi, Milano 2015, pp. 206, € 14,90

OSSERVATORIO CRITICO DELLA GERMANISTICA

Redazione: Fabrizio Cambi, Alessandro Fambrini, Fulvio Ferrari, Maurizio Pirro, Federica Ricci Garotti, Michele Sisto

Progetto grafico: Roberto Martini

Proposte e manoscritti vanno indirizzati ai componenti della redazione:

Fabrizio Cambi (fabcambi@gmail.com; cell. 333-1577439)

Alessandro Fambrini (alessandro.fambrini@unipi.it)

Fulvio Ferrari (fulvio.ferrari@unitn.it)

Maurizio Pirro (maurizio.pirro@libero.it)

Federica Ricci Garotti (f.riccigarotti@unitn.it)

Michele Sisto (michele.sisto@unich.it)