



**Osservatorio critico  
della germanistica**





INDICE

RECENSIONI

*Letteratura e cultura*

- Heiko Ulrich,  
Alexander Košenina – Harry Liivrand – Kristel Pappel (hrsg. v.), *August von Kotzebue. Ein streitbarer und umstrittener Autor* p. 427
- Barbara Di Noi  
Georg Büchner, *Lettere*, a cura di Luca Mocciafighe 430
- Michael Dallapiazza  
Peter Stein, *Die Enden vom Lied. Probleme ästhetischer Operativität in der Literatur des deutschen Vormärz* 434
- Stefania Rutigliano  
Monica Bisi, *Manzoni e la cultura tedesca* 437
- Alessandro Fambrini  
Simone Zacchini, *Una instabile armonia. Gli anni della giovinezza di Friedrich Nietzsche* 439
- Amelia Valtolina  
Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos e altri scritti*, a cura di Marco Rispoli 442
- Aldo Venturelli  
Annamaria Andreoli, *Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio* 445
- Francesco Rossi  
Marco Maggi, *Walter Benjamin e Dante* 447
- Paola Di Mauro  
Walter Benjamin, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*, a cura di Salvatore Cariati – Vincenzo Cicero – Luciano Tripepi 450
- Simone Costagli  
Raffaele Donnarumma – Serena Grazzini (a cura di), *La rete dei modernismi europei* 453
- Elena Agazzi  
Wilhelm Voßkamp, *Emblematik der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil* 457
- Paola Quadrelli  
Christian M. Hanna – Friederike Reents (hrsg. v.), *Benn Handbuch* 461
- Stefano Apostolo  
Tilmann Lahme, *I Mann. Storie di una famiglia* 465

Ursula Isselstein Giuliano Lozzi, <i>Margarete Susman e i saggi sul femminile</i>	p. 469
Maria Fancelli Giuliano Lozzi, <i>Margarete Susman e i saggi sul femminile</i>	473
Paola Quadrelli Margrid Bircken – Andreas Degen (hrsg. v.), <i>Reizland DDR</i>	476
Hermann Dorowin Ingeborg Bachmann, <i>'Male oscuro'</i> , hrsg. v. Isolde Schiffermüller – Gabriella Pelloni	479
Fabrizio Cambi Ingeborg Bachmann, <i>Das Buch Goldmann</i> , hrsg. v. Marie Luise Wandruszka	483
Alice Gardoncini Friedrich Dürrenmatt, <i>La guerra invernale nel Tibet</i> , trad. di Donata Berra	487
Anna Fattori Kuno Raeber, <i>Poesie</i> , a cura di Annarosa Zweifel Azzone	490
Maurizio Pirro Michele Cometa, <i>Perché le storie ci aiutano a vivere</i>	492
Serena Grazzini Uwe Wirth (hrsg. v.), <i>Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch</i>	495
<i>Linguistica e didattica della lingua</i>	
Ulrike Simon Edyta Grotek – Katarzyna Norkowska (hrsg. v.), <i>Sprache und Identität</i>	499
Sabrina Ballestracci Simona Leonardi – Eva Maria Thüne – Anne Betten (hrsg. v.), <i>Emotionsausdruck und Erzählstrategien in narrativen Interviews</i>	505
Luisa Giacoma Elena Schäfer, <i>Lehrwerksintegrierte Lernvideos als innovatives Unterrichtsmedium</i>	508
<i>Mostre</i>	
Paola Di Mauro Hans Ulrich Obrist <i>et al.</i> (hrsg. v.), <i>Franz Kafka: The Entire Trial</i>	510
SEGNALAZIONI	
A cura di Fabrizio Cambi	515

RECENSIONI

*Letteratura e cultura*

Alexander Košenina – Harry Liivrand – Kristel Pappel (hrsg. v.), *August von Kotzebue. Ein streitbarer und umstrittener Autor*, Wehrhahn Verlag, Hannover, 2017, S. 256, € 29,50

Auf die Publikation der Erträge aus den beiden ersten Kotzebue-Gesprächen 2012 und 2013 unter dem Titel *August von Kotzebue im estnisch-deutschen Dialog* (2016) folgt nun bereits nach einem Jahr der Nachfolger: Der vorliegende Band versammelt Aufsätze, die aus den Vorträgen der Kotzebue-Gespräche in den Jahren 2014, 2015 und 2016 hervorgegangen sind. Dabei bildet die Unterteilung der insgesamt zwölf Aufsätze in drei thematische Unterkategorien (I. *Das schriftstellerische Werk*, II. *Literaturkritik und literarische Rezeption*, III. *Kulturelle und biographische Kontexte*) jedoch keineswegs die Verteilung der entsprechenden Vorträge auf die drei Kolloquien ab, sondern trifft offenbar eine Auswahl aus den dort vorgestellten Arbeiten, die nach Auskunft der nicht einmal halbseitigen *Danksagung* der Herausgeber, die ein entsprechendes Nach- oder Vorwort in keiner Weise ersetzen kann, zudem «durch einige zusätzliche Beiträge ergänzt» worden sind (S. 255).

Während der erste Tagungsband noch mit der Edition des Briefwechsels zwischen Kotzebue und Huber – in äußerst sinnvoller Art und Weise – aufgefüllt worden ist, besticht der zweite nun zunächst durch die bereits vorgestellte klare Gliederung, die zudem jeweils vier Aufsätze unter eine Überschrift stellt und so auch eine Ausgewogenheit suggeriert, die dem Vorgänger von 2016 noch abgeht. Doch um es gleich zu sagen: Der erste positive Eindruck täuscht leider; im Ver-

gleich mit dem Sammelband von 2016 ist für den hier besprochenen von 2017 eher ein Niedergang zu konstatieren.

Zunächst referiert Conrad Wiedemann in einem Vorwort die altbekannten Vorurteile der Germanistik gegen den Vielschreiber Kotzebue, zeichnet dann einige Aspekte der jüngeren Forschungsgeschichte nach und leitet zur Initiative der Kotzebue-Gespräche über, deren bisherige Auflagen aber ärgerlicherweise ebenso wenig transparent gemacht werden wie in der bereits erwähnten *Danksagung* der Herausgeber. Im Folgenden skizziert Wiedemann mögliche Leitlinien künftiger Forschungen zu Kotzebue, die dann noch in Form einer schülerhaft wirkenden Aufzählung von Stichwörtern zusammengefasst werden (S. 11). Endgültig verfestigt sich der Eindruck einer ebenso oberflächlichen wie unsystematischen Beschäftigung mit dem zu bevorzughenden Thema durch die unter der Rubrik *Weitere Titel zu einer Kotzebue-Renaissance* dem Vorwort angehängte Bibliographie, die gerade einmal vier (!) Publikationen aus den Jahren 1985 bis 2011 enthält. Dass dieses Vorwort genau das ist, was der vorliegende Band verdient hat, ist wahrlich kein gutes (Vor-)Zeichen.

Den besten Eindruck macht noch die erste Abteilung: Nicola Kaminskis Überlegungen zum Lustspiel *Die beyden Klingsberg* präsentiert eine souveräne Verbindung von gründlicher Philologie und innovativen interpretatorischen Einsichten – allerdings in einer konzeptionellen Konfusion und syntaktischen Verklammerung, die eine Lektüre des inhaltlich so lohnenden Aufsatzes erheblich erschweren. Gerade Kaminskis Verortung des Lustspiels in den Diskursen der hochgradig komplexen Gattung mit den beiden Ausprägungen der didaktischen Typen- und Verlachkomödie auf der einen und dem Melodram auf der

anderen Seite sind jedoch derart erhellend und anregend, dass sich der mitunter nicht ganz einfache Nachvollzug der Argumentation in jedem Fall lohnt.

Dagegen versammelt Nils Gelker in seinem Versuch, das Klischee des armen Poeten aus Kotzebues gleichnamigem Einakter in eine literarische Tradition einzuordnen, zwar eine beeindruckende Fülle von Belegen; nicht alle jedoch tragen wirklich substantiell zum Verständnis des Stücks bei, dessen den Aufsatz beschließende Interpretation denn folgerichtig auch ein wenig losgelöst von den zuvor aufgezeigten motivgeschichtlichen Tendenzen doch recht unentschieden im Niemandsland zwischen unklaren Andeutungen und gefälligen Plattitüden herumirrt.

Ein wenig oberflächlich bleibt zwar gezwungenermaßen auch der kursorische Durchgang durch Kotzebues Romanwerk, den Otto-Heinrich Elias unternimmt, dennoch bietet die Kombination aus Inhaltsangaben und knappen Deutungshinweisen genau das, was bei der Erschließung von Textmassen, wie sie Kotzebue hinterlassen hat, vornehmlich Not tut, nämlich Überblick und Orientierung. Wie die von Elias angedeuteten Interpretationsansätze vertieft werden können, demonstriert – in einem allerdings auch nicht besonders ausführlichen Aufsatz – Alexander Košenina am Beispiel des Briefromans *Leontine*, indem er nicht zuletzt vor dem Hintergrund der besonderen narrativen Kompositionstechniken des Briefromans aufschlussreiche Strukturparallelen zwischen Roman- und Bühnenwerk Kotzebues sichtbar macht.

Während diese vier Beiträge durch ihre gründliche philologische und literarhistorische Aufarbeitung der Texte immerhin noch an die letztlich aber doch innovativeren literaturwissenschaftlichen Interpretationen aus *August von Kot-*

*zebue im estnisch-deutschen Dialog* anschließen und damit eine wichtige positive Tendenz fortsetzen, bieten die vier Beiträge der nächsten Abteilung wenig Zielführendes: Klaus Gerlach und Jens Thiel vertiefen ihre bereits im ersten Sammelband behandelten Themen der Auseinandersetzung Kotzebues mit Huber bzw. der Rezeption Kotzebues in der DDR (bei Peter Kaeding, Werner Liersch, Thomas Brasch und – insbesondere – bei Peter Hacks), Maris Saagpakk untersucht die Übersetzungen von Kotzebues Dramen ins Estnische und Andres Laasik wendet sich allgemein der Sicht der Esten auf die Deutschbalten zu.

Gerlachs inhaltlich durchaus anregende Darstellung der Beziehungen zwischen Kotzebue und Huber, die eine umfassende Einordnung in die Epochenkontexte bietet und Kotzebues Anliegen einer Trennung von Autor und Werk im Urteil der Zeitgenossen deutlich herausarbeitet, leidet enorm unter dem enervierenden parataktischen Stil des Verfassers, der die Komplexität seiner Gedankengänge nur sehr unvollkommen abzubilden vermag; Thiels zwar übersichtlich aufgebaute und ihren Gegenstand gründlich aufarbeitende, aber zumal vor dem Hintergrund seines Aufsatzes von 2016 nicht gerade neue Darstellung trägt leider zum Abbau der zahlreichen Desiderata der Kotzebue-Forschung so gut wie nichts bei. Angesichts der kaum überschaubaren – und auch noch kaum gesichteten, geschweige denn erschöpfend interpretierten – Textfülle, die aus Kotzebues eigener Feder geflossen ist, dürfte man bei einem offenbar regelmäßigen Teilnehmer an den Kotzebue-Gesprächen vielleicht zur Abwechslung doch eine zumindest teilweise Beschäftigung mit den Werken des eigentlich im Mittelpunkt stehenden Autors anmahnen.

Saagpakks Analyse der Rezeption von Kotzebues Dramen in Estland stellt

ein leider gründlich verunglücktes Konglomerat an banalen Feststellungen, unsachlichen Bemerkungen, fragwürdigen Nachweisen, unübersichtlichen Tabellen, sehr pauschalen Schlussfolgerungen und nur vereinzelt interessanten Beobachtungen dar; ein roter Faden ist innerhalb dieser Argumentation ebenso wenig zu erkennen wie eine klare Fragestellung. Den letzten Beitrag der Abteilung bildet ein englischsprachiger Essay des 2016 verstorbenen Journalisten Andres Laasik, der das Bild der Deutschbalten in Estland über die letzten Jahrzehnte beleuchtet; da Laasik Kotzebue dabei auf den lediglich vier Druckseiten seines Essays nur an einer einzigen Stelle erwähnt und sich ansonsten eher mit Tendenzen der estnischen Gegenwartsliteratur befasst, hätte sich sein Beitrag, der ja auch durch die Textart aus dem Rahmen der ihn umgebenden wissenschaftlichen Aufsätze fällt, wohl besser für Einführung oder Anhang des Tagungsbandes geeignet.

Thematisch interessant und auch systematisch durchdacht erscheinen auf den ersten Blick die Beiträge der dritten Abteilung zum kulturhistorischen und biographischen Hintergrund Kotzebues: Harry Liivrand und Kristel Pappel untersuchen Kotzebues Verhältnis zur Musik, Felix Saure das zum Sport, Anu Allikvee das zur Malerei und Sven Lachhein das zur Politik. Abgesehen davon, dass es konsequenter gewesen wäre, diese Abteilung am Anfang und nicht am Ende des Sammelbandes zu positionieren, löst sich die so stringente Vorgehensweise beim Vergleich der vier Beiträge untereinander jedoch bedauerlicherweise schnell in Luft auf.

Bereits innerhalb des Aufsatzes von Liivrand und Pappel vermitteln die drei Untersuchungsgegenstände, die zunächst Kotzebues Opernbesuche in Paris, dann die Anstellung eines Musik-

lehrers für die Kinder des Dichters und schließlich den (letztlich folgenlosen) Briefwechsel mit Beethoven umfassen, den fatalen Eindruck der Beliebigkeit und eines offenbar bewusst in Kauf genommenen Verzichts auf inhaltliche Geschlossenheit; wie bereits im Beitrag von Saagpakk hängen aber auch einzelne Gedankengänge – schon von der reinen Textkohäsion her – so wenig miteinander zusammen, dass sich unwillkürlich die Frage aufdrängt, ob denn nicht die Herausgeber hier stilistisch glättend hätten eingreifen müssen – bis man erschreckt feststellt, dass es ja gerade der Aufsatz der beiden Mitherausgeber ist, der hier letztlich auch an sprachlichen Unzulänglichkeiten scheitert. Wenn eben diese Herausgeber «Herrn Nils Gelker und dem Wehrhahn Verlag Hannover» für «die reibungslosen Satzarbeiten und die Produktion des Bandes» danken (S. 257), wird zwischen den Zeilen auch der Verzicht auf ein gründliches Lektorat erkennbar, das gerade bei der Zusammenarbeit mit der ‘echten’ Auslandsgermanistik (also mit Forschern, deren Muttersprache nicht das Deutsche ist) wohl letztlich doch obligatorisch sein sollte.

Dass allerdings nicht allein Autoren, die das Deutsche als Fremdsprache erlernt haben, ein solches Lektorat in aller Regel sehr zupass kommt, zeigt der Aufsatz Saures, der zwar gut verständlich formuliert ist, beim Lesen allerdings ebenfalls für ein fortwährendes Ärgernis sorgt, da er mit Vorliebe die adversative Konjunktion «nicht nur, ... sondern auch» verwendet, aber offenbar nicht bereit ist einzusehen, dass gerade um der Verdeutlichung des damit ausgedrückten semantischen Gegensatzes willen hier zwingend ein Komma zu stehen hat. Inhaltlich dagegen arbeitet Saure Kotzebues Haltung zur philantropischen Gymnastik und zur nationalen Turnerbewegung differenziert heraus, sodass

dem Verfasser in diesem Fall die – zudem merkwürdig vereinzelte und schon beinahe wie eine bewusst gepflegte Marotte wirkende – Unsicherheit in der Zeichensetzung nachgesehen werden kann.

Allikvees Beitrag dagegen weist letztlich wieder inhaltlich wie sprachlich dasselbe konzeptionelle Chaos auf, das schon Liivrand und Pappel bieten. Um Kotzebue geht es dabei bestenfalls am Rande: Carl Sigismund Walther ist ebenso wie der von Liivrand und Pappel besprochene Musiker Johann August von Hagen als Erzieher auf Gut Schwarzen tätig, Otto Friedrich Ignatius und Gustav Adolf Hippius stehen als Schüler Walthers nur noch über zwei Ecken mit dem Dichter in Verbindung und Alexander von Kotzebue begann seine Karriere als Maler natürlich erst lange nach der Ermordung seines Vaters, die er bekanntlich als vierjähriger Knabe mit eigenen Augen mitansehen musste. Auch Lachheims Analyse von Kotzebues satirischer Auseinandersetzung mit Napoleon krankt vor allem daran, dass zwischen vereinzelte Interpretationsansätzen immer wieder allgemein bekannte historische Fakten eingestreut werden, die zudem sprachlich so wenig von den Inhaltsangaben der Schriften Kotzebues unterschieden sind, dass man nie weiß, ob Lachheim gerade über den historischen Kaiser der Franzosen oder das von Kotzebue entworfene Zerrbild spricht.

Es ist sicherlich ein wenig paradox, ausgerechnet für die wissenschaftliche Beschäftigung mit einem Schriftsteller, dessen Werk von vielen Germanisten aufgrund des fehlenden literarischen Anspruchs noch immer nur mit spitzen Fingern angefasst wird, inhaltliche wie sprachliche Qualitätsstandards einzufordern, aber der vorliegende Band leistet sich einfach in beiden Bereichen zu viele Fehler, als dass diese mit wohlwollendem Stillschweigen übergangen werden

könnten, was bei der Vorgängerpublikation eher noch möglich war. Wenn ein Lektorat von Seiten des Verlags aus wirtschaftlichen Gründen nicht möglich ist, müssen die Herausgeber Abhilfe schaffen; wenn die vom Sprachlichen nie ganz zu trennende inhaltliche Qualität einzelner Aufsätze den wissenschaftlichen Standards nicht genügt, sollte man die Möglichkeit, diese abzulehnen, zumindest in Betracht ziehen; wenn sich nicht genügend Beiträger finden lassen, die bereit sind, sich auf ein umfangreiches und vielfältiges Gesamtwerk interpretatorisch einzulassen, ohne sich auf abseitigen Nebenkriegsschauplätzen zu verzetteln, könnte es sein, dass das Konzept der Kotzebue-Gespräche grundlegend überdacht werden sollte – was freilich im Interesse der vorerst eher strategisch wichtigen als inhaltlich fruchtbaren internationalen Zusammenarbeit in Absprache mit den estnischen Kollegen geschehen muss.

Heiko Ullrich

Georg Büchner, *Lettere*, trad. di Luca Moccaghe, Clichy, Firenze 2017, pp. 184, € 12

La figura di Georg Büchner, scienziato, rivoluzionario e drammaturgo, comincia a delinearsi a partire dalla pubblicazione dell'opera e degli scritti postumi da parte del fratello Ludwig, che faceva uscire nel 1850 le *Nachgelassene Schriften*; decisivo sarà in seguito il lavoro filologico di Karl Emil Franzos, alla base di quella *Büchner-Renaissance* che dal fine secolo fino all'Espressionismo avrebbe investito le scene tedesche. Nel 1885 viene messa in scena la commedia *Leonce und Lena*, composta da Büchner nel 1836, e poi nel 1902 la *Berliner Volksbühne* affronterà quell'enigma registico e drammaturgico



costituito dal *Woyzeck*; proprio quest'ultimo verrà rielaborato in forma di libretto dal più geniale allievo di Schönberg, Alban Berg, sebbene le soluzioni sceniche da lui proposte risultino per certi versi più arretrate rispetto alla radicalità del frammento büchneriano. E ancora la splendida novella *Lenz*, composta anch'essa nel 1836, sarà fonte di ispirazione per il raffinato interprete della *Décadence* viennese Hugo von Hofmannsthal.

Il *corpus* scarno ma estremamente coerente di Georg Büchner colpisce ancor oggi per la pregnanza drammatica, per l'uso della parola che si fa immediatamente e istintivamente gesto e visione. Fatto tanto più stupefacente, se si considera che l'autore non ebbe mai modo di mettere in scena nessuna delle sue opere, e riuscì a mala pena a vedere stampato il *Dantons Tod* (1835), grazie al generoso impegno di Gutzkow; anche se Büchner non poté che biasimare l'intervento pesantissimo della censura. Di questo affascinante *corpus* le lettere qui tradotte da Mocciafighe ci offrono l'*humus* esistenziale e politico, offrendoci un impressionante spaccato della repressione nei piccoli stati tedeschi degli anni tra il 1831 e il 1836. Il quadro che ne emerge è quello di una Germania oppressa dal particolarismo, in cui appare insanabile il divario tra legittima aspirazione alla libertà di una piccola parte dell'intelligenza borghese da una parte, e masse popolari ignare e inerti dall'altra; l'ultima lettera è datata 27 gennaio 1837, ed è indirizzata alla fidanzata, Minna Jaeglé, da Zurigo, dove a Büchner sembra dischiudersi un radioso destino di professore universitario, e dove sarebbe invece morto di febbre tifoidale di lì a poco. Destino ironico e amaro il suo, veramente sintomatico della condizione di tutta una generazione in bilico tra ripiegamento Biedermeier e impeto rivoluzionario; costantemente minacciato e quasi inseguito dalle auto-

rità dell'Assia, per via del tentativo insurrezionale, Büchner era riuscito tutte le volte, quasi miracolosamente, a sgusciare tra le maglie di quell'occhiuta e soffocante repressione, in cui erano rimasti intrappolati non pochi fra i suoi conoscenti ed amici.

Come avverte il curatore, gran parte delle lettere indirizzate alla fidanzata andarono distrutte per mano della stessa Minna, e dovevano avere carattere privatissimo. Del resto una forte carica di sensualità è trasposta nei personaggi dei drammi, primo fra tutti Danton che, assieme al Messia del sangue, Robespierre, riassume la polarità irriducibile della posizione politica dell'autore. Se non nel laboratorio della scrittura büchneriana – visto che abbiamo a che fare con uno scrittore tutt'altro che ingenuo o illetterato, ma assai poco propenso a una riflessione poetologica che non fosse concretamente calata nella creazione drammatica – questa scelta di lettere ci permette almeno di intuire le urgenze e le motivazioni più profonde delle creazioni büchneriane. Esse appaiono, anche a uno sguardo sommario, ancipiti: è la duplicità insopprimibile di progetto politico e di sostanza psicologica, che emerge fin dalle prime pagine. Non per niente al centro delle due opere più celebri, stese entrambe durante il febbrile 1836, troviamo due casi clinici: quello di Lenz, che dà il nome alla novella, e quello di Woyzeck, il dramma dalla struttura modernissima e pre-espressionista, addirittura anticipazione della forma drammatica aperta, per la cui stesura Büchner si valse non di una, ma di due perizie medico-legali. Ma ben prima di imbattersi nel caso del povero Franz Woyzeck, ridotto a cavia umana dai superiori, privato di qualsiasi dignità e dichiarato infine capace di intendere e di volere allorché, incalzato da lampanti sintomi di schizofrenia, uccide l'unico essere umano che lo tenes-

se ancora legato alla vita, Büchner s'interroga e ragiona sulla sorte degli umili, di quanti, in cambio di una miserabile forma di sussistenza, non hanno da vendere che il loro corpo. Le lettere più interessanti sono forse quelle scritte da Strasburgo e dal sempre rimpianto paesaggio dei Vosgi, testimonianza di una prima forma di impegno politico: Büchner era entrato nella *Gesellschaft der Volksfreunde*, nata sul modello della *Société des Droits de l'Homme et du Citoyen*; crogiolo dell'opposizione intellettual-borghese, nel quale emergono subito le divergenze che lo separano dai moderati. E proprio da Strasburgo Büchner scriveva parole di fuoco, che fanno capire come la sua visione fosse lontana anche dal liberalismo dello *Junges Deutschland*, convinto com'era che nessuna rivoluzione potesse riuscire, se non facendo leva, quale vera e propria rivoluzione di popolo, sui bisogni delle grandi masse di diseredati, sfruttati come bestie da soma e ingannati dall'ideologia e dalla morale dominanti. La lettera, come avverte il curatore, si riferisce alle notizie dei moti insurrezionali provenienti da Francoforte e dalla Germania occidentale: «[...] se nella nostra epoca qualcosa può essere utile, questa è la violenza. Noi sappiamo che cosa attendere dai nostri principi [...] E anche ciò che è stato gettato a noi come una grazia mandicata e un misero giocattolo per far scordare la sua cinghia troppo stretta a quell'eterno somaro che è il popolo. Sono un fucile di latta e una spada di legno, con i quali solo un tedesco poteva avere il pessimo gusto di giocare ai soldatini».

Si tratta, *mutatis mutandis*, di una veeemenza che anticipa il *Messaggero assiano*, la cui versione originaria fu però emendata, con grande disappunto di Büchner, da Weidig. Siamo nel 1835, Büchner con altri congiurati tenta di provocare un'insurrezione in Assia, ma il complotto ver-

rà scoperto, i congiurati arrestati: Minnigerode a Gießen, con un certo numero del *Landbote* cucito nei vestiti, Schütz si salva con la fuga, Becker e Weidig verranno arrestati in primavera e Weidig pagherà con la vita le sue convinzioni. Come succederà altre volte, Büchner riesce a farla franca.

Non diversamente da Ludwig Börne, con i *Briefe aus Paris* scritti tra il 1832 e il 1834, anche per Büchner la rivoluzione francese del Luglio 1830 agirà da vero e proprio catalizzatore, con la violenza di un formidabile scossone che lo indurrà a riflettere sulle sorti, apparentemente rette da una ferrea necessità, della Rivoluzione: dallo studio della rivoluzione del 1789, che assurge a vero e proprio paradigma della rivoluzione borghese, nascerà il *Dantons Tod*. Contemporaneo alla stesura del dramma, che a detta di Büchner vide la luce in sole cinque settimane, sotto l'urgere incalzante delle notizie di arresti e incarcerazioni, egli scrive il celebre *Fatalismus-Brief*, amara riflessione sugli errori della rivoluzione borghese, in cui la classe colta ed istruita tende a usare come cieco strumento coloro che dovrebbero essere il soggetto primo e il primo beneficiario della rivolta: il quarto stato, le masse dei diseredati, coloro che con un ennesimo tradimento vengono raggirati e ancora una volta illusi dalla sete di potere che si ammanta dell'algida purezza della legge. Tornano in mente le battute fulminanti del *Dantons Tod*, dove nel rapido scontro verbale tra l'anonimo cittadino e Robespierre viene smascherata la vuota tautologia di una legge che assicura un'eguaglianza soltanto formale: «In nome della legge!», «Che cos'è a legge?», «la volontà del popolo», «Noi siamo il popolo e vogliamo, che non vi sia alcuna legge, dunque a morte!».

Nella lettera del 10 marzo 1834 Büchner dice di sentirsi annientato dal terribile fatalismo della storia, in cui il singolo

non è che spuma, pura illusione ottica, in cui la grandezza non è che una coincidenza, affidata al cieco gioco del caso. E poi la sequenza di interrogativi retorici: Cos'è in noi ciò che mente, uccide, ruba? Già sembra di udire il lungo concertato dei dantonisti, le loro disquisizioni intorno al Nulla, la constatazione appassionata che il dolore, la sofferenza, fin della più piccola cellula, interviene a negare ogni sintesi pacificatrice. Il nemico di Büchner non è tanto la religione (la fame e il credo religioso vengono da lui definiti come le uniche leve in grado di provocare la sollevazione popolare).

In una lettera senza data, indirizzata a Gutzkow da Strasburgo, ma del 1835, Büchner varia la sua diagnosi: «l'unico elemento rivoluzionario è il rapporto tra ricchi e poveri, la fame da sola può divenire la dea della libertà e soltanto un Mosè che ci tirasse addosso le sette piaghe d'Egitto potrebbe diventare un Messia. Fate ingrassare i contadini e alla Rivoluzione arriverà un colpo apoplettico» (p. 119). Alla luce di quello che è avvenuto della classe operai nell'Occidente capitalista, non si può dire che non abbia visto giusto.

Al di là delle attualizzazioni, sempre riduttive e impressionistiche, dal punto di vista della *Immanentpoetik* salta agli occhi la continuità stilistica ed espressiva con il tono che informa lo *Hessischer Landbote*. Nelle lettere l'indignazione di Büchner contro gli esponenti della sua stessa classe, è forse ancor più forte dell'ira verso la stupidità e l'arbitrio dei governi repressivi e dei loro metodi polizieschi. L'intransigenza di Büchner verso coloro che, pur compagni occasionali di lotta, non intuiscono il vero nocciolo della questione rivoluzionaria, e rimangono attaccati ai loro privilegi di casta, ricorda l'ira di certi profeti biblici dell'*Antico Testamento*, e tra i rivoluzionari tedeschi egli vede regnare una confusione babelica; ironia

della sorte, mentre nei suoi confronti si sta per spiccare un mandato di arresto (13 giugno 1835), in una lettera alla famiglia scritta da Strasburgo, Büchner prendeva risolutamente le distanze da quanti erano ancora illusi circa le probabilità di un'insurrezione promossa da una sparuta élite: una rivoluzione senza popolo per Büchner non è che un suicidio, un'inutile immolazione di sé sull'altare di un'idea vuota, priva di concretezza, perché estranea ai concreti bisogni del popolo. In quest'epoca Büchner confida ancora che l'Assia non chieda la sua estradizione da Strasburgo ma, come abbiamo visto, anche la sua speranza era mal riposta. E ancora, con incisività se possibile maggiore, nella lettera a Gutzkow dell'anno successivo, ecco giungere la condanna ingenerosa e sprezzante nei confronti dei liberali tedeschi dello *Junges Deutschland*, che Büchner giudica alla stregua di folli che credono di poter riformare la società per mezzo dell'idea: «La riforma della società tramite l'«Idea» cominciando con la classe colta? Impossibile! I nostri tempi sono puramente materiali [...]». Büchner non avrà il tempo di tradurre tale convinzione in ulteriori opere, né di trarre le estreme conseguenze dal tragico baratro tra Idea e Realtà: è il baratro in cui si sarebbero dibattute l'intelligenza e l'arte postquarantottesca; certo, se Büchner avesse vissuto abbastanza da vedere quegli anni, difficilmente avrebbe approvato il compromesso del cosiddetto «Realismo poetico» o, per dirla con Fritz Martini, «bürgerlicher Realismus». Poco incline al compromesso in sé e alla mediazione tra soggettivo e oggettivo, forse è stato preservato dalla sorte dal vedere la realizzazione bismarckiana di quel disprezzo dell'Idea, di quell'idolatria della brutta realtà da cui tanti suoi valenti compagni ex-rivoluzionari, si lasciarono sedurre.

Barbara Di Noi

Peter Stein, *Die Enden vom Lied. Probleme ästhetischer Operativität in der Literatur des deutschen Vormärz*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017, pp. 470, € 49,80

Wenn der Verfasser in der Einleitung nicht darauf verweisen würde, dass es sich bis auf zwei Kapitel um bereits publizierte (wenn auch aktualisierte und teilweise überarbeitete) Beiträge handelte, erschiene dieses Buch als kompakte und weitgehend homogene Monographie zu einer heute wenig bekannten und behandelten Epoche, die bisweilen auch als 'leidiger Zeitraum' mehr abgestempelt als beschrieben wurde. Die Problematik des Epochenbegriffs 'Vormärz', auch was die zeitliche Abgrenzung betrifft (Biedermeier, Jungdeutschland, Realismus) ist eine der wichtigen Fragen, die hier zur Diskussion stehen. Stein hält an diesem Begriff und am zeitlichen Rahmen (1815-1848) überzeugend fest. Wenig bekannt, so muss diese «Diskursformation Vormärz» (S. 91) zwar noch immer genannt werden, denn außer den zweifellos alles überragenden Figuren Heine und Büchner ist kaum etwas im Kanon erhalten geblieben, doch ist seit einigen Jahren Bewegung vor allem in die editionsgeschichtlich festgefahrene Situation gekommen. Der Aisthesis-Verlag (der sich als einer der wenigen schon seit Jahren um das literarische Erbe dieser Zeit bemüht), publiziert seit 2014 eine kritische kommentierte Ausgabe der Werke Herweghs, und der Münsteraner Oktober Verlag hat 2001 eine ehrgeizige und auf 60 Bände konzipierte kommentierte Gesamtausgabe der Werke Gutzkows begonnen. Eine weithin beachtete historische (biographischer) Roman um die Person Emma Herweghs von Dirk Kurbjuweit hat, bei allen Schwächen, die das Buch zu haben scheint, neues Interesse an den intel-

lektuellen Konstellationen des Vor- und Nachmärz geweckt. Peter Steins wichtiges Buch zum zentralen Problem der literarischen Phänomene dieser Zeit (dazu ein Beispiel bester Wissenschaftsprosa!), kommt also im richtigen Moment. Es wird weitere Bewegung in die Entwicklungen um die Wiederentdeckung des Vormärz bringen.

Der ungewöhnlich klingende Titel bezeichnet das, was im Untertitel ästhetische Operativität genannt wird. Der Begriff der operativen Literatur, der keine Zweifel über seine Bedeutung zulässt, wird in der Literaturwissenschaft eher selten gebraucht und ist deswegen auch noch wenig abgenutzt. Er geht auf die theoretischen Arbeiten Sergei M. Tretjakows, Bert Brechts und Walter Benjamins zurück. Meist bezieht er sich als Oberbegriff auf Formen, die sonst politische Dichtung, Tendenzliteratur, Agitprop oder engagierte Dichtung (S. 181) genannt werden. Allerdings wäre auch, dies nebenbei, religiöse oder generell didaktische Literatur damit zu fassen.

Die zwei Enden vom Lied sind im dialektischen Prozess von Ästhetizität und Operativität von Literatur zu suchen. Mit der Problematisierung der Funktion von Literatur in einer sich grundlegend wandelnden Welt wurden im Vormärz die Fragen nach den Möglichkeiten einer «Politischen Poesie» gestellt, nach den Möglichkeiten einer Dichtung also, die gegen die 'Gebote' einer «Kunstautonomie politisch operativ auftrat, ohne dadurch ihren Kunstcharakter und ihren öffentlichen Auftrag verlieren zu wollen» (S. 11). Das Fiktivsein, das Operativwerden von Kunst, so Stein weiter, «ist ihr Konstituens und zugleich ihr Dilemma, ihr Anfang und Ende» (S. 13). Die «Aufzehrung der ästhetischen Form – ein Ende der Kunst – führt zur Tendenzliteratur und zur politischen Schwärmerei» (S. 13), die «Aufzehrung des operativen

Inhalts» aber führt zu «Artistik und Indifferentismus» (S. 14), und das ist das *andere* Ende der Kunst, des Lieds. Es sind letztlich die beiden Pole, zwischen denen Adorno sein Modell von Autonomie der Kunst angesiedelt hat, dass sich entschieden einerseits vom Ästhetizismus wie andererseits auch von engagierter Tendenzliteratur abgrenzt.

Das zweite Kapitel (*Literatur und Presse im 'Strukturwandel der Öffentlichkeit'*) verfolgt die sozioökonomischen Veränderungen einer Zeit, die als Resultat der industriellen Revolution auch von radikalen Umbrüchen gerade in der Sozialstruktur geprägt war. Zwar benutzt Stein den von Habermas geprägten Begriff, setzt sich aber deutlich von diesem ab, indem er literarische Öffentlichkeit nicht als etwas begreift, das vor, sondern gleichzeitig im Prozess der Herausbildung einer politischen Öffentlichkeit entstand. Einbezogen werden hier auch die Auswirkungen des politischen Revolutionsprozesses auf den gesamtgesellschaftlichen Wandel, beziehungsweise auf die Entstehung einer politischen und literarischen Öffentlichkeit.

Das erste Kapitel (*Überblick*) umreißt an einigen Beispielen die literaturgeschichtliche Wahrnehmung, die Rezeption besagter *Diskursformation Vormärz*, etwa deren sozialgeschichtliche Signatur. Im Zentrum steht aber, was Stein den *Fall Friedrich Sengle* nennt. Der Germanist Sengle (1909-1994), der zuletzt in München lehrte, Autor eines antisemitischen Aufsatzes zu Börne (1941) und einer weiterhin grundlegend zu nennenden dreibändigen Geschichte der *Biedermeierzeit* (1971-1980), hat eben mit dieser Geschichte einen entscheidenden Einfluss auf die Forschung genommen. Steins Urteil, Sengle habe mit aller Entschiedenheit nachzuweisen versucht, dass in der Biedermeierzeit «die konservative=biedermeierliche Dichtung den Sieg über den

Liberalismus» und dessen kritische Publizistik, eben die «Nicht-Dichtung» (S. 53) davongetragen hätte, wird man zustimmen müssen. Steins Buch sieht sich auch als Versuch, im Namen des Epochenbegriffs Vormärz diesem antiquierten Biedermeier-Konzept entgegenzutreten.

Im dritten, dem zentralen Kapitel (*Probleme ästhetischer Operativität im Vormärz*) bietet Stein eine grundlegende Darstellung dieser Kunstperiode in den unterschiedlichen Phasen des behandelten Zeitraums und der Herausbildung von ästhetischen Modellen einer operativen Literatur. Welche Möglichkeiten hatte ein politische Poesie überhaupt? Was konnte in dieser sich wandelnden Öffentlichkeit ein Dichter-Intellektueller bewirken? Musste auf Kunst, zumindest für eine Zeit, ganz verzichtet werden, um dem Handeln den Vorzug zu geben? Was waren die Grundbedingungen operativer Literatur zwischen Restauration und Revolution? Mit diesen Fragen richtet sich der Blick auf die literarische aber auch journalistische Praxis ausgewählter Schriftsteller: Heine, Börne, Gutzkow, Büchner, Herwegh, aber auch Marx und Engels, als 'Dichter' des *Manifests der Kommunistischen Partei*. Dazu wird auch die politisch-agitatorische Lyrik in den Mittelpunkt der Überlegungen gestellt, wie auch die Versuche der Zeit, theoretische Begründungen dafür zu liefern. Besondere Aufmerksamkeit gilt in diesem Teil Heine und seinem Werk, dem «veränderten Verhältnis von Operativität und Ästhetizität» darin, denn Heine ist den Weg «in die Arena der politischen Öffentlichkeit eben nicht gegangen» (S. 228), was sich auch im ausführlich diskutierten Gegensatz zu Börne ausdrückte. In den Unterkapiteln zu Gutzkow (besonders wichtig: *Karl Gutzkow und die politische Lyrik!*) plädiert Stein dafür, diesen heute fast vergessenen Autor neu unter den Aspek-

ten «Zeitgenossenschaft», «Modernität» und «Öffentlichkeit» zu bewerten, ihn als wichtiges Bindeglied des Spektrums «von der Julirevolution 1830 bis zum Sozialistengesetz 1878» (S. 263) zu sehen, und damit eben im europäischen Kontext zu verorten. Die Wiederverfügbarkeit seiner Werke in modernen Editionen wird der Gutzkow-Forschung unter diesen Gesichtspunkten die Grundlagen schaffen.

Im Epilog 1 (*Abgesang*), und im besonders umfangreichen Epilog 2 (*Literarische Moderne und ästhetische Operativität – der Künstler als politisch-literarischer Intellektueller*) wird das Problem auf das 20. Jh. ausgeweitet. Die Skizzierung der politisch-literarischen Abkehr von den demokratisch-revolutionären Hoffnungen vor allem im Bürgertum nach 1848 und der Kulturkritik der Zeit um die Jahrhundertwende als «Ausdruck einer Kultur in der Krise» (S. 375), die sich modern und antimodern, progressiv und konservativ zugleich präsentierte, mündet in der Beschreibung des politischen und «wissenschaftlichen» Antisemitismus als der «charakteristischen Gestalt der antimodernen Moderne» (S. 376). Dieser sich spätestens seit 1870 verschärfende Antisemitismus, gegen den auch der junge Heinrich Mann nicht gefeit war, sah in dem, was als 'der Jude' konstruiert wurde, alle Merkmale der kapitalistischen Moderne vertreten, die aus kulturkonservativer Sicht abgelehnt wurde. Stein beschreibt die Situation am Beginn des Jahrhunderts entlang der Rezeption der Dreyfus-Affäre im Kaiserreich, vor allem im Blick auf die Stellungnahmen von Heinrich Mann, Karl Kraus und Wilhelm Liebknecht. Vor allem die Position Liebknechts, Mitbegründer der Sozialdemokratie, Teilnehmer an der Revolution von 1848, Freund von Karl Marx, eine Position, die sogar ausdrücklich an den Vormärz

sich anschließt, drückt die ganze Widersprüchlichkeit der deutschen Misere der Zeit aus. Liebknechts Republikverteidigung, seine Verteidigung des französischen Geistes gegen deutsch-nationalen Hass geht einher mit heftigsten «Ausfällen gegen den Typus des linken Intellektuellen» (S. 385), eine wohl typische sozialdemokratische Ausgrenzung, gegen die sich dann Heinrich Mann richtet.

Weitere Unterkapitel sind Karl Kraus und Heinrich Mann, der Gruppe 47 und dem *Schreiben nach Auschwitz* gewidmet. Das vormärzliche Konzept des literarisch-politischen Intellektuellen bleibt zwar umstritten (was vor allem im letzten kurzen Teil an Nicolas Born und der *Neuen Subjektivität* gezeigt werden kann), doch wird auch deutlich, dass die besten Stimmen immer darum bemüht waren, zwischen Kunstautonomie und Zeitgenossenschaft zu vermitteln. Stein beschreibt ausführlich den Streit um Adornos Diktum über das Schreiben nach Auschwitz, und vor allem dokumentiert er, wie auch viele linke Intellektuelle seinen bisweilen wohl mutwillig falsch verstandenen und zitierten Satz in oft grotesker Weise angriffen. Adorno hatte mit diesem Satz tatsächlich den Nerv einer Zeit getroffen, die von Auschwitz schon 1949 nichts mehr wissen wollte. Steins ungemein wichtige Darstellung der Geschichte dieser Debatte zu Adornos Lebzeiten und das Wiederkehren der Frage nach der (Un-)Möglichkeit von 'Kultur' nach Auschwitz in vielen seiner Schriften unterstreichen auch deren Aktualität in einer Zeit, der heutigen, die Auschwitz nur zu gerne vergessen möchte. Adorno, das sollte noch einmal betont werden, hat zwischen Operativität und Ästhetizität durchaus zu vermitteln versucht. Was er in *Engagement* entwickelt, auch wenn er auf dem Begriff der Kunstautonomie beharrt, ist eben untrennbar an Zeitgenos-

senschaft gebunden. Die andere wichtige Stimme, die Adorno durchaus zu schätzen wusste, ist Brecht, dessen gesamtes Werk durchzogen ist von dieser Frage. Man denke nur an das Gedicht *An die Nachgeborenen*. Oder an den Spruch von 1939, der das Problem auf die kürzest mögliche Weise einfängt: *In den dunklen Zeiten / Wird da auch gesungen werden? / Da wird auch gesungen werden / Von den dunklen Zeiten*. Die beiden Enden vom Lied.

Michael Dallapiazza

Monica Bisi, *Manzoni e la cultura tedesca. Goethe, l'idillio, l'estetica europea*, ETS, Pisa 2016, pp. 174, € 15

Con il suo felice impianto comparatistico la monografia di Monica Bisi esaudisce l'aspettativa creata dal titolo *Manzoni e la cultura tedesca. Goethe, l'idillio, l'estetica europea*; le questioni affrontate nei quattro capitoli implicano infatti una doppia storia di ricezione che si compie tra la Germania, la Francia e l'Italia. Uno dei primi sforzi della studiosa mira a chiarire la dinamica ricettiva che riguarderebbe direttamente Manzoni senza necessariamente passare dal filtro linguistico di Fauriel. Per questo, al tedesco di Manzoni è dedicato l'intero primo capitolo: tra congetture a partire da lettere e testimonianze, raffronti testuali riguardanti il *Discorso sulla moralità delle opere drammatiche* (1817) e i versi sciolti *A Parteneide* (ca. 1809) in risposta alla richiesta di Jens Baggesen rivolta a Manzoni di tradurre la propria *Parthenais* dal tedesco all'italiano, si fa strada l'ipotesi che l'autore milanese fosse in grado «[...] se non di parlare e di scrivere, almeno di leggere e di comprendere bene la lingua tedesca già alla fine del primo decennio dell'Ottocento» (p. 35). Un'acquisizione

che apre una ulteriore prospettiva di ricerca legata al grado di mediazione con cui le teorie dei tedeschi (Schiller ma anche lo stesso Goethe) arrivano a Manzoni e lo influenzano nell'elaborazione delle teorie comprese nei *Materiali estetici*, nella *Prefazione al Conte di Carmagnola*, nella *Lettera sul Romanticismo* e soprattutto nella *Lettre à M.r C\*\*\**.

Attribuire a Manzoni la conoscenza del tedesco già negli anni Dieci dell'Ottocento consente alla studiosa di formulare l'ipotesi di una influenza diretta delle tragedie storiche di Goethe e in particolare di riconsiderare la dedica sulla copia dell'*Adelchi* che Manzoni gli invia nel 1822 nel senso di un'ascendenza diretta del *Conte di Carmagnola* dall'*Egmont* di Goethe. Proprio da qui prende le mosse il secondo capitolo, intitolato *Du bist mir nicht fremd. L'Egmont di Goethe ne Il conte di Carmagnola*: sempre seguendo la linea di un autonomo interesse manzoniano, reso possibile dalla sua probabile conoscenza del tedesco, la studiosa ridimensiona il ruolo di mediatori svolto da Schlegel e da Madame de Staël. Accanto all'incontestabile peso di Schiller e di Shakespeare, l'opera di Goethe viene recuperata per rilevare, al di là di frammentarie analogie testuali già indagate dalla critica, la matrice europea (romantica e tedesca) e non soltanto italo-francese della formazione di Manzoni; non in ultimo, proprio dal Goethe ammiratore di Shakespeare Manzoni potrebbe aver assimilato la rottura delle unità aristoteliche. Il bardo rinascimentale risulta una interessante chiave nella ricostruzione della eventuale ricezione diretta dell'opera di Goethe: infatti, se da un lato, come prudentemente ipotizza la stessa autrice, le corrispondenze testuali evidenziate tra l'*Egmont* e *Il conte di Carmagnola* potrebbero ridursi a mere suggestioni filtrate appunto attraverso le pagine shakespeariane; dall'altro, proprio

la comune predilezione per Shakespeare potrebbe aver spinto Manzoni a vedere nell'*Egmont* un modello. In ogni caso sui rimandi testuali fra la tragedia storica di Goethe e la prima tragedia storica di Manzoni, e in considerazione di altri elementi circostanziali, scorre la tesi che Manzoni abbia letto *Egmont* già prima della traduzione francese del 1822 e che lo abbia letto in lingua originale.

La seconda parte del lavoro di Bisi affronta l'interesse di Manzoni per l'idillio, una questione che evidentemente lo avvicina alla cultura tedesca e di fatto alla dimensione europea della letteratura. L'esportazione del nuovo modello di idillio che Goethe (prendendo le distanze da Gessner e Voss) aveva proposto nel 1798 con *Hermann und Dorothea* e della conseguente riflessione estetica che, inaugurata da August Schlegel e Wilhelm von Humboldt, assunse poi proporzioni internazionali, oltre a provare ancora una volta la vivacità degli scambi culturali dell'epoca tra Germania e Francia (e non solo), assume rilevanza nella comprensione di alcuni aspetti dell'opera manzoniana. Come appunto osserva l'autrice, «nel percorso che conduce da Fauriel a Baggesen a Goethe, Manzoni non può infatti prescindere dall'incontro con Humboldt e, dunque, benché indirettamente, con Schiller teorico e con Kant, un incontro che lascerà traccia nella sua riflessione sul bello e sulla funzione della poesia e che [...] andrà ben oltre i limiti del genere idillio» (p. 74).

L'accurata ricognizione delle riflessioni di Manzoni sulla questione dell'idillio lascia spazio all'ipotesi di lettura del romanzo manzoniano, almeno all'altezza della gestazione del *Fermo e Lucia*, sulla scorta della recensione di Schlegel all'idillio borghese goethiano. Senza negare l'influenza di Rousseau come fonte di ispirazione del poeta lombardo (ampiamente dimostrata da Giovanni Getto nel

suo *Manzoni europeo*), l'intenzione di allargare la prospettiva anche in direzione della cultura tedesca poggia sull'intreccio tra macro e microstoria che – assente in Rousseau – è Schlegel a rilevare come tratto caratteristico dell'epos goethiano e – suggerisce l'autrice – valido anche nei personaggi manzoniani. A favore della tesi dell'accostamento di Manzoni al poema goethiano e quindi alla speculazione intorno all'idillio, sono analizzate anche le pagine che Fauriel dedica a *Hermann und Dorothea* nelle sue *Reflexions*. Largamente riconducibili alla tesi del rapporto fra virtù e felicità che Schiller aveva espresso nel suo *Über naive und sentimentalische Dichtung*, le pagine di Fauriel presentano analogie con Schlegel che rifletterebero una sorta di tradizione critica ormai consolidata intorno all'autore del *Cours de littérature dramatique*. Sempre attenta alla circolazione di idee che ha favorito l'affermazione di una cultura europea in senso sovranazionale, Bisi usa le evidenze testuali addotte a prova della conoscenza dello scritto di Schlegel da parte di Fauriel in senso lato, ipotizzandone la verosimile diffusione «[...] negli ambienti culturali anche francesi proprio in virtù dell'impulso alla circolazione delle idee che Goethe e Schlegel stesso stavano promuovendo nel cuore dell'Europa e che Mme de Staël, sul loro modello, avrebbe diffuso in Francia e praticato in prima persona. Anche se Manzoni, dunque, non fosse mai venuto a contatto diretto con la recensione a Hermann und Dorothea, è verosimile pensare che Fauriel sia stato anche in questo caso valido *trait d'union* rispetto al pensiero tedesco: le analogie fin qui segnalate tra le parole di Schlegel e quelle di Fauriel e, in parte, anche di Manzoni, sembrano indizi a favore» (p. 92).

Cultura europea e inclinazione romantica sono pure ben dimostrate nell'analisi della *Lettre a M.r Chauvet* e ancor



prima dei *Materiali estetici* in relazione al Fauriel delle *Réflexions*, allo Humboldt degli *Ästhetische Versuche über Göthes Hermann und Dorothea* e allo Schiller di *Über Armut und Würde* e di *Über naïve und sentimentalische Dichtung*: in modo sintetico ma efficace l'autrice restituisce i punti capitali di un dibattito teorico sul valore morale della poesia, considerando le affinità tra le diverse voci.

Assai interessante è l'ultima parte del lavoro, che riprende e approfondisce le riflessioni sull'idillio di Schiller (evidenziandone la matrice kantiana), Schlegel, Humboldt, Fauriel e dello stesso Manzoni, argomentando la continuità tra l'autore dei *Promessi sposi* e il mondo tedesco. In particolare per dimostrare le analogie di Manzoni con Fauriel e Schiller sono isolati tre nuclei tematici fondamentali, sui quali si misura la ripresa, ma anche il superamento delle tesi altrui (rispettivamente dell'idillio pastorale e di quello sentimentale) da parte dell'autore dei *Materiali estetici*. Lo sforzo profuso nella ricognizione teorica che insegue i concetti di ideale, reale, vero, felicità e perfezione nella letteratura trova applicazione in una lettura dei *Promessi sposi* che nelle sue parti idilliche avrebbe sullo sfondo l'*Hermann und Dorothea* di Goethe (soprattutto in considerazione della traduzione francese di Bitaubé), ma anche la traduzione in francese della *Parthenaïs* di Baggesen. Coerenti appaiono anche le descrizioni delle atmosfere idilliche nel romanzo di Manzoni, che con sempre maggiore forza è presentato come forma dell'idillio borghese.

Stefania Rutigliano

Simone Zacchini, *Una instabile armonia. Gli anni della giovinezza di Friedrich Nietzsche*, ETS, Pisa 2016, Nietzscheana Saggi 25, pp. 194, € 19

Un saggio su Nietzsche e non sulla sua filosofia: questo vuole essere lo studio di Simone Zacchini. Sul Nietzsche giovane, ancora lontano (ma quanto? è su questo interrogativo che si misura in buona parte l'impresa dello studioso e anche l'interesse della sua opera) dall'orizzonte complesso del pensiero maturo, senza cadere nella tentazione di confrontare la vita e la produzione giovanile con gli eventuali squarci che essa apre su quelle successive, senza tentare di individuare problematici nuclei germinali di quelli che saranno i grandi temi della riflessione più tarda. «Ciò che qui viene escluso metodicamente», scrive Zacchini nella sua introduzione, «è qualsiasi accenno al futuro filosofo. In questo libro non sarà dunque possibile trovare citazioni di opere filosofiche, richiami, allusioni, indicazioni che in qualche modo possano legare la pagina di diario di un dodicenne con la riflessione di un uomo maturo» (p. 9). Si tratta di un'operazione molto più ambiziosa e complessa di quanto sembri: «chiudere gli occhi sul Nietzsche dopo il 1869» (p. 10) significa parlare in effetti di un'altra persona, di una persona che interessa in realtà soltanto in funzione di ciò che sarebbe divenuta in seguito: e quindi, alla fine, è inevitabile che lo sguardo si appunti strabicamente *anche* sul Nietzsche successivo. Zacchini lo riconosce esplicitamente quando sintetizza così i «tre temi storiografici cruciali» della sua ricerca: «il cristianesimo e in particolare i movimenti di risveglio di metà Ottocento e la teologia protestante di area pietista; la cultura tedesca e soprattutto la musica tedesca da Beethoven a Schumann e Wagner; il rapporto con i Greci, la filologia e il metodo scientifico» (p. 11).

Uno dei rischi di un'operazione del genere è quello di ricostruire il profilo di un Nietzsche idealizzato o quantomeno virtuale, sulla base di testimonianze solo in parte affidabili e documentate: di leg-

gere cioè le carte della storia privata di Nietzsche su coordinate che sono sostanzialmente una proiezione culturale. La consapevolezza di tale rischio si avverte nelle parole di ringraziamento poste a introduzione del volume: «La figura del giovane Nietzsche ha sempre attratto la mia attenzione, istintivamente. Forse il fascino della sua attività musicale, tutta concentrata negli anni dell'adolescenza, forse la presa coraggiosa di distanza da qualsiasi cosa non vivesse e non percepisse come sua fino in fondo. Sono anni eroici, quelli giovanili, guidati da forti ideali, anarchici e liberi a modo loro, innocenti nel vero senso del *divenire* dei giorni. [...] Ho cercato di raccontare l'idea di ciò che Nietzsche bambino e adolescente ha probabilmente visto e sentito» (p. 13).

«Raccontare l'idea»: quella di raccontare e quella di «idea» (l'idea di un Nietzsche bambino, di un Nietzsche possibile, ricostruito nei suoi contorni a partire da dati certi e oggettivi e che diviene nel processo il Nietzsche di Zacchini) sono elementi centrali di questo saggio che confina con la *fiction*, senza tuttavia eludere il piano della dimensione storico-teoretica. L'operazione dell'autore, fondata esclusivamente sulle testimonianze dirette, aggira le algide ricostruzioni genealogiche e inizia con la testimonianza del Nietzsche dodicenne che inizia a tenere il suo diario, il cui *incipit* – che inevitabilmente rimanda alle innumerevoli rappresentazioni del sé più maturo – è posto sotto la lente di un'analisi che individua in esso il prodotto di un «ragazzo dell'età di dodici anni dalle indubbie e precoci capacità letterarie» (p. 15).

La vita del giovane Nietzsche diviene così una narrazione, che s'intreccia con l'approfondimento dei motivi culturali sottesi alle sue esperienze di ogni giorno e ai termini dell'orizzonte formativo entro il quale s'inseriscono. Così, a partire dai numerosi passaggi del diario e nell'e-

pistolario in cui Nietzsche manifesta il suo entusiasmo per il Natale (fino a costituire ciò che Werner Ross ha definito *Weihnachtskomplex*; anche se Zacchini sottolinea che «nonostante sia innegabile un certo eccessivo e a volte quasi morboso interesse per il Natale, il significato che questa festa riveste per il giovane Nietzsche non può essere sbrigativamente liquidato come 'un complesso'», p. 19), vengono messi a fuoco motivi come quello dell'albero di Natale, della luce, della religione, nel segno del pietismo che condiziona fortemente il sentire del giovane Nietzsche, che gli fornisce «il lessico e l'atteggiamento esistenziale» (p. 84). Sull'impronta del pietismo, in particolare, il saggio si sofferma in tutta la sua prima parte. Il pietismo come modalità 'sociale' prima ancora che religiosa permea profondamente l'ambiente nel quale Nietzsche è inserito, preannunciandosi come chiave della sua personalità, e continua anche negli anni della maturità a costituire il sostrato dei suoi rapporti con gli altri e con il mondo, mentre lo scarto dal pietismo diviene il denominatore della sua evoluzione futura. Nell'alternanza e nella convergenza di *Stille* e *Licht*, nonché sui termini complementari di *Natur* e *Musik*, Zacchini individua i cardini sui quali Nietzsche costruisce un sistema che a poco a poco si fa laico, emancipandosi dalle secche fideistiche da cui deriva, e lo proietta nella direzione dell'incontro con Wagner – dapprima quello del 1861 con la sua musica, in seguito, nel 1868, con il musicista in persona – che ne convoglierà l'afflato mistico, destinato a restare inappagato in un'esperienza di religione subita senza vocazione e ridotta a pura forma, in una direzione di immanenza fondata sull'arte: «In Nietzsche *natura* e *musica* sembrano incarnare esteticamente quella potenza che *luce* e *suono* non potevano dare in pieno se restavano solo sul piano religioso» (p. 62). Specialmen-

te la musica attraversa l'intera parabola di Nietzsche e a essa, al ruolo che riveste nella vita di comunità, alle abilità esecutive ed espressive del ragazzo, alle sue prime composizioni, Zacchini dedica interi capitoli di grande competenza tecnica e profondità interpretativa.

Nella ricostruzione di *Una instabile armonia* emergono efficacemente i contorni della cultura dell'Ottocento mediano in una Germania di provincia in cui muove i primi passi una personalità ombrosa e sensibile come quella del giovane Nietzsche. I nuclei tematici che l'autore individua si proiettano su una ricostruzione biografica accurata, in un arco cronologico che va dall'inizio della stesura del primo diario (1856) all'indietro, agli anni di Röcken (fino al 1850) in cui viene individuato il senso di elezione di Nietzsche, l'impressione di vivere in un mondo incantato destinato a una brusca rottura, simboleggiata dal suono delle campane che annunciano l'irrompere di ricordi luttuosi che si legano soprattutto alla figura del padre, il cui profilo incombente viene ampiamente esplorato; e poi in avanti, verso i rapporti amicali coltivati a Naumburg e verso gli anni di Pforta. A questa accumulazione di circostanze biografiche si accompagnano tentativi di radiografie interiori, le cui notazioni sono per forza di cose basate su interpretazioni psicologiche che portano talvolta a salti spericolati, o comunque a inevitabili ricorsi all'ipotetico, come quando ad esempio, in un passaggio significativo sia per il procedimento che per lo stile dell'autore, viene affrontato il motivo della sostanziale mancanza di adesione di Nietzsche ai dettati della fede: «Questo vissuto in Friedrich Nietzsche non c'è; questo senso di salvezza e liberazione manca, forse perché la *Stille* tanto desiderata non è l'orizzonte del suo animo o forse perché non si sente di appartenere completamente al gruppo dei

devoti. O forse anche perché qualcosa di perennemente insonne lo abita da dentro. Stupisce sempre, scorrendo la sua biografia, come la vita del giovane Nietzsche sia stata costantemente vigile, come se non avesse avuto alcun dispositivo per chiudere gli occhi serenamente e lasciarsi scivolare nel sonno» (p. 51).

Oltre al diario e alla corrispondenza, Zacchini passa in rassegna le prime composizioni poetiche: le nove poesie regolate alla madre nel 1856, il frammento drammatico *Prometheus*, il saggio su Ermanarico (con le composizioni musicali e liriche che si legano alla figura del re guerriero greutungico), già inquadrato nell'orizzonte d'attesa aperto dall'incontro con il *Tristano e Isotta* di Wagner tra il marzo e l'aprile 1861 e in cui si definisce l'interesse per il mondo nordico antico e il mito germanico, ciò che «rappresenta il cuneo infilato nella sfera di cristallo che proteggeva Nietzsche e simboleggia, in parte, una crepa nel mondo pietista e squisitamente religioso che fino a quel momento sembrava inattaccabile» (p. 105). Dall'esperienza wagneriana, in realtà, scaturisce dapprima un recupero della musica romantica e post-romantica (soprattutto Schumann) e solo in un secondo tempo un approccio più diretto al compositore lipsiense. Centrale, in questo periodo, è il breve saggio *Fatum und Geschichte* (aprile 1862), «rapsodico, spigoloso, faticoso e poco unitario» (p. 133), e in cui tuttavia, come nel coevo *Willensfreiheit und Fatum*, emerge la tendenza di Nietzsche a rompere la gabbia del determinismo cristiano e porre al centro della propria visione un nuovo titanismo della volontà, orientato su figure eccentriche verso le quali si proietta l'ansia di una «spiritualità» che «non coincide più con la razionalità» (p. 138): prima tra tutte quella di Teognide di Megara al quale Nietzsche dedica la propria dissertazione ginnasiale, discussa a Pforta nel

settembre 1864. Da qui l'oscillazione degli anni successiva tra musica e filologia, che rappresenta il moto di un animo profondamente scisso tra un qui e un altrove, predisposto a interpretare il mondo secondo categorie duali che si escludono reciprocamente, arroccato in tensione ostile verso ciò che rappresenta un'altrità: come scrive Zacchini, «quello che sembra mancare al Nietzsche giovane, al Nietzsche di questi anni, è il senso del rinascimento, l'idea che l'abbattimento delle mura costituisca una possibilità e non un pericolo. Manca la curiosità di allungare le gambe oltre i quattro stagni di Rôcken, di scorgere nel polo opposto al suo una possibilità e una meraviglia anziché una minaccia» (p. 149). Zacchini legge in questa chiave anche le scelte di questo periodo, l'iscrizione all'università di Bonn e poi il trasferimento a Lipsia al seguito di Ritschl. La filologia rappresenta, dopo la fase religiosa e quella romantico-musicale, svolte nel segno della passione, «una sorta di stasi nella sua vita, una pausa, un deserto emozionale» (p. 161), nel quale tuttavia rifluiscono le energie creative stimolate ancora una volta dalla musica e poi dalle letture, in primo luogo quella di Schopenhauer. In questo modo si prepara il terreno a quella filologia eretica che culminerà nella *Nascita della tragedia*, evidentemente non fulmine a ciel sereno, ma «opera che riassume quasi vent'anni di lavoro intellettuale, formazione, letture di ogni tipo, tentennamenti, incertezze, slanci appassionati, riflessioni sparse, crisi religiose, velleità artistiche» (p. 157).

Sugli anni lipsiensi, alla soglia dell'investitura accademica di Basilea, si chiude il sipario di questo libro. I saggi filologici di questo periodo, in particolare quello su Democrito, con i suoi accenni alla dialettica apollineo-dionisiaco, recano già le tracce del Nietzsche successivo. Tracce che, invero, non varrebbe la pena di se-

guire se quel Nietzsche successivo non ci fosse stato. Questa è in fondo la sottile ambiguità dello studio di Zacchini, l'interrogativo da sciogliere per definire la sua ragion d'essere: ovvero se la prospettiva del 'dopo' davvero offra interesse e senso alla radiografia così accurata di un bambino e poi di un ragazzo dotato, intelligente, sensibile, ma non diverso da tanti della sua epoca e della sua generazione. A meno che – al di là del voyeurismo e della curiosità morbosa che una figura come Nietzsche ha sempre suscitato – non si attribuisca al pensiero un patrimonio genetico accumulato nelle cellule dell'esperienza, conosciuta e per così dire predeterminedo in essa: e che quindi si ritenga che raccontarla, quell'esperienza, offra strumenti per comprendere come uno tra tanti sia poi divenuto così speciale.

Alessandro Fambrini

Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos e altri scritti*, a cura di Marco Rispoli, con testo a fronte, Marsilio, Venezia 2017, pp. 185, € 15

Aveva ragione Rilke a scrivere che la fama è l'insieme dei malintesi che si addensano intorno a un nuovo nome; e tanto più ragione egli avrebbe avuto se, anziché riferire tali sue parole alla fortuna di un artista, le avesse formulate considerando le sorti di un'opera letteraria, giacché non raramente accade che la felice ricezione di un testo viva di formidabili fraintendimenti.

Esemplare, in questo senso, è l'avvicinarsi di letture critiche cui si è accompagnata per oltre un secolo la fortuna di *Ein Brief* di Hugo von Hofmannsthal, ora letto come testimonianza di una crisi privata, ovvero come manifesto letterario della bancarotta del linguaggio denunciata all'inizio del Novecento anche dal

pensiero filosofico, ora considerato come sintomo di quella rinuncia alla poesia che avrebbe condotto lo scrittore al teatro. Che poi Hans Karl, «l'uomo difficile» nell'omonima commedia del 1918, concordi con Lord Chandos nel riconoscere l'indecenza della parola e dunque, come il suo predecessore, incapace di esprimere un giudizio sui casi in Parlamento, non profferisca verbo malgrado occupi da un anno e mezzo un seggio alla Camera Alta («tutto quel che si esprime è indecente. Il semplice fatto che si esprima qualcosa è indecente»), è coincidenza che non ha comunque potuto scalfire il malinteso di cui si diceva. Così pure l'ipotesi secondo la quale la *Lettera di Lord Chandos* non altro sia se non l'inaudita denuncia del fallimento di un intero codice poetico, ha continuato a sopravvivere e nutrirsi di nuove argomentazioni, sebbene sia noto come già il giovane Hofmannsthal *alias* Loris avesse fatto proprie nel 1891 le parole di Maurice Barrès sull'incolmabile frattura tra la vita e le parole ampliandone la portata all'intera epoca («Poiché queste parole di Barrès potrebbero essere dette da ogni anima: 'Je suis perdu dans le vagabondage, ne sachant où retrouver l'unité de ma vie'»), sicché di inaudito nella *Lettera* non ci sarebbe, a ben vedere, granché.

Nel frattempo, è vero, la *Hofmannsthal-Forschung* ha sbandito molti di simili fraintendimenti, e d'altronde già Claudio Magris, nell'edizione italiana della *Lettera*, aveva preso distanza da una lettura semplificatrice della crisi di Chandos. Nondimeno, è all'introduzione con la quale si apre *Lettera di Lord Chandos e altri scritti*, di recente curato da Marco Rispoli, che il lettore italiano ha da affidarsi per attingere una più meditata cognizione di quel capolavoro dello stile hofmannsthaliano. Avvalendosi di una lunga consuetudine critica con l'opera dello scrittore – di recente dimostrata, fra l'altro, nei suoi numero-

si contribuiti allo «Hofmannsthal-Jahrbuch», pubblicato nel 2016 dall'editore Metzler –, Rispoli ricostruisce, nel lungo saggio che apre il volume, la genealogia culturale entro la quale situare la *Lettera*, il cui valore, come egli osserva, «non va cercato nel suo carattere originale, ma nell'aver accolto in un intreccio straordinariamente denso, in una struttura narrativa semplice e raffinata, alcune questioni caratteristiche dell'intera modernità. E nell'averle ricondotte, con precisione, a un momento decisivo nella storia della cultura». Di tale intreccio «straordinariamente denso», un vero e proprio «*Bildungsroman* in miniatura», l'erudita introduzione dipana i molteplici fili, qui legandoli all'argomentare novalisiano nel *Monolog*, là ricongiungendoli alle pagine di Michel Foucault in *Les mots et les choses* e, più in generale, a quell'aspirazione, caratteristica della letteratura moderna, a ritrovare nel mondo fenomenico inedite analogie. Leggendo così fra le righe la *Lettera*, Rispoli ne disvela tanto la segreta intertestualità, quanto l'architettura compositiva, grazie alla quale la vicenda di Chandos diviene emblema, alla fine, di quella *conditio humana*, così tipicamente novecentesca, che vede l'individuo spiare con la solitudine la propria volontà di sottrarsi alle distinzioni convenzionali acquisite nel linguaggio, alla ricerca di più arcane connessioni fra le cose. La cosiddetta 'crisi' si rivela dunque il presupposto per conquistare ciò che Rilke, nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, avrebbe di lì a poco definito «l'altra interpretazione»: un vedere e intuire consegnato all'epifania e infine libero dai ceppi dell'io nonché dai concetti nei quali quest'ultimo è solito soggiogare il mondo; un vedere e intuire che nell'immagine accede a una più incandescente e sconfinata vita interiore.

A meglio precisare il ruolo di questo capolavoro nella riflessione poetologica

di Hofmannsthal contribuiscono inoltre i due dialoghi che, nel volume, vi sono accostati e che, come sottolinea Rispoli, «accompagnano il ritratto del giovane Lord inglese come le ali laterali di un trittico». Scritti nei mesi immediatamente successivi alla stesura della *Lettera, Sui caratteri nel romanzo e nel dramma* e *Il dialogo su poesie* indagano, con il loro impianto dialogico, la natura del romanzo, del dramma e della poesia lirica, ma ripropongono altresì la riflessione sul rapporto fra l'uomo, la realtà e la parola poetica ubiqua ai pensieri di Chandos e ne sostanziano, in altra forma, il portato etico. Giacché, se la scelta del silenzio cui questi giunge obbedisce a istanze tanto etiche quanto estetiche, la conversazione fra Balzac e Hammer *Sui caratteri nel romanzo e nel dramma* offre a Hofmannsthal una cornice narrativa per esplorare e quindi prendere distanza da una concezione ottocentesca, ancora in auge nel *fin de siècle*, che aveva recluso l'arte e l'artista nella prigione di una presunta soggettività geniale. Pertanto, le parole conclusive del dialogo, che vedono Balzac paragonare i destini degli uomini a fiaccole viventi, «legate agli alberi dell'immenso giardino illuminato soltanto dalle loro fiamme», suggellano sì tutta la magniloquenza di una siffatta estetica, ma al contempo, sovrapponendo com'esse fanno la figura dell'artista a Nerone, ordiscono del pari la sua ironica demistificazione.

L'ultima ala di questo trittico narrativo, di cui Rispoli offre una circostanziata lettura critica nella prefazione e nel ricco apparato di note al testo, è senz'altro uno degli esempi più importanti della scrittura saggistica di Hofmannsthal. Non per caso, come il curatore non manca di annotare, *Il dialogo su poesie* fu tanto caro a Kafka («Con quale entusiasmo» ricordava Max Brod, «mi lesse ad alta voce, una volta, il *Dialogo su poesie*»). E non

soltanto a Kafka, si potrebbe aggiungere. Questa conversazione fra due amici immaginari sarebbe presto diventata il modello, sia nella forma dialogica, sia nel portato teorico, del *Gespräch* (1910) di Gottfried Benn che allo scrittore avrebbe reso omaggio, in occasione della morte di questi, in uno fra i suoi più lirici testi occasionali (*In memoriam*, 1929), e che ancora in *Probleme der Lyrik* (1951) avrebbe citato quale esempio di sommo magistero lirico le strofi di quel poema di Stefan George dedicato all'autunno, che nel *Dialogo su poesie* Gabriel legge a Clemens. E se tanto eloquente tale dialogo dovette sembrare ai maggiori rappresentanti della modernità letteraria nella cultura di lingua tedesca, è perché in queste sue riflessioni Hofmannsthal, prendendo distanza dal simbolismo di George e Mallarmé, certamente avanza, come scrive Rispoli, «un'idea dinamica di poesia: una poesia pronta a spezzarsi in frammenti e a trovare nuove possibilità di cristallizzazione», ma progetta pure un dettato lirico capace di gettare un ponte fra l'uomo e le cose e congedarsi da quel decadente esilio dalla vita nella reclusione del sé, che egli aveva a suo tempo rimproverato a D'Annunzio. In questa vera e propria *summa poetica*, nella quale la riflessione si misura sia con l'estetica del romanticismo di Jena sia con il verbo simbolista, l'argomentare fra i due amici si direbbe inteso a sancire il primato della poesia moderna nel porre la 'cosa in sé', affrancata dai cascami della soggettività. Con questa medesima idea di poesia si sarebbero presto confrontati i *Neue Gedichte* rilkeiani come pure, in diversa maniera, i versi della *Morgue* di Benn.

Al di là del discorso critico e del contributo che questo bel volumetto offre alla ricezione dell'opera di Hofmannsthal per merito della brillante curatela, *Lettera di Lord Chandos e altri scritti* regala altresì al lettore la felice esperienza

di scoprire, grazie al versatile e screeziato italiano nella traduzione di Rispoli, il classico nitore della scrittura hofmannsthaliana e tutta la sua malìa.

Amelia Valtolina

Annamaria Andreoli, *Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 382, € 19,50

Intento del volume è ricostruire il rapporto tra Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio, in particolare tra gli anni 1894 e il 1904, senza però trascurare l'ulteriore sviluppo di tale relazione anche dopo la conclusione della loro difficile convivenza e collaborazione. Di questo rapporto restano le lettere della Duse, ma non quelle di d'Annunzio, probabilmente distrutte dalla stessa attrice; naturalmente restano le opere di d'Annunzio, e in particolare *Il fuoco*, il romanzo pubblicato nel marzo 1900 dopo circa cinque anni di lavoro, ma non ci resta nessuna documentazione diretta della recitazione della Duse. Ad avviso dell'autrice però una lettura approfondita delle lettere che ci sono pervenute, nel contesto complessivo del rapporto intercorso tra i due protagonisti – restano anche alcune rare testimonianze epistolari di d'Annunzio o altre testimonianze facilmente interpretabili come probabili risposte dello scrittore a lettere dell'attrice –, rende possibile una ricostruzione altamente attendibile della relazione tra la Duse e d'Annunzio e del significato che essa ebbe per la cultura italiana ed europea, senza naturalmente dimenticare che il successo della Duse scavalcò gli stessi confini europei. In particolare, secondo Andreoli, è fondamentale sfatare il mito, che a suo tempo ad esempio Matilde Serao aveva contribuito a diffondere, dell'attrice rimasta in qualche modo

vittima del protagonismo e dello sfrenato desiderio di affermazione dello scrittore. Il rapporto fu invece molto più complesso: era nato soprattutto, a parte gli aspetti più strettamente personali, come un rapporto di collaborazione, che avrebbe dovuto vedere la Duse come protagonista privilegiata delle nuove forme di espressione teatrale – in parte ideate insieme –, delle quali i testi dannunziani avrebbero dovuto fornire un modello esemplare. Certamente la Duse, sempre con molta ritrosia, portò in scena – e ne finanziò la relativa realizzazione – *La città morta* e *Francesca da Rimini*, ma la collaborazione rimase per lo più un progetto irrealizzato; in particolare l'attrice si rifiutò – e questo non solo fu un errore, considerando il grande successo dell'opera, ma costituì altresì la causa principale della fine del suo rapporto con d'Annunzio – di portare in scena *La figlia di Iorio*.

Ad avviso dell'autrice, il superamento di ogni falsa mitologia nella ricostruzione della relazione tra l'attrice e lo scrittore comporta una valutazione più attenta della indubbia grandezza dei due protagonisti, della quale un aspetto è stato ad esempio il loro importante contributo alla modernizzazione della cultura e della stessa società italiana; il successo internazionale di entrambi – da non dimenticare che il grande successo della Duse rappresentò per d'Annunzio una importantissima occasione per la sua piena affermazione in Francia e in altri paesi europei – rappresentò un elemento significativo di tale modernizzazione, e proprio per questo è augurabile che questo libro venga recepito anche in ambito germanistico, come in quello di altre discipline affini. Per quanto il libro, pur documentatissimo, di Andreoli voglia rivolgersi a un pubblico più ampio di quello esclusivamente specialistico – manca ad esempio un apparato di note, anche se il volume è corredato di una ricca bi-

bliografia -, un maggiore distacco critico sarebbe risultato utile a meglio definire questo contributo alla modernizzazione fornito dai due protagonisti, oltre che la loro stessa grandezza. Andreoli analizza con grande originalità quel processo di estetizzazione della politica, che proprio il dialogo tra il poeta e l'attrice, e di conseguenza la capacità per il poeta di rivolgersi con successo a un pubblico più ampio e di allargare la sfera di comunicazione della letteratura, riuscirono ad attivare: le pagine dedicate ad esempio alla festività del Primo maggio sono tra le più interessanti del libro. Né mancano analisi più precise dell'orizzonte politico di d'Annunzio: ma proprio per questo desta forti perplessità l'assenza di ogni indagine più circostanziata dello sfrenato interventismo bellico dello scrittore. Siamo certi che non sia stata questa l'idea dell'autrice, ma al lettore resta l'impressione che non vi possa essere alcuna forma di modernizzazione, che non sia nello stesso tempo accompagnata dal colonialismo e dalla guerra.

È quindi auspicabile, proprio per l'importanza del tema che il libro affronta, che la ricezione internazionale – e quindi anche quella nell'area culturale di lingua tedesca – di d'Annunzio e della Duse possa essere presto oggetto di ulteriori studi critici, che approfondiscano e verifichino la ricchissima documentazione raccolta da Andreoli. Dato il carattere di semplice segnalazione di questa scheda, ci limitiamo a evidenziare solo alcuni elementi tra i più significativi. Il progetto di una nuova drammaturgia, o, se vogliamo operare una drastica semplificazione, il progetto di una Bayreuth italiana, che trovò ne *Il fuoco* un'articolata teorizzazione, rappresentò l'ambito di maggior rilievo, nel quale la ricezione internazionale di d'Annunzio riuscì ad affermarsi e a lasciare tracce non effimere, anche se non sempre visibili. Per quanto possa apparire

una constatazione quasi banale, proprio il rapporto tra l'attrice e il poeta conferirono a questo progetto un maggiore spessore: dal dialogo con la Duse, quindi dal confronto con una esperienza di recitazione e di espressione teatrale profondamente innovativa, la nuova drammaturgia ricercata da d'Annunzio, per quanto destinata per molti versi a produrre una forma di teatro destinata più alla lettura che alla scena, trasse spunti di ispirazione particolarmente fecondi, che mancarono in altre esperienze europee. L'analisi puntuale di Andreoli, i riscontri da lei effettuati tra quanto messo in scena dall'attrice con quanto prodotto dallo scrittore, ricostruisce con grande vivezza questo dialogo; significativo ad esempio il suo richiamo al grande successo riportato dalla Duse a Vienna nel 1902, successo che contribuì alla ricerca da parte della letteratura e della cultura austriaca di una modernizzazione del tragico dopo Wagner, alla quale secondo d'Annunzio dovevano contribuire anche la poesia epica e quella lirica. Più difficile risultò invece l'affermazione a Berlino, dove la Duse, probabilmente consigliata da Robert Mendelssohn, il banchiere e musicista che aveva sposato una delle amiche intime dell'attrice, la pianista e cantante Giulietta Gordiniani, non portò in scena testi teatrali di d'Annunzio.

Evidentemente, per un'analisi del rapporto di d'Annunzio con la cultura tedesca, resta fondamentale lo studio del suo rapporto con Wagner e con Nietzsche. Soprattutto nel caso di Wagner, è bene non dimenticare il legame che aveva legato, e continuerà a legare anche dopo la rottura con d'Annunzio, la Duse a Arrigo Boito, anche se in quegli anni Boito era all'apice della sua collaborazione con Verdi e del successo riportato con *Otello* e con *Falstaff*; nel rapporto di Boito con l'attrice pesò quindi in quegli anni più il suo rapporto con Shakespea-



re che quello con Wagner. In ogni caso, secondo Andreoli, proprio in un indiretto confronto con Boito d'Annunzio e la Duse lessero insieme alla fine del 1895 il *Drame musical* di Edoard Schuré, che nel 1875 aveva fatto conoscere Wagner in Francia; per quanto sia assente nel libro di Andreoli una specifica analisi del rapporto con Nietzsche, è di grande interesse la sua analisi del contesto in cui il poeta concepì nel 1900 la sua *Ode in morte di un distruttore*, nella quale non mancano espliciti riferimenti alla Duse e alla sua recitazione dionisiaca.

Emerge però con chiarezza dal libro di Andreoli una sorta di enciclopedia del decadentismo europeo, che d'Annunzio – per molti versi in collaborazione con la Duse in quel decennio 1896-1906 che fu anche il più produttivo della sua opera – recepì e del quale nello stesso tempo fu indubbiamente uno degli indiscussi protagonisti. Maeterlinck, il culto del Rinascimento, Wilde, Cordon Craig, Isadora Duncan, Sarah Bernhardt, Max Reinhardt, Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal – solo per citare alcuni nomi e fenomeni – agirono sull'opera dello scrittore in modo puntuale e altamente originale. Un'amicizia tra l'altro ebbe per d'Annunzio grande rilievo: quella con Romain Rolland, uno scrittore francese profondamente impregnato di cultura tedesca, così che tale amicizia non può essere trascurata nella stessa analisi del rapporto del poeta con la cultura tedesca. Da questa fitta trama di relazioni si sviluppa nell'analisi di Andreoli soprattutto una linea, che ella indaga con grande finezza: lo stretto rapporto tra *Il fuoco* e il progetto di una nuova drammaturgia esposto nel romanzo, e la raffinata e non estemporanea ricerca linguistica che d'Annunzio condusse soprattutto in *Francesca da Rimini* e ne *La figlia di Iorio*, senza evidentemente dimenticare alcuni vertici della sua poesia lirica nelle *Laudi*.

Questa fitta trama di rapporti, che Andreoli imbastisce, lascia quindi aperto il compito di una più attenta ricostruzione interdisciplinare e interculturale della successiva ricezione dell'opera di d'Annunzio; a nostro avviso, uno degli ambiti più interessanti e fecondi – e per molti versi inatteso – di tale ricezione fu rappresentato dalla musica. Proprio grazie al progetto prima ricordato di una nuova drammaturgia, si giunse ad esempio nel corso del Novecento a una riscoperta della musica di Claudio Monteverdi, in particolare per merito di Gian Francesco Malipiero; Virgilio Bernardoni, nel profilo biografico del musicista pubblicato nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (Treccani), ha attentamente ricostruito il rapporto del musicista con d'Annunzio, rapporto che coinvolse altri rappresentanti dell'avanguardia musicale italiana come Alfredo Casella. Questa riscoperta di Monteverdi ebbe significative ricadute anche sulla cultura musicale e letteraria tedesca; per ricostruire queste talvolta impercettibili rifrazioni del complesso legame che intercorse tra d'Annunzio e la Duse, un confronto con il libro di Andreoli risulta indispensabile.

Aldo Venturelli

Marco Maggi, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Donzelli, Roma 2017, pp. 175, € 19

Un'attenta e circostanziata ricostruzione filologica condotta «in absentia» (p. 7), così si potrebbe tentare di descrivere l'idea germinale partendo dalla quale Marco Maggi struttura la sua indagine sulla presenza di riferimenti danteschi nell'opera e nel pensiero di Walter Benjamin. Di natura strettamente filologica è infatti il problema da cui muove l'intero

lavoro: l'autotraduzione in francese della quinta tesi *Sul concetto di storia*, condotta pochi mesi prima della morte di Benjamin a Portbou, contiene un riferimento al poeta della *Commedia* assente nelle diverse stesure in lingua tedesca. Un riferimento destinato a rimanere criptico non solo perché si trova in una sola delle versioni delle celebri tesi, ma anche perché l'unico testimone manoscritto del testo in questione si rivela privo del corpo della citazione. Nel dar conto di ciò, Maggi rinvia puntualmente alle fonti archivistiche, fornendo al lettore riproduzioni fotografiche utili a verificare nel manoscritto l'omissione dei versi danteschi. La questione parrebbe dunque anzitempo concludersi con una *crux desperationis*, se non che l'indubbia centralità del testo in esame impone di per sé un supplemento d'indagine. La quinta tesi *Sul concetto di storia* contiene una tra le più stringenti definizioni dell'immagine dialettica nell'opera benjaminiana, in cui si legge che «la vera immagine [*wahres Bild*] del passato *guizza via* [*buscht vorbei*]», e che il passato si può trattenere «solo come immagine che balena [*aufblitzt*], per non più comparire, proprio nell'attimo della sua conoscibilità» (W. Benjamin: *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola – M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, pp. 25-27).

A quali versi danteschi si ricondurrebbe quindi il concetto di immagine sviluppato da Benjamin? Maggi sottopone a vaglio critico le soluzioni più recenti a questo vero e proprio rebus, considerando particolarmente persuasiva la proposta di Sigrid Weigel, la quale ricollega l'*aufblitzen*, proprio dell'immagine dialettica, a quel 'fulgore' che negli ultimissimi versi del *Paradiso* suggella – e allo stesso tempo autoannienta – la visione dantesca dell'aldilà (pp. 66-71). A parere di chi scrive non si tratta certo di una conclusione del tutto risolutiva, ma non è questo il punto.

A prescindere dal lavoro puramente filologico, infatti, il punto di forza del saggio in questione, nel suo complesso, non risiede tanto nella soluzione, quanto nella problematizzazione di alcuni nessi teorici fondamentali del pensiero benjaminiano. Invece di limitarsi a un'ottica puramente congetturale o emendativa, Maggi spiega con grande acume interpretativo *perché* la presenza di un riferimento dantesco *a latere* di uno snodo fondamentale della riflessione sull'immagine dialettica benjaminiana non possa essere considerata frutto del caso. In altri termini, facendo per così dire di necessità virtù, lo studioso tenta di colmare il vuoto creato dalla citazione dantesca mancata attraverso un'indagine complessiva volta a confermare l'esistenza di una «funzione-Dante» in Benjamin (p. 56).

Si tratta innanzitutto di dimostrare come l'interesse del filosofo berlinese per l'opera del poeta fiorentino non sia né isolato né episodico. Suggestioni importanti derivano dalla lettura della traduzione parziale della *Commedia* di Stefan George e dal confronto produttivo con l'opera di Friedrich Gundolf e Georg Simmel. Emerge così una linea interpretativa, caratteristica del primo Novecento tedesco, che prende le mosse dalla componente lirica, simbolica e visivo-visionaria della poesia dantesca per rovesciarla in un realismo descrittivo di matrice baudelairiana, per esempio là dove alla poetica della *flânerie* si affiancano le rappresentazioni della moderna realtà metropolitana come *Inferno*. Erich Auerbach, con il quale Benjamin corrisponde fin nella seconda metà degli anni Trenta, diventa quindi un importante punto di riferimento per il filosofo berlinese – meritevole di segnalazione è l'interpretazione di un'allusione cifrata al comune mito generazionale degli Argonauti (peraltro non senza allusioni all'ultimo canto del *Paradiso*) contenuta in una car-

tolina inviata da Benjamin ad Auerbach nel novembre 1935 conservata presso il Deutsches Literaturarchiv di Marbach. Maggi non trasalascia di evidenziare in che misura il concetto di «illuminazione profana» presente nel saggio sul *Surrealismo* pubblicato nella «Literarische Welt» nel febbraio 1929 risulti correlato alla concezione dell'amore stilnovista delineata nel saggio auerbachiano su *Dante poeta del mondo terreno* (1929), senza per questo dimenticare le sensibili differenze d'impostazione nei rispettivi saggi.

Alla questione dantesca si sovrappone dunque quella baudelaيرية. Maggi porta innanzitutto l'attenzione del lettore verso un ricco dossier di parallelismi tra Dante e Baudelaire tra le carte preparatorie al *Passagenwerk*, il che rende il poeta della *Commedia* uno degli autori più presenti e citati nel progetto sul XIX secolo. Viene così alla luce il *missing link* tra l'*interpretatio dantis* e le tesi *Sul concetto di storia*, anima teorica di tale progetto. Segue una breve ricognizione delle presenze dantesche nell'*Infanzia berlinese* focalizzata sulla prosa *Colonna della Vittoria* (pp. 60-64). Il completamento sistematico di questa ricognizione potrebbe riservare ulteriori sorprese in futuro. Ad esempio, tra gli estratti inediti presenti nell'ultimo foglio del *Felizitas-Exemplar* dell'*Infanzia* è lo stesso Maggi a portare l'attenzione sulla trascrizione di un passo dantesco (*Paradiso* XIII, 121-123, nella traduzione di George) ironicamente ric collegabile alla *Irrkunst*, ossia all'arte di perdersi, nella metropoli, nei meandri della memoria. Ed è a questo punto che il saggio giustamente converge sull'immagine dialettica che con 'fulgore' dantesco riemerge involontariamente dal passato, di cui si è già parlato.

Suggestiva ma, a parere di chi scrive, alquanto controversa si presenta la riflessione successiva, incentrata sulla teologia dell'immagine del tardo Benjamin. Il

parallelo tra la chiosa ai ritratti fotografici di August Sander (autore di *Antlitz der Zeit*, 1929) presente nella *Breve storia della fotografia* e la «*facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio originario», predicato dell'allegoria nel saggio sul *Dramma barocco tedesco* (pubblicato nel 1928) è di per sé plausibile, così come lo è la correlazione tra *wabres Bild*, attraverso il quale si attiverebbe un rinvio alla *vera icon*, e il concetto di 'aura'. Se non che tutto ciò porta Maggi a inferire che «la 'teologia' delle tesi *Sul concetto di storia*» si configurerebbe, «piuttosto che come 'distruzione radicale del mondo delle immagini', nel solco ebraico e platonico [...], come rivisitazione di alcuni motivi della teologia cristiana dell'immagine» (p. 87). L'impressione che ne deriva è quella di un sovraccarico di connotazioni estetiche e culturali della 'vera immagine' che rischia di far passare in secondo piano l'elemento utopico-messianico.

Il capitolo sulla teologia dell'immagine crea un ponte verso la sezione successiva, *Postilla su poesia e fotografia*, che prende l'abbrivio dalla riflessione di Yves Bonnefoy sui principali dispositivi della visione in un mondo moderno segnato dalla perdita dell'aura'. Segue un'ampia e articolata disamina della ricezione del pensiero benjaminiano nell'opera saggistica e letteraria di Giovanni Giudici, con la riproposizione di due recensioni di quest'ultimo in appendice (ai volumi einaudiani *Immagine di città*, del 1971, e a *Parigi capitale del XIX secolo*, del 1986). Attento lettore di Benjamin e Lukács sin dai primi anni Sessanta, il poeta ligure fa ampio ricorso al loro pensiero come via d'uscita dalle aporie di un dibattito culturale dominato dalla neoavanguardia. Particolarmente significativo appare in conclusione il riferimento alla riscrittura dantesca di Giudici in forma di 'satura drammatica', *Il Paradiso perché mi vinse*

*il lume d'esta stella* (1991), a conclusione di una riflessione pluridecennale su Dante, Benjamin e lo statuto della parola poetica ancora valida.

Con grande coerenza, dunque, la ricognizione critica di Maggi si chiude con un appello a «leggere Dante con Walter Benjamin» (pp. 161-168), ossia a rileggere la *Commedia* secondo l'*ordo inversus* dell'immagine dialettica, trasformando la 'figura' auerbachiana in una 'traccia' da seguire secondo un processo che, a sua volta, invita a riportare in primo piano le componenti figurative e cognitive del pensiero benjaminiano sulla letteratura rispetto alle ricerche sui media visuali.

Francesco Rossi

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*, a cura di Salvatore Cariatì – Vincenzo Cicero – Luciano Tripepi, testo a fronte, Bompiani, Firenze-Milano 2017, pp. 624, € 25

Ruota come un meccanismo intorno a precisi ingranaggi ingegneristici il volume – a cura di Salvatore Cariatì, Vincenzo Cicero e Luciano Tripepi – che offre una collazione integrale delle cinque redazioni del *Kunstwerk* che Benjamin elaborò tra l'estate del 1935 e quella del 1936. Con testo a fronte italiano, è in tale veste editoriale, inedita nell'intero panorama degli studi internazionali benjaminiani, che la numerazione adottata per le successive versioni dello scritto, dalla K1 alla K5 (con la K4 per la traduzione francese), subentra alle precedenti tre più una delle *Benjamins Gesammelte Schriften*. Snodandosi lungo il montaggio sinottico delle cinque versioni, si ottiene così «un testo unico, non l'unico testo possibile» (p. CXXV), come precisato nella preziosa *nota editoriale*, esemplifi-

cativa della innovativa nonché complessa struttura del volume, a partire dalla scelta traduttiva del titolo *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*. È qui che lo *Zeitalter* non viene più reso con «epoca» – come dalla storica edizione del 1966, tradotta da Enrcio Filippini e introdotta da Cesare Cases – ma con «tempo», scelta stilistica sinonimica, con l'intento di restituire centralità al lessema *Zeit* dell'originale, motivato sulla intenzionale rinuncia semantica di «epoca» da parte dello stesso Benjamin (p. CXXIX).

Riconsiderati in tale prospettiva unitaria, appaiono gli effetti interdipendenti delle quattro versioni tedesche che si integrano a vicenda, il cui smembramento appare di paradossale giovamento all'unitarietà concettuale dell'opera. L'ipertesto che ne deriva esibisce le varianti quali innesti comparativi sulla base dell'ultima redazione, la K5, segnalate dai numerosi rimandi di intensità di inchiostro e carattere tipografico diverso, la cui immediata riconoscibilità è altresì garantita da parentesi singole, graffe, quadre, in capo e in coda ai passi interessati, che segnalano modifiche, attraverso inserzioni di singole parole fino all'incorporamento di capoversi e interi capitoli. Contribuisce a illustrare la prospettiva speculativa di tale ambizioso rimontaggio dell'opera l'*Introduzione storico-filosofica* a cura di Luciano Tripepi, dichiarazione dell'approccio-critico interpretativo alla base della poderosa ricostruzione integrata non da ultimo da una sezione *Paralipomena* (pp. 213-319), manoscritti e dattiloscritti che giungono fino al 1939, utili a illustrare la complessità del processo genetico, quali fonti primarie e secondarie alla base di una rielaborazione testuale durata fino al 1940.

Il volume esclude, in tal senso, l'esistenza di una versione canonica del *Kunstwerk*, abbandonando l'idea dell'isolamento formale e concettuale delle

diverse versioni, da studiare invece in interdipendenza reciproca: ciò a partire dal manoscritto in forma di abbozzo, il K1, l'*Urtext* del 1935, escluso dalle succitate *Benjamins Gesammelte Schriften*, che offre l'opportunità di ragionare sulle successive connessioni intratestuali, nonché sulla natura compositiva contemporanea di ulteriori opere di Benjamin, come esplicitato nella *Premessa gnoseocritica* da Vincenzo Cicero: «obbedendo a un piano d'azione le cui mosse iniziali risalgono all'*Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), le interlocutorie si estendono alle tesi *Über den Begriff der Geschichte* (1940), le finali (fatalmente incompiute) sono destinate al *Passagenwerk*» (p. X). Che poi l'elaborazione storica e teoretica del *Kunstwerk* si connetta al progetto dei *Passages*, a cui Benjamin lavorò dal 1927 sino alla morte, si collega anche, in senso lato, all'essere costitutivamente un'opera di passaggio, alla natura specificamente transeunte delle diverse versioni del saggio, collegate l'una all'altra: a cominciare dalla K1, inedita, priva di citazioni o riferimenti bibliografici, che manca del successivo *Vorwort* programmatico sull'analisi marxiana del capitalismo, ma da vedere come genesi teoretica di temi assenti nelle versioni intermedie, riprese nell'ultima rielaborazione. Vedrà la luce nell'ottobre 1935, ancorché priva di note a piè di pagina, con una premessa aggiuntiva e la suddivisione in capitoli, la K2, corrispondente alla prima versione delle *Benjamins Gesammelte Schriften*, che esibisce informazioni su uno spazio redazionale espresse attraverso segni di rielaborazione testuali ripetuti sistematicamente, «ciò perché in Benjamin» commenta Tripepi, lasciandoci immergere in una sorta di intimità materica del metodo di lavoro del filosofo berlinese, «la cancellatura a croce non significa affatto che il brano sia stato respinto, come nel caso della semplice cancellazione di righe sino

all'illeggibilità, bensì che è stata trovata una nuova posizione nel corpo del testo» (p. XXXI). In merito alle successive versioni, la K3 e la K5, usualmente considerate più mature: da notare la prevalente trasformazione in lunghe note di parte dei contenuti dei diciannove capitoli del K3, il dattiloscritto, laddove i passi esclusi dalla traduzione francese, la K4, serviranno da materiale di lavoro per la K5, l'ultima in ordine cronologico, frutto del lavoro intenzionale di rielaborazione di Benjamin sulla base del primo testo.

Tuttavia è proprio in margine a *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* a cura di Pierre Klossowski, l'unica pubblicata con l'autore in vita, a Parigi nel 1936 nella «*Zeitschrift für Sozialforschung*», che emergono particolari significativi: la traduzione vanamente finalizzata ad essere accolta nei circoli intellettuali francesi è in verità da intendere, prendendo a prestito le parole di Antoine Berman, come una sorta di *épreuve de l'étranger*: ciò perché il saggio dal chiaro influsso benjaminiano, a sua volta traduzione dell'heideggeriana *Erfahrung des Fremden* – dove testo e contesto, di partenza e arrivo, sradicati dal proprio territorio linguistico-culturale dovrebbero spingersi verso un'ideale e reciproca *Ergänzung* – suggerisce l'idea della prova traumatica alla quale il testo fu di fatto sottoposto. Lo si capisce consultando gli scambi epistolari che ne fecero da sfondo (in *Lettere*, pp. 321-395) utili alla contestualizzazione della controversa storia di pubblicazione della versione francese, sottoposta a pesanti manipolazioni contenutistiche e terminologiche. Ciò, in base ai fatti noti, come conseguenza della delega di Horkheimer a Hans Klaus Brill, suo uomo di fiducia a Parigi, a tagli redazionali nel dattiloscritto che generarono un conflitto di competenze con Raymond Aron, il sociologo direttore della sede parigina dell'Istitu-

to, non informato – tanto quanto non lo era stato Benjamin –, sul ‘compito’ di Brill. La soppressione del *Vorwort* e le manipolazioni del primo capitolo, che causarono la nota lettera di protesta di Benjamin a Horkheimer, vennero, in tal senso, motivate come giustificazione *ex post* perché finalizzate a «proteggere la rivista, in quanto organo scientifico, dal venire coinvolta in discussioni politiche sulla stampa» (Horkheimer, 18 marzo 1936, p. 347).

D'altra parte, è l'intera vicenda esemplificativa di quella che efficacemente viene definita come una sorta di «estraneità delle sue posizioni al contesto della politica culturale del tempo, del tutto allineata alla retorica difesa dell'eredità umanistica» (Tripepi, p. XL). Ciò emerge da ricorrenti tentativi, da parte di diversi interlocutori, di disciplinare la creatività intellettuale di Benjamin o indirizzarne lo sviluppo teoretico: sono, in tal senso, da intendere le parziali resistenze dello stesso Brecht, attestate dal mancato intervento a favore del saggio da parte dell'allora direttore della rivista «Das Wort» o le difficoltà di inserimento nello spazio ricettivo sovietico, come dal sostanziale disinteresse di Bernhard Reich, ex marito di Asja Lacis, al quale era stata inviata con probabilità l'unica versione manoscritta del testo (p. XXX).

Doveva poi, in particolare, infastidire i francofortesi la coesistenza tipicamente benjaminiana degli opposti, il tentativo di abbracciare marxismo e teorie metafisiche espressa dalla variabilità tra motivi materialistici e messianici; ma soprattutto, nonostante la comune ricerca teoretica, la prospettiva oscillante di Benjamin sull'arte di massa, con un atteggiamento parzialmente ottimistico, di attenzione per l'avvento delle nuove tecniche e una considerazione contraria al luogo comune passatista che vedeva nell'aura unicamente un valore e, nell'esponi-

bilità, una forma di alienazione, «da un angolo visuale», così sempre Cases, «per cui tale processo è considerato non solo inevitabile, ma largamente positivo» (in Benjamin, *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, p. 8).

Coglie in pieno tale carattere intrinsecamente ondivago della declinazione benjaminiana di aura l'interpretazione di Vincenzo Cicero nell'evidenziarne una peculiare dimensione sinestetica, capace di spaziare dal fronte visivo a quello olfattivo – «aura non ha unicamente un senso fotico, relativo alla luminosità che circonda l'entità auratica (non è solo aurosa)» così il filosofo messinese «ma insieme un senso pneumatico, riferito all'aria, al respiro, al soffio che spira, allo 'spirito' nel significato originario (è anche aerea)» (p. XIII). Commenti del genere sono preziosi. Svelano l'intrinseca poeticità del ragionamento filosofico in Benjamin che rema (fortunatamente) contro al carsico contendersi, nella ricezione del celebrato saggio, tra saggistica filosofica e critica letteraria germanistica. Se, infatti, stando alla storia della ricezione italiana, è in seno a quest'ultima che si diffonde la prima esegesi dell'opera, nella già citata versione a cura di Cases nel 1966 – con più recenti edizioni che contemplano i contributi di Massimo Cacciari (2011) o di Fabrizio Desideri (2012) così come il volume in questione, pubblicato all'interno di una collana di studi un tempo diretta da Giovanni Reale –, è invece dalla compresenza disciplinare che si coglie l'originalità del pensatore tedesco che, come un *pescatore di perle*, così secondo il magnifico ritratto di Hannah Arendt del 1968, possedeva l'attitudine di trasformare in perle e diamanti frammenti sconosciuti, perduti o considerati poco rilevanti della vita comune.

Viene altresì confutata, proprio affidandoci alla perizia dei tre curatori del poderoso volume, l'idea di una presunta

estraneità di Benjamin al canone filosofico più ortodosso, come in base alla prevalenza teorica di temi heideggeriani compresenti al giudizio più volte espresso – come nella lettera all'amico Scholem del 25 aprile 1930 –, di «fare a pezzi lo Heidegger», progetto che era da attuare nella rivista «Krisis und Kritik» insieme a Brecht, secondo la testimonianza di Günther Anders (p. LXXVIII). Se, a tal riguardo, Tripepi, nei fondamenti teorici, individua nell'*Opera d'arte* di Benjamin e in *L'origine dell'opera d'arte* di Heidegger i «due testi capitali dell'estetica del Novecento, che riflettono, nello stesso periodo, sul rapporto tra arte e tecnica» (p. LXXVIII), lo stesso specifica molto efficacemente come, al di là delle somiglianze lessicali, la comparazione tra *Gestell* di Heidegger e *Apparatur* di Benjamin riveli non solo diversa articolazione semantica della categoria di *tecnica*, ma anche una conseguente radicale opposizione teorica, concludendo che fra i due termini «non vi è sinonimia ma profonda asimmetria concettuale» (p. LXXXI).

In conclusione, è possibile ribadire eventualmente una discendenza di matrice prettamente tedesca, relativa a una prima fase filosofica di scrittura – come, ad esempio, nello *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), il saggio considerato tanto ostico e incomprensibile dalla commissione giudicante da impedirgli il conseguimento della docenza universitaria – sulla quale si innesterà, dagli anni Trenta in poi, una tendenza grosso modo più filofrancese, caratterizzata da un rapporto con Berlino via via più debole, che interviene ancor prima del trasferimento definitivo a Parigi, nel 1933, come testimoniata dalla pubblicazione di scritti più di carattere critico-letterario, da recensioni, traduzioni nonché dal saggio sulla metropoli di Baudelaire. È tuttavia dalla compresenza delle due matrici culturali

– come anche testimoniato nelle parti del *Kunstwerk* dedicati al Dada e al contesto avanguardistico in generale – che si evidenzia come una proficua contaminazione transdisciplinare costelli il pensiero ramingo ma metodico di Benjamin, la cui grande originalità intellettuale appare, a tutt'oggi, legata a quella mirabile descrizione a commento dell'*Angelus* di Paul Klee che dava il titolo alla tesi n. 9: il tentativo di ricomporre l'infranto, pur avendo di fronte solo cumuli di rovine.

Paola Di Mauro

Raffaele Donnarumma – Serena Grazzini (a cura di), *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Morlacchi, Perugia 2016, pp. 368, € 18

Mentre si assiste a un affievolirsi dell'interesse nei confronti delle categorie 'postmoderno', 'postmodernità' e 'postmodernismo', i termini 'moderno', 'modernità' e 'modernismo' sono tornati a essere terreno di dibattito in più ambiti di ricerca negli ultimi anni. Ancora dopo decenni di studio, tra i primi problemi da affrontare c'è la corretta demarcazione tra di loro, nell'impossibilità di pensare che possano essere presi come sinonimi. Questo aspetto, certamente noto, emerge nell'introduzione del volume *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, pubblicato da Morlacchi all'interno della collana *European Modernism* e curato da Raffaele Donnarumma e Serena Grazzini. Il punto di partenza della riflessione riguarda l'utilizzo di 'modernismo' nei differenti contesti nazionali trattati nei saggi del libro. Se tale termine, infatti, appare perfettamente calato nell'ambito anglofono e spagnolo, esso entra in collisione con i concetti di *modernité*, *Moderne* e *klas-*

*sische Moderne*, quando si prova a confrontarlo con la tradizione francofona e con quella tedesca. Altre differenti sfumature risaltano osservando gli ambiti portoghese, italiano e russo. Per superare comunque l'*impasse*, occorre, secondo i curatori, assumere la categoria di *Modernism* prendendola dall'ambito anglofono senza per questo imporre «uno schiacciamento degli altri modernismi su quello inglese» (p. 15) e accettando di desumere categorie che oggi possono funzionare, ma che non necessariamente erano già operanti allora. Scegliere 'modernismo' è infatti soltanto «una mossa retorica provvisoria, compiuta in vista del suo superamento: la mira infatti è pensare la pluralità dei modernismi, le cui individualità emergono davvero solo quando ne sia costruita l'interrelazione» (*ibid.*). Volendo parlare dunque degli aspetti che contraddistinguono il 'modernismo' in tutta l'Europa negli anni Venti, si possono citare, tra quelli elencati nell'introduzione, il rapporto conflittuale con le avanguardie (già studiato da Raffaele Donnarumma in un suo precedente saggio sull'idea di modernismo italiano), oppure la sua paradossale 'antimodernità'.

Se si assumono questi aspetti come punto di partenza, appare condivisibile la scelta del termine 'modernismo' per unire i differenti contesti nazionali, tenendo tuttavia conto di non poche eccezioni che si potrebbero qua e là indicare, e a patto che lo si intenda più come un 'orizzonte d'attesa' che come pietra angolare di un discorso critico ben formato. Una certa prudenza da parte dei curatori stessi traspare in modo evidente nelle ultime pagine dell'introduzione, nelle quali si sottolinea che lo stesso 'modernismo' si presenta in forme del tutto peculiari (come in Spagna, dove risulta difficile distinguerlo dall'avanguardia), dove non riesce, nonostante i tentativi

intrapresi, a imporsi per il contesto politico e culturale (l'Italia stretta tra fascismo e crocianesimo) e, infine, dove entra in crisi nel momento stesso in cui si sente chiamato ad assumersi una responsabilità etica (Germania). Leggendo quindi i saggi che compongono il volume si trova conferma di tutte queste obiezioni preventive poste dagli stessi curatori. Il termine 'modernismo' (nelle sue varie declinazioni) è, difatti, più presente nelle analisi delle riviste anglofone e in quelle delle lingue romanze diverse dal francese (italiano, spagnolo e portoghese). Inoltre, esso viene utilizzato in modo deciso nelle prime, e in forme più dubitative nelle seconde; appare invece già lontano nell'ambito francese e in quello tedesco. L'uso diretto e non desunto di termini affini a 'modernismo' è infatti qui significativamente circoscritto, nelle occorrenze sottolineate nei saggi, all'epoca precedente alla Prima guerra mondiale, che sarebbe dunque anteriore al focus temporale principale del volume, ma che si è deciso, in modo intelligentemente antidogmatico, di aprire comunque alla discussione. Forse anche per queste ambiguità, è evidente che, nel gioco di contrappesi tra 'modernismo' da una parte, e riviste come luogo di dibattito europeo dall'altra, la bilancia finisca necessariamente per pendere sempre più verso il secondo dei temi centrali del volume. E non è necessariamente un male. Liberati da ansie definitorie, i contributi fanno emergere un quadro davvero stimolante della 'rete' attraverso la quale si cerca di creare una *koinè* europea in anni in cui le tensioni politiche si fanno sempre più aspre. Più che nel diffondersi di una poetica particolare come quella del *Modernism*, «la storia di un'età dell'oro della cultura e delle arti europee» (p. 15) si manifesta dunque in questa circolazione di nomi, opere e idee che resta sospesa tra *commercium* e *connubium*, secondo



la formula di Willy Haas ripresa nel titolo del contributo di Francesco Rossi. Non sorprende certo che tra le merci in transito tra i vari confini ci sia anche il 'modernismo', ma, verrebbe da dire, non solo. Come spiegare del resto che, ancora citando l'introduzione, i tardi anni Venti sono l'epoca in cui «la grande marea modernista si abbassa» (p. 18)? Oppure che, prendendo l'attività di «Solaria» in Italia, il suo compito «non è quello, ormai anacronistico, di propagandare il modernismo nei suoi aspetti di rottura e di distinzione dalle avanguardie» ma piuttosto quello, tra gli altri, di «individuare un canone europeo» (p. 168)?

Il livello sia informativo sia analitico dei singoli contributi è molto alto. Essi possono aprire prospettive d'analisi sia per gli specialisti, sia per chi proviene dallo studio di letterature diverse. A questo non fanno eccezione i tre saggi dedicati alle riviste tedesche, firmati rispettivamente da Serena Grazzini, Giovanna Cermelli e Francesco Rossi. Sono la «Neue Rundschau», «Der neue Merkur» e «Die literarische Welt». Rispetto ad alcune precedenti analisi di riviste tedesche del Novecento (per esempio i tre saggi a firma di Alessandro Fambri, Elisabeth Galvan e Fabrizio Cambi contenuti nel volume *Le riviste dell'Europa letteraria*, pubblicato nel 2002 dalla Editrice Università degli Studi di Trento) qui, in accordo con l'obiettivo generale del volume, l'accento è posto sulla dimensione di interscambio culturale svolto dalle riviste, così come sulla loro posizione in merito alle poetiche 'moderniste'. Largo spazio è dunque concesso al sondaggio degli autori non tedeschi presenti, che sono di volta in volta confrontati con le intenzioni generali di ciascuna rivista. A questo proposito bisogna sottolineare che esse non risultano del tutto omogenee per tipologia. Due di loro, vale a dire la «Neue Rundschau» e

«Der neue Merkur», non hanno infatti un esclusivo indirizzo letterario, ma, perseguendo un obiettivo più generalmente umanistico, cercano di inserire la letteratura in un più ampio progetto culturale e politico. Questo le differenzia dunque da altre riviste europee analizzate all'interno del volume, come «The Criterion» e «Solaria», alle quali potrebbe avvicinarsi semmai «Die literarische Welt», in virtù della vocazione eminentemente letteraria che la contraddistingue.

La «Neue Rundschau», di cui si occupa Serena Grazzini, è certamente un caso paradigmatico di una rivista con ambizioni europee, e può essere un ottimo strumento di prova per verificare l'esistenza o meno di una consonanza tedesca con l'idea stessa di 'modernismo'. Fin dalla sua nascita nel 1890, con il nome di «Freie Bühne für modernes Leben», «il pathos posto sull'idea di *Moderne* è molto forte», ed è coniugato in senso nietzscheano con un'esaltazione della vita per cui «essere moderni significa sentirsi costantemente aperti al movimento e fiduciosi nel principio dell'eterno divenire» (pp. 246-247). Lo stretto legame tra arte e vita si mantiene anche nelle successive reincarnazioni della rivista, prima con il nome «Neue deutsche Rundschau» e successivamente con quello definitivo di «Die neue Rundschau», che compare a partire dal 1904, con cui essa piano piano si istituzionalizza, così come diventa ormai pienamente acquisito nella cultura tedesca quel concetto di *Moderne* che la stessa rivista aveva contribuito a diffondere. Già nella sua prima fase, la «Neue Rundschau» persegue un obiettivo cosmopolita, proponendo nomi della letteratura realista e naturalista soprattutto russa, scandinava e francese. La sua vocazione internazionale si consolida quindi nel primo dopoguerra, quando nel 1921 la direzione passa nelle mani di Rudolf Kayser, che ne fa un contraltare te-

desco della «Nouvelle Revue Française», rivista considerata «sorella» (p. 255). Sintomatico di questo atteggiamento è la sezione *Europäische Rundschau*, che offre un panorama di quanto viene pubblicato e scritto sulle principali riviste del continente. Analizzando i saggi di Kayser, che riguardano soprattutto la condizione culturale e dunque soltanto indirettamente la letteratura, Grazzini ritiene sia possibile «individuare l'orizzonte che oggi individuiamo come specificamente modernista del suo pensiero» (p. 255). Per Kayser, la condizione moderna significa soprattutto una crisi del soggetto, alla quale è necessario reagire recuperando «il rapporto con un'idea centrale [...] oltre la società» (cit., p. 256). Coerentemente, la rivista sviluppa un punto di vista nel quale diventa centrale questa nozione di crisi della contemporaneità, e per questo motivo si pone l'obiettivo di «gettare luce su un presente estremamente complesso» (p. 257). Come si può comprendere, si tratta di un indirizzo che riguarda in maniera indiretta la pratica letteraria, e difatti gran parte di quello che la rivista pubblica appartiene soprattutto al genere saggistico. È in questa forma, infatti, che la letteratura europea entra nelle sue pagine, a parte l'eccezione di una certa predilezione per il genere della novella. Dal sondaggio degli autori trattati, si evince un grande interesse per la letteratura francese e per quella russa.

Sebbene con un taglio più letterario, la stessa vocazione umanistica caratterizza anche il «Neuer Merkur», di cui si occupa Giovanna Cermelli nel saggio successivo. Anche questa rivista si propone come luogo di dibattito culturale e politico guardando soprattutto alla Francia e all'Unione Sovietica. Di particolare interesse sono i saggi pubblicati da Ernst Robert Curtius sulla situazione spirituale in Francia e in Germania. Secondo Curtius, entrambe le nazioni sono in

una condizione di crisi, causata dal conflitto mondiale e dall'ascesa della nuova stella polare dell'Unione Sovietica. Per Curtius, sottolinea Cermelli, la via d'uscita è, guardando soprattutto alla Francia, «la ricostruzione di uno spirito paneuropeo che salvaguardi le specificità nazionali, e nella ripresa dell'idea goethiana di *Weltliteratur*. Ed è in questa direzione che si muoverà effettivamente Curtius con il sostegno esterno di Gide da parte francese» (p. 270). Non a caso, su «Der neue Merkur», Thomas Mann pubblica nel 1924 il saggio *Das Problem der deutsch-französischen Beziehungen*, nel quale, partendo proprio da Curtius e da Gide, sostiene l'esigenza «di superare la sterile contrapposizione tra nazionalismo e internazionalismo» (p. 271). La linea complessiva della rivista, tuttavia, non coincide del tutto con le idee di Curtius, anche perché non sempre corrispondenti con quelle del suo direttore Efraim Frisch. Questa differenza si manifesta ad esempio nella letteratura proposta; se da una parte, infatti, Curtius rivolge la propria attenzione critica soprattutto a due grandi nomi come Proust e Valéry, elogiandone lo stile, ma ponendosi dubbi quando la loro scrittura, soprattutto nel caso del secondo, si volge in modo eccessivo alla ricerca di effetti razionalizzanti e intellettuali, dall'altra è proprio questa la direzione in cui muovono le scelte relative alla letteratura tedesca, complici due redattori come Döblin e Musil. Qui, infatti, si esprime un'idea della modernità intesa come «rigore intellettuale, attenzione alla realtà, visione straniante e demistificatrice, stile antipatetico» (p. 274).

Della «Literarische Welt», infine, si occupa Francesco Rossi. Si tratta, come detto in precedenza, di una rivista questa volta principalmente devota alla letteratura e, soprattutto, allo scambio tra letterature europee, secondo il principio del

*commercium* e *connubium*, enunciato nel 1929 dal suo direttore Willy Haas in risposta a un articolo di André Gide. Con il primo termine, Haas definisce «l'insieme delle operazioni storicamente e filologicamente comprovabili», mentre il secondo riguarda la «fecondazione vitale» che si manifesta in vie meno accessibili e secondo traiettorie non decifrabili (p. 281). Proprio Haas fu il principale artefice della rivista che ebbe come luogo di edizione la casa editrice Rowohlt. Priva di un'identità politica definita, fatto che nel marasma di Weimar le attirò anche qualche critica, la «Literarische Welt» poté muoversi liberamente tra le varie tendenze nazionali e internazionali, ospitando testi di autori diversi per mentalità e stile. L'apoliticità non deve essere scambiata tuttavia con disinteresse, se è vero che Haas «raccolse una duplice sfida» (p. 286): quella di offrire spazio di dibattito alla molteplicità delle posizioni critiche correnti, e mantenersi contemporaneamente fedele a un discorso cosmopolita. Oltre allo spazio concesso all'onnipresente letteratura francese, la «Literarische Welt» si distingue infatti inoltre per l'attenzione verso letterature di altri paesi, come quella inglese, testimoniata da una lunga recensione allo *Ulysses* firmata di nuovo da Ernst Robert Curtius. Tra le voci critiche più interessanti ospitate dalla rivista c'è quella di Walter Benjamin, che concentra il suo sguardo su quanto sta avvenendo nell'Unione Sovietica e, inoltre, intuisce la portata innovatrice delle tendenze francesi contemporanee, che si discostano dal canone di quegli anni, come dimostra la sua attenzione nei confronti del surrealismo. Per concludere, se è vero che permangono ancora dubbi sull'utilizzo della categoria 'modernismo', i tre saggi germanistici, ma più in generale tutti quelli compresi nel volume, dimostrano in ogni caso il bisogno che c'è di operazioni

'comparatistiche' concepite con rigore e intelligenza come questa.

Simone Costagli

Wilhelm Voßkamp, *Emblematik der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 383, € 99,95

Wilhelm Voßkamp, professore emerito di *Neuere deutsche Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft*, è noto a livello internazionale per i suoi fondamentali studi sul *Bildungsroman* (tra gli altri, *Ein anderes Selbst. Bild und Bildung im deutschen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2004 e *Der Roman des Lebens. Die Aktualität der Bildung und ihre Geschichte*, Berlin 2009), per le sue acute analisi sulla diffusione del Classicismo in Germania (*Theorie der Klassik*, hrsg. v., Stuttgart 2009), ma anche per importanti studi sull'utopia, avviati già in tempi lontani e scaturiti nella cura di un'opera miscelanea in tre volumi pubblicata nel 1982 e intitolata *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*.

Il risultato della sua ultima fatica consiste in molto più di un ben gestito repertorio teorico di questi filoni di ricerca. Il sapere acquisito nel corso del tempo nell'approfondimento di questi temi e motivi del pensiero occidentale, infatti, viene qui potenziato nella prospettiva storica della ricostruzione di un cammino attraverso le principali opere dedicate al pensiero utopico dal XVI al XX secolo. In questo libro è investita una competenza di carattere comparatistico e transdisciplinare che si coniuga con un'attenta riflessione sui testi critici di pertinenza, attingendo con profitto anche alle opinioni dei teorici della scuola

la estetica, ermeneutica e socio-politica degli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso.

Dopo una presentazione dell'argomento, che enuncia il metodo dell'esposizione e che dichiara la differenza della natura del testo sull'utopia caratterizzato dalle grandi 'prove' di Tommaso Moro con la sua *Utopia* (1516 circa), di Tommaso Campanella (*La città del sole*, I ed. in volgare fiorentino, II ed. in latino 1623) e di Francesco Bacone con *La nuova Atlantide* del 1624, apparsa postuma nel 1627, rispetto alle *Robinsonaden* pubblicate in Europa sulla scia del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe (1719) e alla cultura utopica del XIX e XX, Voßkamp si chiede quale sia la funzione emblematica dei rituali presenti nei testi dedicati all'utopia (p. 50). Il punto di arrivo della sua ampia parabola attraverso i secoli coglie la tendenza della contemporaneità a tratteggiare con maggiore intensità ed enfasi il quadro di realtà 'distopiche', che scaturiscono da un bilancio negativo del contesto storico in cui si sviluppa la narrazione e che riflettono una proiezione pessimistica sul futuro. Intanto, viene posto un discrimine tra la caratteristica fondamentale dei testi utopici del XVI e XVII secolo, che insistono sui 'luoghi altri' da quelli conosciuti (*Raumdimension*), e quella che definisce una diversa dimensione temporale (*Zeitdimension*) rispetto a quella passata e presente nel romanzo utopico del XVIII secolo. Voßkamp nota a ragione che le prime grandi opere sull'utopia hanno un carattere saggistico-filosofico, mentre quelle settecentesche si caratterizzano come racconti di un Io che sperimenta il progresso nello sforzo del cambiamento, investendo energie intellettuali e fisiche sulla propria formazione (*Bildung*) in relazione alla realtà sociale circostante, determinata dall'insieme di altre singole personalità individuali (pp.138 ss.). Senza doversi

consegnare volta per volta a una sinossi analitica dei processi storici in atto nelle varie epoche, Voßkamp registra che l'approccio al tema utopico non può supportare classificazioni di genere che soggiacciano a criteri sistematici o tipologici o a deduzioni aprioristiche di natura socio-politica. Il punto di vista deve piuttosto essere quello che considera «il carattere storico-istituzionale dei generi nel senso di costruzioni socio-letterarie condivise in modo consensuale», in cui l'azione poetica è correlata al mutamento dell'orizzonte culturale (Jauß) e al continuo rinnovamento delle forme comunicative della fiction letteraria (Iser) (p.35).

L'analisi si articola in questo libro secondo il principio di una 'tettonica a placche' (o di corsi e ricorsi argomentativi), in base alla quale, poste le premesse e indicati i capisaldi del discorso, l'approfondimento dei singoli aspetti di contenuto e di forma aggancia i principi-guida enunciati e si sviluppa successivamente scandagliando le opere, ritornando poi di volta in volta su queste secondo necessità. Non facendo mistero del fatto che questa monografia deriva dalla collazione di una serie di singole trattazioni integrate da parti nuove e da una riflessione complessiva condotta ex-post (si veda la *Zusammenfassende Übersicht* delle pp. 77-91, ma soprattutto l'elenco dei singoli paragrafi alla fine del testo, con il riferimento dei precedenti luoghi di pubblicazione degli articoli), Voßkamp indugia volentieri su alcune 'costellazioni letterarie', come ad esempio quella rappresentata dai romanzi utopici del XVIII secolo che sono rappresentati in particolare dalla *Insel Felsenburg* (1731-1743) di Johann Gottfried Schnabel, da *L'An 2440* di Louis-Sébastien Mercier (1771) e, come prototipi del *Bildungsroman*, dall'*Agathon* (1767) di Wieland e dal *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) di Goethe. Una delle caratteristiche che

riguardano questi testi narrativi è una ricerca della felicità nell'alveo di un progresso soggettivo che si consolida come conquista etico-morale e civile. Dalla stasi rappresentata da immaginate società utopiche, che nel XVI e nel XVII secolo sono ancora concepite gerarchicamente ed esprimono la perfezione (*Vollkommenheit*), si passa al dinamismo dell'ideale della perfettibilità (*Vervollkommnung*) del secolo successivo. Esso viene sostenuto anche dagli scritti di carattere pietistico, per quanto riguarda la Germania, come il noto *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen* (1748, con 11 riedizioni nel corso del Settecento) di Spalding, principalmente rivolto a un'ardua trasformazione del concetto di *determinatio*, riferito alla sfera metafisica dell'intervento divino, in quello di *Beruf* di stampo pietistico. Questo aspetto non è, tuttavia, trattato dall'autore, che sceglie di rimanere maggiormente ancorato alla dimensione poetico-letteraria della propria disamina. Voßkamp si mostra sempre interessato, infatti, a ricordare che la funzione di 'porre problemi' svolta dall'opera utopica può effettivamente svincolarsi da un rapporto diretto con la storia dell'epoca in cui sorge, anche se assorbe aspetti dell'atmosfera culturale circostante (p. 93); d'altronde, si mostra in ogni epoca un «surplus di forme letterarie ed artistiche, che non è attribuibile in modo diretto alle strutture sociali esistenti» (ibidem).

La varietà delle prospettive e la diversa natura di genere che si mostra nella carrellata di opere dei primi due capitoli di *Emblematik der Zukunft*, i quali abbracciano un lungo arco di tempo che va dall'epoca di Tommaso Moro a quella di Goethe, corrobora questo punto di vista. Il testo di Francesco Bacone consiste in un'«utopia scientifica», quello di Tommaso Campanella è un'«allegoria teocratica dello Stato e della scienza», quello di An-

dreae (*Christianopolis*, 1619) è una «rivelazione interiorizzata della segretezza», Schnabel esprime la «doppia funzione del racconto segreto» e il testo di Goethe si caratterizza come una «narrazione piena di enigmi» correlati alla guida invisibile della «Società della Torre».

La modernizzazione narrativa del romanzo di utopia varata da Defoe con il *Robinson Crusoe*, in cui si cerca di coniugare il lavoro empirico con quello intellettuale, posto che la costante redazione di un diario da parte del protagonista rappresenta il punto di congiunzione di questo binomio, implica un complesso discorso sulla virtù che ha radici lontane, ma che diventa urgente nel XVIII secolo. Per questo motivo, il IX paragrafo della seconda parte si volge a una ricostruzione delle tappe principali che mostrano l'evoluzione del discorso sull'utopia dello *Staatsroman* della prima metà del Settecento (ad es. *Der redliche Mann am Hofe* di Johann Michael von Loën, 1740), in cui si presenta chiaramente la forbice tra politica e virtù morale, fino alla fine del secolo, quando il *Bildungsroman* risolve il conflitto tra realizzazione soggettiva del protagonista e la sua auspicata integrazione sociale. La premessa è che «mentre le *Robinsonaden* utopiche prendono le mosse da una dicotomia tra virtù e politica e scorgono la soluzione di questa dicotomia in un modello di privatezza (patriarcal-familiare), gli *Staatsromane* cercano una risoluzione della dicotomia per mezzo del collegamento di virtù (borghese) e di politica (di corte)» (p. 187).

Anche nella terza parte, intitolata *Utopien von Wieland bis Musil* (p. 209 ss.), Voßkamp sosta ancora una volta su due autori del Settecento, Wieland e Schleiermacher allo scopo di sottolineare il carattere poetico-trascedente della visione utopica di fine Settecento, in cui solo in una dimensione poli-pro-

spettica sembra possibile concepire l'azione cogente del progetto sull'utopia, tra una soluzione da un lato scettica e dall'altro propositiva come quella di *Der Goldne Spiegel* (1771-1772) di Wieland e quella improntata alla socievolezza di Schleiermacher. Costui, nel *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens* (1799), auspica una reciproca influenza produttiva (*Wechselwirkung*) tra arte e scienza (pp. 222-223). Nel III paragrafo della terza parte il titolo già sufficientemente eloquente di *Die Organisation der Arbeit als Voraussetzung für das allgemeine Glück: Edward Bellamys Looking Backward 2000-1887* offre poi pagine davvero interessanti sul romanzo utopico sociale del XIX secolo, in cui l'individualismo che regge il principio della proprietà privata viene condannato a favore di una costruzione del sistema statale collettivistico. Questa costruzione, pur non trovando ancora un sicuro punto di approdo perché possa dirsi assolto il compito di costruire un progetto democratico per il futuro, mette in campo una serie di istanze emancipatrici che guardano con favore alla lotta per la conquista dei diritti dell'uomo e del cittadino espresse dal XVIII secolo illuminista (pp. 226-231).

Bisogna osservare che qua e là si individuano nel libro di Voßkamp degli excursus concettuali che, se appaiono generalmente ripetizioni di pensieri formulati in precedenza, forniscono tuttavia ogni volta un utile cappello riassuntivo rispetto alle parti nuove del libro. Infatti, l'opera si avvale di un continuo bilancio dei risultati raggiunti su cui vengono innestati utili e stimolanti interrogativi dell'autore, che forniscono l'input per continuare la ricognizione. Solo in rari casi, come avviene per il paragrafo I del quinto capitolo della terza parte, in cui si ritorna alla *Nuova Atlantide* di Bacone e a *L'An 2440* di Mercier, non si coglie l'immediata funzione di ponte

dell'exkursus rispetto alle parti successive (pp. 246-248).

Le prime tracce di un progetto letterario improntato alla distopia si scoprono all'inizio del XX secolo in H.G. Wells, che nel 1895 pubblica *The Time-Machine. An Invention* e nel 1905 *A Modern Utopia*. Tecnologia genetica e correlata eugenetica sono i temi della distopia di *Brave New World* (1932). In quest'opera, come in altre che seguiranno, emerge – come sottolinea Voßkamp – il lato oscuro e perverso di una ricerca della stabilità sociale attraverso il controllo manipolativo delle coscienze (p. 252). Come scrive, «nel momento storico in cui ciò che è effettivamente possibile si avvicina a ciò che è immaginato da un punto di vista letterario, i confini tra il possibile e il fattibile si fanno porosi. [...] Se oggi prevalgono gli incubi (sui gratificanti vagheggiamenti onirici, E.A.) ciò è interpretabile come uno sviluppo e un ampliamento delle distopie a partire da autori come Samjatin, Orwell e Huxley» (p. 254). Come impulso a ragionare sul potenziale autocritico contenuto nei vari progetti utopici, Voßkamp riprende uno dei *Leitmotive* della sua analisi, che si rivolge al tono e all'impostazione 'scettica' di alcune opere analizzate; esse lasciano trasparire una dialettica interna che viene supportata dal profondo timore nei confronti degli esiti devastanti del progresso. L'analisi di Ernst Bloch della propria contemporaneità come di un tempo inscritto nel quadro di un'apocalisse (p. 264 ss.) e l'enfasi posta sul concetto dell'istante' come condizione che implica il 'non ancora' (di cui si è anche ampiamente nutrita la letteratura di Hermann Broch), ci conduce direttamente al tema del messianismo. Ma Voßkamp segue passo per passo nel capitolo ottavo della terza parte la ricognizione sulla storia e sulla fortuna dell'utopia che Bloch compie in *Prinzip Hoffnung*, registrando

la propensione ideologica del filosofo per l'utopia sociale, piuttosto che per la dottrina del diritto naturale espressa dall'Illuminismo (p. 281). Accanto al nome di Bloch si apre un link sulla sua interpretazione del *Faust* goethiano come di un *Bildungsroman* (p. 285) in cui il rapporto con l'utopia rimane un'intenzione legata all'istante, in quanto presagio del futuro, e non può trasformarsi in vero contenuto (p. 292).

In *Heliopolis* (1949) di Ernst Jünger, Voßkamp coglie e discute il senso del raddoppiamento delle *Gegenwelten* proposte dall'autore nel romanzo e l'aggiunta di una terza realtà come *Bürgerland* in cui è lecito rifugiarsi (p. 298). Ma questo romanzo offre a Voßkamp l'occasione per ritornare sul significato dei rituali e dei comportamenti previsti per i personaggi che popolano questa società.

Brecht ha diritto di menzione in questo panorama per il suo *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) che esprime l'alienazione fin troppo tangibile di una società in cui tutto è lecito in virtù del denaro e in cui vengono chiamati in causa immagini archetipiche che fungono da parabola del cammino umano verso l'inesorabile catastrofe consumistica dell'uomo contemporaneo. Tutto questo processo è però inscritto in un quadro di discontinuità tra le parti che lo compongono, così che la distorsione della forma narrativa produce una miscela esplosiva, una volta posta a contatto con gli eccessi di tono e di azione che caratterizzano le figure in scena (p. 306). Utopica e distopica insieme è l'opera *Die Gelehrtenrepublik* di Arno Schmidt che, scritta nel 1957, trova la propria ambientazione narrativa nel 2008, una volta conclusasi una guerra atomica che ha spazzato via l'Europa. Due tipi di individui dominano i due mondi contrapposti presentati nella storia: gli ominidi, frutto degli effetti devastanti della guerra nucleare, e

i dotti che vivono su un'isola d'acciaio fluttuante, prescelti per realizzare opere che garantiscano loro la permanenza prolungata in uno status di separazione dalla inquietante realtà che li circonda. La scrittura di Schmidt si presenta, come è stato osservato, «priva di una narrazione lineare, con frasi spezzate, amore per le digressioni più ardue e/o azzardate, salti logici e modulazione del testo attraverso varianti tipografiche» (<http://www.zibaldoni.it/2017/04/28/la-repubblica-dei-dotti-di-arno-schmidt-e-la-perturbante-storia-tedesca/>) ma l'autore non può fare a meno di richiamarsi da una parte a *Die deutsche Gelehrtenrepublik* di Klopstock (1774), dall'altra ad alcune suggestioni – come quella dell'isola galleggiante – di Jules Verne.

Chiude il panorama di questa ampia carrellata sulla tradizione delle utopie occidentali un capitolo dedicato a Robert Musil, il *Möglichkeitsdenker* per eccellenza, che gioca costantemente con la possibilità di ampliare l'orizzonte della realtà (p. 341). Voßkamp riesce qui ancora una volta a incrociare con perizia i fili dell'analisi e della sintesi interpretativa, fornendo l'elenco di quattro fondamentali modelli dell'utopia musiliana: quelli «des exakten Lebens», «der Dauerkommunikation», des «anderen Zustands», «der induktiven Gesinnung». Questa ricchezza prospettica costituisce un punto di arrivo che non necessita di un *Fazit* conclusivo.

Elena Agazzi

Christian M. Hanna – Friederike Reents (hrsg. v.), *Benn Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2016, pp. 458, s.i.p.

Lirico e saggista ambivalente e controverso, oggetto ancora fino a qualche

decennio fa di acuminata e autorevoli stroncature (Pasolini non ne amava il linguaggio poetico, stucchevole e datato, mentre Enzensberger ne liquidava la saggistica, sentimentale e politicamente equivoca), oltre che uomo di indole ostentatamente fredda e aliena da ogni facile simpatia, Gottfried Benn resta a oltre sessant'anni dalla sua morte uno dei protagonisti del Novecento letterario tedesco e uno dei maggiori esponenti del modernismo lirico europeo. Sopite le tempeste ideologiche del Novecento, l'opera letteraria e la figura di Benn sono assurte alla ribalta degli studi, della critica e della rielaborazione saggistica e lirica con rinnovato slancio, come testimonia le mostre e le pubblicazioni organizzate in occasione dell'anniversario del 2006, i lavori critici che ne scandagliano l'opera anche sotto il profilo antropologico, medico e scientifico, le nuove biografie, le rielaborazioni romanzesche (del 2011 è il romanzo di Marlis Thiel, *Der Kaufmann und der Dichter*, incentrato sul rapporto tra Benn e F.W. Oelze), le edizioni e, da ultimo, la intensa ricezione dell'opera di Benn presso gli scrittori più giovani, da Daniel Kehlmann a Norbert Hummelt, senza considerare l'appassionato confronto con Benn messo in atto da poeti come Durs Grünbein o Thomas Kling, risalente ormai agli anni Ottanta-Novanta.

Un magnifico *Handbuch*, a cui hanno collaborato quarantadue rinomati studiosi benniani, tra cui tre germanisti italiani (Elena Agazzi, Marco Meli e Amelia Valtolina), ci informa ora minuziosamente su ogni aspetto del multiforme e frastagliato 'continente Benn', qui sezionato in quattro macro-aree a cui corrispondono altrettanti capitoli: il contesto storico e culturale in cui è maturata la personalità intellettuale di Benn; l'opera; l'estetica e la poetica; la ricezione e la fortuna critica.

Il primo capitolo, *Zeiten – Zonen – Strömungen*, affronta in modo intelligente e originale la compagine geografica, storica e spirituale in cui si formò Benn, autore spesso elusivo sul versante autobiografico, incline a civettuole autostilizzazioni e sommamente diffidente nei confronti della ambizione, propria della cultura umanistica, di riassumere in una narrazione compatta e coerente la biografia individuale. La consapevolezza della frammentarietà e della discontinuità che caratterizzano l'Io moderno e la convinzione della impossibilità di ricomporre la disarticolata trama dell'esistenza individuale in un quadro coerente emergono con molta chiarezza nella poesia 1886 (raccolta in *Statische Gedichte*), richiamata molto opportunamente da Christian Schärf in apertura di questa prima sezione del manuale: in questo componimento Benn schizza un panorama del proprio anno di nascita, affiancando secondo la tecnica del *collage* eventi disparati e accadimenti di varia natura e rinunciando quindi a offrire un'immagine omogenea di quell'epoca. La disarmante esclamazione benniana, contenuta in *Doppelleben*, «Herkunft, Lebenslauf – Unsinn!», nonché la noncuranza di Benn nei confronti della realtà fenomenica e degli eventi storici pongono dunque il biografo dinanzi a un difficile compito. Christian Schärf ha affrontato il problema enucleando alcuni luoghi, momenti storici, snodi concettuali, fermenti culturali che hanno formato e improntato l'intelligenza e l'evoluzione intellettuale di Benn, ovvero la parrocchia protestante, il nichilismo e la religione dell'arte nietzscheana, il mito della grande città e della modernità, il positivismo, la lotta contro i padri, il darwinismo, la prima guerra mondiale, l'intellettualismo, il Terzo Reich, il culto radicale dell'arte durante la seconda guerra mondiale, la ricostruzione e il dopoguerra.



Un secondo e più ampio sottocapitolo è dedicato alle letture di Benn e ai contesti storico-letterari in cui si andò inserendo la multiforme produzione dell'autore, il quale dialogò a vario titolo con il naturalismo e il simbolismo, con l'espressionismo e il surrealismo, e si confrontò con quattro diversi sistemi statuali, dalla monarchia alla repubblica di Weimar, dalla dittatura nazionalsocialista alla *Bundesrepublik* del dopoguerra. Gli autori e i libri che Benn lesse e recepì con particolare intensità vengono esposti in venticinque sottocapitoletti, dalla Bibbia a Oswald Spengler, passando per i classici tedeschi di Sette-Ottocento, senza trascurare gli autori russi, francesi, angloamericani e danesi (Jens Peter Jacobsen). Particolare attenzione viene dedicata alle risonanze bibliche nell'opera di Benn, presenti perlopiù in forma di citazioni abbreviate e deformate o di rielaborazioni poetiche, e indagate con notevole finezza da Carsten Dutt, il quale osserva preliminarmente come sia improprio parlare per la scrittura del non credente Benn di «nichtchristliches Dichten»; più appropriato è attribuire alla sua opera, sorretta dalla lucida consapevolezza del nichilismo dell'età moderna ma pure venata da una sottile nostalgia per i solidi contenuti metafisici offerti dalla religione, una dimensione 'non più cristiana' o 'postcristiana'. Il ricorso alla Bibbia, funzionale nella lirica benniana alla riflessione sulla condizione umana, alla evocazione della fugacità, della malinconia e del dolore di vivere, è riscontrabile in tutta la produzione del poeta sino alle ultime composizioni, connotate da uno stile più disinvolto e ostentatamente colloquiale, e costituisce un terreno di ricerca ancora non del tutto esplorato.

Un terzo, ampio sottocapitolo, curato da Marcus Krause, indaga i «contesti e i discorsi scientifici» confluiti nell'opera di Benn, quali patologia, psicologia,

neurologia, psichiatria, antropologia, fisica quantistica, biologia sino alla storia dell'arte e alle scienze dell'antichità. Se quest'ultimo ambito costituisce un settore di ricerca già consolidato (del 1963 è la tuttora imprescindibile monografia di Friedrich Wodtke, *Die Antike im Werk Gottfried Benns*), l'indagine relativa all'influsso delle scienze mediche e naturali costituisce invece un ambito di ricerca più recente, avviato dalla 'svolta antropologica' subentrata nella *Benn-Forschung* a partire dagli anni Novanta e culminato nella monografia di Marcus Hahn: *Gottfried Benn und das Wissen der Moderne* (2 voll., 2011), peraltro più volte citata nello *Handbuch*; la ricostruzione di referenze e rimandi a studi e discorsi scientifici dell'epoca costituisce un tassello importante per decifrare le intricate trame intertestuali di uno scrittore, quale fu Benn, che praticò l'arte del montaggio a livelli raffinatissimi, e si rivela inoltre importante per verificare il grado di rielaborazione poetica attuato da Benn rispetto alle teorie e ai documenti scientifici, ad esempio per attuare un confronto tra il linguaggio di certe poesie di *Morgue* che mimano lo stile dei referti medici, e gli effettivi verbali delle autopsie, o per constatare in alcune prose degli anni Dieci l'influsso della teoria delle associazioni elaborata da uno dei maestri del Benn medico, lo psichiatra berlinese Theodor Ziehen.

L'ampissimo capitolo centrale dello *Handbuch*, dedicato alle opere, è sottoarticolato in nove sezioni, che comprendono la lirica, la prosa sperimentale (la prosa d'arte degli anni Dieci-Venti costituisce attualmente uno degli ambiti più frequentati dalla *Benn-Forschung*), la saggistica (comprensiva di saggi, conferenze e aforismi), gli scritti autobiografici, le scene teatrali e i dialoghi, le conversazioni e le interviste, gli scritti di medicina e gli epistolari. L'importanza documentaria

delle lettere di Benn viene qui ribadita da Holger Hof che illustra nel dettaglio un ampio novero di carteggi benniani, pubblicati in buona parte in anni recenti. Tra le ultime pubblicazioni un posto di rilievo occupa l'edizione completa (2016) del carteggio tra Benn e Friedrich Wilhelm Oelze, comprensiva delle lettere di Oelze, rimaste a lungo inaccessibili al pubblico. Il rapporto epistolare tra Benn e il colto commerciante di Brema viene delineato e ricostruito nei suoi aspetti umani, storici e tematici da Stephan Kraft che sottolinea come tale carteggio sia di importanza decisiva sotto quattro profili: per comprendere la poetica di Benn, per definire la datazione e la genesi di molte opere del poeta, per constatare l'allontanamento di Benn dal nazionalsocialismo e il suo progressivo estraniarsi dalla scena letteraria e culturale della Germania nazista, e infine per individuare le premesse e i preparativi sottostanti al clamoroso *comeback* del dopoguerra.

La terza sezione, *Eстетica e poetica*, è sottostrutturata in tre parti, dedicate rispettivamente alle tecniche e alle modalità di scrittura (tecnica del montaggio, intertestualità, poesia iperemica, scrittura saggistica ecc.), alle 'concezioni' e alle 'strutture', tra cui l'estetica del brutto, il prospettivismo, la 'statica' (qui ricondotta alla contrapposizione morfologica spengleriana tra 'statico' e 'faustiano'), la tipologia del fenotipo, la lirica e la prosa assoluta e infine ai motivi e alle *Denkfiguren* della poesia e della prosa benniana. Quest'ultimo sottocapitolo è straordinariamente interessante per la densità dei contenuti e dei riferimenti culturali – vengono indagati qui alcuni *Leitmotive* del pensiero di Benn, quali la critica alla scienza, la perdita della realtà, la cerebrazzazione, l'opposizione tra spirito e vita, il rapporto con la Storia – ed è inoltre assai suggestivo per il fascino dei luoghi e dei soggetti evocati, che variano dal mo-

tivo dell'isola nella poesie di Benn al motivo delle rose, dal primitivismo al 'complesso ligure', dalla malinconia alla morte, dalla grande città al conflitto padre-figlio.

L'ultimo grande capitolo è dedicato alla fortuna critica di Benn e alla ricezione in sede letteraria. L'esposizione delle reazioni critiche che l'opera di Benn incontrò fino al 1945 ripercorre i giudizi critici dei contemporanei, dalle prime recensioni (tra di esse si segnala la recensione a *Morgue* di Ernst Stadler che inaugurò una lettura 'mimetica' e realistica di tali poesie destinata a grande fortuna nella critica successiva ma attualmente assai contestata) alla controversia con Klaus Mann e gli emigranti sino agli attacchi dell'*establishment* letterario nazionalsocialista culminati nell'espulsione di Benn dalla Camera degli scrittori del Reich nel marzo 1938 e nel conseguente *Berufsverbot*.

Molto articolata è la ricezione di Benn in Germania dopo il 1945, qui suddivisa in varie fasi e distinta rispetto alla ricezione nella DDR, dove Benn restò fino alla metà degli anni Settanta un autore sgradito ai vertici culturali del Partito e scarsamente considerato anche dalla germanistica universitaria. Nonostante tale avversione ufficiale – osserva Peter Geist – è possibile scorgere influssi benniani già nella lirica di autorevoli poeti della prima generazione letteraria della DDR, quali Stephan Hermlin e Franz Fühmann, mentre nella disillusa DDR degli anni Settanta la lirica sarcastica e malinconica di Benn, propugnatrice di istanze regressive e antimoderne, trovò spiriti affini in Günter Kunert (del 1980 è la breve poesia *Dr. Benn, spätes Foto*) e, tra i poeti della generazione successiva, in Wolfgang Hilbig e Harald Gerlach. L'esordio poetico del giovane Durs Grünbein, avvenuto all'alba della caduta del Muro con le poesie ricche di echi benniani del volume *Grauzone morgens* (1988), demarca ide-

almente la definitiva acquisizione di Benn nel canone letterario della DDR.

Le pregiudiziali ideologiche che avevano provocato l'ostracizzazione di Benn nella DDR e una ricezione assai controversa anche nella Repubblica Federale a cavallo del Sessantotto ostacolarono pure la diffusione dell'opera di Benn in ambito sovranazionale. Se Maurice Godé ricorda come l'opera di Benn costituisca a lungo un argomento tabù per la germanistica universitaria francese, Moritz Schramm ipotizza che lo scarso influsso di Benn in area scandinava possa essere ricondotto al pessimismo benniano e alla sua concezione tragica della vita e dell'uomo, incompatibili con il clima ideologico delle società scandinave degli anni Sessanta e Settanta, protese alla costruzione del *welfare state*.

Nonostante la comparsa su riviste negli anni Venti di alcune prime sporadiche traduzioni in italiano della lirica benniana e la traduzione a cura di Julius Evola della *Rede auf Stefan George* nella rivista «Il Regime fascista», l'ingresso di Benn nella cultura italiana – ci ricorda Amelia Valtolina – è databile solamente al 1954 e coincide con la traduzione di una sua silloge poetica a cura di Leone Traverso nella collana Cederna di Vallecchi. Da allora la germanistica e la critica letteraria italiana, da Ferruccio Masini a Giuliano Baioni, da Luciano Zagari a Cesare Cases, da Cristina Campo a Paola Capriolo, non ha mai smesso di confrontarsi con l'opera di Benn, la cui eredità è riscontrabile anche nell'opera di alcuni eminenti poeti contemporanei come Milo de Angelis e Valerio Magrelli.

Alcuni aspetti problematici che possono emergere nella lettura del presente volume, ovvero la ridondanza, dovuta alle frequenti ripetizioni di concetti e citazioni, e lo stato di frammentarietà in cui paiono rimanere i *disiecta membra* dell'opera di Benn, sottoposta dai

curatori a una vera propria 'sezionatura', vanno tuttavia ricondotti, da un lato, alla specifica natura del volume quale strumento di consultazione *ad vocem*, dotato dunque di capitoli leggibili autonomamente, e, dall'altro, a una scelta metodologica di fondo attuata dai curatori: essi hanno, per così dire, 'smontato' e fotografato l'opera di Benn da diverse angolature senza pretendere di offrire al lettore una ricomposizione o un quadro unitario e compatto, il che – a ben vedere – corrisponde alla radicale poliedricità di uno scrittore che ha eretto la tecnica del 'montaggio' e il 'prospettivismo' a principi cardine della propria poetica.

Paola Quadrelli

Tilmann Lahme, *I Mann. Storia di una famiglia*, EDT, Torino 2017, pp. 512, € 26,00

Può forse sembrare curioso che la prima grande biografia della famiglia Mann, nella traduzione chiara ed efficiente di Elisa Leonzio, sia approdata in Italia presso la EDT (Edizioni di Torino), casa editrice specializzata in letteratura di viaggio, con all'attivo le edizioni italiane di rinomate guide turistiche quali *Marco Polo* e *Lonely Planet*. Questa scelta appare tuttavia più che fondata se si considera che *I Mann. Storia di una famiglia* è innanzitutto il viaggio nella storia travagliata di una famiglia esule (calzante è quindi la collocazione nella collana «La biblioteca di Ulisse»), i cui componenti – per via della guerra ma anche per inclinazione naturale – non conobbero mai una vita veramente sedentaria. Un secondo motivo che giustifica questa decisione può essere invece individuato nelle origini della casa editrice piemontese, nata nel 1976 con uno spiccato orientamento musicale. Non è

qui necessario ricordare quante e quali opere di Thomas Mann, noto estimatore di Wagner, siano legate alla musica; giova però sottolineare che all'interno della famiglia quest'arte rivestì un ruolo decisamente primario, e non soltanto nella rielaborazione letteraria. Basti pensare che Michael Mann, l'ultimo figlio, fu (anche) musicista professionista.

Scrivere una biografia sincronica della famiglia che Marcel Reich-Ranicki paragonò ai Windsor inglesi – e a ragione, in quanto si trattò di una vera e propria 'altezza reale' della letteratura tedesca – non è un'impresa facile. I Mann sono figure complesse, piene di sfaccettature e contraddizioni, ma soprattutto, seppure in misura e con modalità molto differenti, tutte estremamente devote alla religione dell'arte. Tilmann Lahme (Erlangen, 1974), autore, storico della letteratura e dal 2014 docente all'università di Lüneburg, non è nuovo a questo genere di spedizioni: a lui si devono, tra le varie pubblicazioni, la biografia di Golo Mann (Tilmann Lahme, *Golo Mann. Biographie*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2009), il suo epistolario (Golo Mann, Tilmann Lahme, hrsg. v., *Briefe 1932-1992*, Wallstein, Göttingen 2006) e quello della famiglia Mann (Tilmann Lahme, Holger Pils, Kerstin Klein, hrsg. v., *Die Briefe der Manns. Ein Familienporträt*, Fischer, Frankfurt a.M. 2016). Con *Die Manns* (Fischer, Frankfurt a.M. 2015) Lahme ha dato finalmente alla luce una grande opera biografica in cui ripercorre parallelamente i vari e spesso tormentati destini dei singoli membri. I quadri che emergono sono molto efficaci, i componenti ben delineati nei loro ruoli e i filoni narrativi – nonostante la trama complessa e i continui rimandi da figura a figura – imbrigliati con sicurezza. I figli maggiori Erika e Klaus vengono ritratti in tutta la loro vivacità, sottolineando lo spirito intraprendente sin dalla loro infanzia, che

li portò a trascurare la scuola e a concentrarsi precocemente sulla produzione artistica. Erika, dopo aver tentato di ottenere successo come attrice teatrale, si dedicò al cabaret, un'arte che assunse tinte sempre più politiche con il crescere del consenso del nazionalsocialismo. Ne è prova la sua celebre *Pfeffermühle* (1933), che non venne mai inscenata in Germania. Anche Klaus non volle essere da meno. Tra i due, intimamente legati per tutta la vita e ben decisi a raggiungere l'apice del successo, si instaurò un rapporto di feconda collaborazione artistica, che li vide spesso insieme anche in viaggi di scoperta dell'Europa e del mondo. Il testo di Lahme ben rende l'idea di quell'ossessione interiore che spinse Klaus, in una sorta di emulazione paterna, alla continua, alacre pubblicazione di opere: *pièces* teatrali, romanzi, saggi, riviste letterarie, persino due autobiografie (*Kind dieser Zeit*, 1932 e *Der Wendepunkt*, 1942).

Più complessa appare la vita di Golo (Angelus Gottfried), il terzo figlio che fin da bambino si sente ripetere in casa di essere «brutto e maldestro» (p. 2). Golo – che pure rivestirà ruoli di tutto rispetto e prestigio negli anni della maturità – non possiede la brillantezza immediata di Erika e Klaus, e viene ritratto come impacciato, insicuro, come colui che deve districarsi tra le aspettative dettate dai fratelli di maggiore successo. Monika è invece sotto molti aspetti la pecora nera della famiglia. Cambia di continuo scuola senza riuscire ad adattarsi in nessuna, viene inviata a Losanna, Monaco e Firenze per ricevere un'istruzione musicale che non porterà mai a termine, non sembra avere interessi, progetti, idee concrete per il futuro. Tra lei e Golo non sussiste inoltre nessun rapporto stretto come tra Erika e Klaus. Elisabeth è invece la figlia preferita di Thomas Mann («in un certo senso lei è il mio primo figlio», p. 17):

solare, coccolata da entrambi i genitori, è l'unica a non aver mai dato problemi per il rendimento scolastico. Insieme al fratello più giovane, Michael, frequenta il conservatorio di Zurigo, dove i Mann si sono trasferiti dal 1933 per sfuggire alla crescente oppressione nazista. Elisabeth, futura moglie di Giuseppe Antonio Borgese, preferirà tuttavia al pianoforte l'impegno civile, in particolare nell'ecologia e nella preservazione dei mari; Michael si rivelerà invece violinista di successo, soprattutto nel periodo americano, dove suona in orchestre e fa alcune tournée come solista.

La forte dinamicità che emerge dai destini e dalle vicende dei singoli componenti – qui e là compaiono fuggacemente anche Heinrich Mann e la famiglia di Katia Mann – appare tuttavia adombrata dal colosso del 'mago', come veniva chiamato scherzosamente Thomas Mann dai figli. Occorre dire che in questo testo il *pater familias* non ha il monopolio assoluto della scena come ci si potrebbe immaginare. Certamente lo si intravede muoversi in continuazione sullo sfondo delle vicende narrate, impegnato nella stesura dei grandi romanzi, dallo *Zauberberg* ai *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, passando per il ciclo di Giuseppe e il *Doktor Faustus*. La sua è però una presenza che, paradossalmente, si percepisce tramite una situazione di assenza nel quadro familiare. Tutto nella famiglia sembra predisposto affinché il grande scrittore non sia disturbato, sia anzi protetto nella sua torre eburnea, inscalfibile da ogni evento esterno. Ciò vale per il periodo tedesco, per quello svizzero e, forse più di tutti, per quello americano. Il distacco dalla realtà è uno dei motivi – insieme al forte sentimento di appartenenza alla patria tedesca, e a certe riflessioni utilitaristiche legate alla fama e ai profitti – che lo portano a procrastinare la presa di distanza dal nazionalso-

cialismo e l'aperta condanna dello stesso. L'ipocondriaco Thomas Mann non deve inoltre nemmeno sapere da quali malattie egli sia realmente afflitto, né per quale ragione debba sottoporsi a determinati interventi. Se l'interazione tra i figli è, con comprensibili oscillazioni, molto forte, quella con il padre è decisamente ridotta e rivolta prevalentemente ai prediletti, vale a dire Erika, Klaus, Elisabeth. Il quadro di Thomas Mann che emerge da queste pagine è dunque sovente quello di un padre distaccato, impegnato più che altro nei propri piani letterari. Una figura calcolatrice, che più tardi sa avvicinarsi anche a Golo e Michael quando vede in loro concrete capacità intellettuali che possono aiutarlo nel proprio lavoro (Golo come redattore della rivista da lui curata «Maß und Wert», Michael come consulente musicale – insieme a Theodor W. Adorno – per il *Doktor Faustus*).

A fare da collante tra questi universi spesso molto distanti è la madre Katia. Figura di riferimento per tutti i figli, vero e proprio angelo del focolare, è lei che tiene le redini della casa, che supporta il ruolo di genio del marito liberandolo da tutti i fastidi della vita pratica, arrivando anche ad accettarne l'orientamento omosessuale e i relativi bisogni in tale ambito. Katia Mann è figura importantissima nella complicata costellazione familiare, e ciò emerge in maniera chiara dalle lettere che invia ai figli. Con mano ferma guida la famiglia, dà consigli, esprime dubbi, rivelando però una morbidezza per certi versi inattesa come tesoriere di famiglia: anche in periodi di ristrettezza, riesce a soddisfare le cospicue richieste di denaro che arrivano dai figli per coprire debiti o acquistare beni di lusso. Erika e Klaus spendono più di tutti: i viaggi, le serate galanti, il ritmo sfrenato della loro vita impone forte disponibilità finanziaria alla quale i due non possono far fronte soltanto appoggiandosi ai mecenati di

turno. Entrambi iniziano a fare consumo pesante di droga e alcol per contenere lo stress del lavoro. Entrambi scoprono, inoltre, molto presto di essere omosessuali (nel caso di Erica bisessuale), cosa che non nasconderanno mai più di tanto. Anche Golo è omosessuale, ma a differenza dei fratelli vivrà questo orientamento con maggiore ansia e cercherà per tutta la vita di mantenere grande riservatezza nella sfera privata.

I Mann sono una delle tantissime famiglie colpite in pieno dall'avvento del nazionalsocialismo e dalla Seconda guerra mondiale. Esuli dalla Germania per iniziativa personale prima e per necessità poi, emigrano nel 1938 negli Stati Uniti dove trovano una sorta di seconda patria. Il successo di Thomas Mann è qui enorme. Grazie a contatti efficaci – primo tra tutti quello con la magnate Agnes E. Meyer – l'autore è introdotto nei circoli migliori e tiene conferenze in moltissime città. La sua propaganda antinazista è ora più convinta che mai e mira a spingere l'America alla guerra contro Hitler. Anche Erika svolge con conferenze e pubblicazioni una simile opera di convincimento, seguita da Klaus e Golo, che, superate le barriere burocratiche, si arruolano nell'esercito americano e arrivano con le retrovie in Europa (entrambi in unità di propaganda). Al termine della guerra, il tanto sospirato rientro in patria non è facile. Dalle ceneri del *Großdeutschland* sono sorte due Germanie, nelle quali gli esuli hanno difficoltà a riadattarsi. Il riavvicinamento è dunque graduale: la famiglia fa ritorno a scaglioni, prima i figli, poi i genitori, che nel 1952 si stabiliscono definitivamente in Svizzera nei pressi di Zurigo (Erlenbach e poi Kilchberg). Le due Germanie fanno a gara per accattivarsi le simpatie di Thomas Mann conferendogli premi (nel 1949 la BRD il Goethe-Preis, seguito dal Goethe-Nationalpreis della DDR), ma lui fa sempre at-

tenzione a mantenersi rigorosamente *super partes* («Io non conosco zone. La mia visita è per la Germania stessa, la Germania come un tutto e non per questa o quella zona», p. 328).

Con la morte di Thomas Mann, il 12 agosto 1955, si apre un periodo di tensioni tra i figli, e ciò dimostra come il patriarca sia comunque sempre stato,  *nolens volens*, il centro della famiglia. Il lascito suscita interesse enorme da parte del pubblico. Erika, fedele aiutante del padre, co-redattrice di molti suoi testi soprattutto negli ultimi anni, inizia a compilare un'edizione scelta delle sue lettere. Golo, che nel frattempo ha coronato il sogno di una vita ed è diventato professore universitario, è l'unico veramente in grado di osservare il progetto da un punto di vista scientifico. Il suo consiglio di utilizzare uno stile più oggettivo, «filologico-professionale-sobrio-breve» (p. 389), non viene tuttavia accolto da Erika. Anche Monika, contro il parere generale della famiglia, inizia a scrivere sul padre, fornendo tuttavia informazioni inesatte. Michael, che a 45 anni da musicista è diventato professore di germanistica in America (questo e altro fu possibile ai Mann), si dedica invece ai diari del padre, documenti dal contenuto sovente estremamente personale e quindi di complicata edizione. Alla sua morte improvvisa toccherà a Golo occuparsene: «Spiacevole sensazione di essere indiscreto, quasi un'autopsia. Perché non li ha distrutti?» (p. 407). Soltanto Elisabeth si tiene lontana dalla tentazione di scrivere sul padre, e, chiaramente, Klaus, suicidatosi nel 1949 in seguito a una serie di insuccessi.

La biografia di Tilmann Lahme, opera erculeica se non per il risultato, almeno per la cospicuità e il rilievo dell'ambito indagato, è un libro decisamente esaustivo e ricco di dettagli, aneddoti noti e altri più oscuri su quella che, come scrisse

un giornalista inglese, fu realmente una «amazing family» (p. 168). I destini narrati in questo libro sono, infatti, prevalentemente straordinari nel senso intrinseco del termine: nessuno dei figli poté certamente raggiungere il livello artistico del padre, eppure tutti emergono da queste pagine come figure decisamente singolari, moderne, fuori dal loro tempo e dalle convenzioni che questo imponeva. Lahme ha scritto un testo completo perché affianca biografia a indagini letterarie, contestualizzando sempre le opere nella situazione storica e famigliare in cui ebbero origine. Ma si tratta anche di un testo che risulta adatto a ogni livello di preparazione del lettore, dal conoscitore più esperto a chi desideri affacciarsi per la prima volta sulla sfera privata dei Mann e voglia lasciarsi travolgere dalla loro unicità.

Stefano Apostolo

Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, premessa di Rita Svandrlik, University Press, Firenze 2015, pp. 172 ([www.fupress.com/archivio/pdf/3064\\_8178.pdf](http://www.fupress.com/archivio/pdf/3064_8178.pdf))

Margarete Susman, eine der bedeutendsten Essayistinnen der deutschen Literatur des letzten Jahrhunderts, ist in Italien fast ganz unbekannt. Zwar wurden zwei Bücher Susmans ins Italienische übersetzt und in den letzten Jahren sind auch einige kritische Studien erschienen, aber von einer angemessenen Rezeption kann man nicht sprechen. Da muß man Giuliano Lozzi dankbar sein, daß er seine Doktoratsarbeit und das vorliegende Buch über sie geschrieben hat.

Doch zunächst eine kurze Vorstellung dieser faszinierenden Persönlichkeit und ihres langen Lebens, das die Neunzigjährige in ihren *Erinnerungen* niedergelegt

hat. Margarete Susman, Dichterin, Malerin, Essayistin und Denkerin, wurde 1872 in einer assimilierten, gutbürgerlichen jüdischen Familie in Hamburg geboren. Von 1882 bis zum Tod des Vaters 1892 lebte die Familie in Zürich, aber danach kehrte sie nach Deutschland zurück. 1933 emigrierte Susman wieder nach Zürich, wo sie 1966 starb.

Dazwischen lagen zwei Weltkriege, deren ersten Susman miterlebte. Diesem folgte 1933 Hitlers Machtergreifung und damit der zweite Weltkrieg und die Shoah, der ihre Schwester Paula und ihre beste Freundin Gertrud Kantorowicz zum Opfer fielen.

Die rund vierzig Jahre, die Susman meist in Deutschland gelebt hat, haben ihr Leben und Schreiben entscheidend geprägt. Am Anfang des Jahrhunderts war sie in Berlin, wo sie im Haus Georg Simmels einen bedeutenden Freundeskreis gewann: Heinrich Simon, den künftigen Herausgeber der Frankfurter Zeitung, Bernhard Groethuysen, Gustav Landauer, der ihr die Augen für soziale und politische Probleme öffnete, Martin Buber, der sie mit der chassidischen Mystik bekannt machte und Ernst Bloch. Vor und nach ihrer Emigration kamen noch wichtige lebenslange Freundschaften hinzu, vor allem mit Leonard Ragaz, Franz Rosenzweig und Gershom Scholem. Ganz zuletzt begegnete sie noch der jungen Generation in der Gestalt Paul Celans, der sie in Zürich besuchte und mit ihr korrespondierte.

Aus dieser Fülle hat Giuliano Lozzi einen zentralen Bereich ausgewählt: ihre *Essays zur Weiblichkeit*. Das Buch ist in drei große Kapitel eingeteilt: 1. *Dalla poesia al saggio* (32 S.), 2. *I saggi su Rabel Levin Varnbagen e sulle donne del Romanticismo* (56 S.), 3. *Un percorso teorico: i saggi sulla condizione femminile* (33 S.). Wie man sieht, ist der zentrale Teil fast doppelt so lang wie die beiden an-

deren, weshalb wir auf ihn näher eingehen werden.

Im ersten Teil stellt Lozzi zunächst Susmans Rezension (1912) von Georg Lukács' Frühwerk *Die Seele und die Formen* (1911) neben ihren Essay *Das Wesen der modernen Lyrik* (1910). Eine knappe Overtüre, die Lozzi erlaubt, die ersten Schritte Susmans auf dem Weg zum Essay zu skizzieren, der dann in der gründlichen Analyse ihres Buchs *Vom Sinn der Liebe* (1912) entfaltet wird. Im Schlußkapitel stellt Lozzi die Rezeption des Buchs durch Lukács – der in Susmans Schreiben eine Tendenz in Richtung System vermutet – diejenige von Kantorowicz gegenüber. Diese formbewußte Freundin hatte ihr 1913 aus Siena geschrieben: «Dein Ergreifen der Dinge ist auf sich selbst gestellt, auf seine eigene Form, unabhängig von philosophisch überlieferten Fragestellungen. Und Du kannst mir glauben, dass dies dein Weg ist. Du sollst nicht wissenschaftlich werden, alles wissenschaftliche muß sozusagen vergessen sein; als bloßes ganz umgewandeltes Nahrungsmittel gebe ich es Dir zu; nicht aber als Form oder bloß Methode. Das können andere besser als Du. Und Du darfst nur machen, was keiner so gut kann als Du» (S. 39).

Margarete Susman hat nun endgültig ihre eigene Form gefunden: den Essay. Lozzi zitiert Gustav Landauer, welcher schon 1912 einen begeisterten Dankesbrief für das Buch geschrieben hatte, der den weiblichen Beitrag zum Denken der Zeit ins Licht stellt: «Es ist ein ganz innig schönes Buch. Diese Hingebung an die Dinge des Ewigen, dies Gefühl im Denken, diese Kraft der Lyrik im Abstrakten, diese [...] im erlebten Bild ergriffene und festgehaltene kosmische Ordnung: was sich da uns offenbart, der weibliche Ideengestalter und Weltordner, ist das Beispiel für den Inhalt des Buches, ist die Bewährung Ihrer Wahrheit» (S. 40).

In einem Brief an Martin Buber hatte Landauer geschrieben, daß es noch kein «echtes Menschendenken» gebe, weil das «Frauendenken noch nicht seinen starken Anteil» habe (ebd.).

Der zweite Teil beginnt mit einem *excursus storico* zur Ablösung der männlich geprägten, rigiden Briefkonventionen durch die freiere Briefkultur der Frauen seit dem 18. Jahrhundert, wie sie Christian Fürchtegott Gellert schon 1751, also auf dem Höhepunkt der «Empfindsamkeit», bereits vorfand und theorisierte. Zur Zeit der Frühromantik ist diese Freiheit bereits selbstverständlich geworden.

Im Mittelpunkt von Lozzis Analyse steht Margarete Susmans Buch *Frauen den Romantik*. Dort folgen aufeinander: Caroline Schelling, Dorothea Schlegel, Rahel Varnhagen, Bettina von Arnim und Karoline von Günderode, mit Rahel in der Mitte. Deren Texte wollen «immer neu gelesen und analysiert werden», wie Barbara Hahn schreibt. Das Ergebnis dieser wiederholten Lektüren sind drei Essays über Rahel: der erste erschien 1918, der folgende 1928 und der letzte am 10.3.1933, kurz vor Susmans Emigration. Rahel hat sie also fünfzehn *für sie* sehr schwere Jahre lang begleitet.

Auch bei Lozzi nimmt Rahel eine Sonderstellung ein, aber nicht auf Grund ihrer eigenen Texte, sondern dank der «Rahel-Renaissance» der zwanziger und dreißiger Jahre, in denen die Bücher von Margarete Susman und Hannah Arendt über Rahel, wie auch verschiedene Editionen und Aufsätze anderer engagierter Frauen entstanden. Hätte es da nicht nahegelegen, daß Lozzi Rahel etwas mehr Aufmerksamkeit gewidmet und dadurch die einzigen mißlungenen Kapitel seines Buchs vermieden hätte? Doch davon später.

Danach bewegt sich Lozzi wieder auf sicherem Terrain – dem ersten Drittel



des vorigen Jahrhunderts, dessen kulturelle Strömungen er gut kennt -, indem er die sehr unterschiedlichen Bilder Rahels in der *Lebensgeschichte* Hannah Arendts und Susmans *Frauen der Romantik*, die um dieselbe Zeit entstanden sind, nebeneinander stellt. Beide Frauen stammten aus einem säkularisierten jüdischen Elternhaus, aber Arendts wichtigste akademische Lehrer waren keine Juden, während die dreißig Jahre ältere Autodidaktin Susman – was Lozzi nicht in Betracht gezogen hat – hauptsächlich mit deutschjüdischen Intellektuellen eng befreundet war. Als sie 1918 *Rahels geistiges Wesen* schrieb, hatte sie sich bereits so eingehend mit der jüdischen Geisteswelt vertraut gemacht, daß diese ihr Schlüssel zu Rahels Wesen wurde. Käthe Hamburger hat Arendts 1957-1959 erschienene Biographie – nicht «già nel 1934», wie Lozzi schreibt – scharf kritisiert. Deren einseitige Sicht hat in der Tat das Bild Rahels und insbesondere das Varnhagens beeinflusst. Allerdings spreche Arendt am Schluß ihres Buchs Rahel von allen persönlichen Vorwürfen frei, weil sie Heine zu ihrem geistigen Erben erklärt habe.

Den übrigen vier Frauen in Susmans Buch hat Lozzi ein längeres Kapitel gewidmet. Er leitet es ein mit der Frage nach den Gründen von Susmans Interesse an der Romantik kurz vor dem Ende der Weimarer Republik. Unter welcher literarischen Form und welchen thematischen und methodologischen Aspekten präsentiert es sich und wie reiht es sich diachronisch in die Kulturgeschichte der Frauen ein?

Susman eröffnet ihre Galerie mit *Caroline*, der «geschichtlichen Frau der Romantik», geschichtlich, weil sich in ihrem Leben die Frühromantik verkörpere. Lozzi sieht Caroline Schelling sehr viel negativer als Susman sie beschreibt. Während diese von dem Vertrauen Ca-

rolines auf ihren unantastbaren innersten Kern ausgeht, sieht jener eine «malcelata antipatia» Susmans, einen eher banalen «controllo di sé», sie sei «una figura apparentemente piatta, al limite della superficialità». Das klingt jedenfalls in diesem meisterhaften Portrait nirgendwo durch.

Im Kapitel *Dorothea*, der Tochter Moses Mendelssohns, beginnt Lozzi seine Analyse zu Recht mit dem Satz: «La figura di Dorothea viene delineata in maniera speculare rispetto alle due personalità [...] che hanno maggiormente influenzato la sua vita: Caroline e Friedrich von Schlegel» (S. 77) Ersterer wird vor allem der «Klatsch» über Caroline zur Last gelegt, der den Jenaer Romantikerkreis sprengte. Was Friedrich betrifft, so tritt das Bild Dorotheas in der Tat eher undeutlich hinter dem seinen zurück. Lozzi betont aber wie Susman, daß Dorotheas Roman *Florentin*, ihre Gedichte, ihre «gründlichen und meisterhaften» Kritiken und Übersetzungen, die zu beider Lebensunterhalt dienten, unter seinem Namen erschienen (S. 80).

Susmans Sprache in ihrem Essay zu *Bettina* ist laut Lozzi «una splendida commistione tra scrittura saggistica e linguaggio simbolico-metaforico». Bettina verkörpere für Susman den schöpferischen romantischen Geist und die Phantasie; letztere sei für sie «una strada concreta verso la comprensione del reale» (S. 83). Das ist richtig und gut formuliert. Im Fall Bettina wäre allerdings auszusetzen, daß Lozzi der Undine-Metapher anderthalb Seiten einräumt, aber bloß sieben Zeilen dem «Wunder ihres Lebens» im Alter – als Bettine nämlich «mit aller Macht ins politische und soziale Leben ihrer Zeit [eingreift]» –, dem Susman drei intensive Seiten gewidmet hatte.

Auch im Kapitel *Karoline von Günderode* arbeitet Lozzi mit aussagekräftigen und gut kommentierten Zitaten,

sodaß es ihm hier ebenfalls gelingt, auf sechs Seiten das Wesentliche der tragischen Geschichte Karolines zusammenzufassen.

Lozzis zweiter Teil schließt mit einem Kapitel über die Rezeption der durch die Autorin besorgten Ausgaben, wobei er auf die bedeutendste, die von Gertrud Kantorowicz, näher eingeht.

Der 3. Teil – *Un persorso teorico: I saggi sulla condizione femminile* – beginnt mit der Debatte im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts über die «natürliche» Bestimmung der Frau *versus* ihre «kulturelle» Selbstbestimmung. Lozzi zitiert u.a. Alice Rühle-Gerstel, deren Revision der mütterlichen Funktion «evidenzia l'importanza del compito di partecipazione attiva che spetta alle donne nell'ambito pubblico» (S. 104).

In den folgenden vier Unterkapiteln stellt Lozzi Susmans zwischen 1918 und 1933 erschienenen theoretischen Essays zur Weiblichkeit vor, die er zum Teil unter dem Blickwinkel des neueren, insbesondere des französischen Feminismus liest: *Die Revolution und die Frau*, *Auflösung und Werden in unserer Zeit*, *Das Frauenproblem in der gegenwärtigen Welt* und *Geist und Frau* und schließlich *Wandlungen der Frau*. Leider ist hier kein Raum, auf diese allesamt lesenswerten Essays einzugehen. Aber Lozzi präsentiert auch diese kompetent und eindringlich, mit gut gewählten Zitaten, sodaß sich der Leser eine erste Vorstellung machen kann.

Als Abschluß seines Buchs hat Lozzi die sehr schönen späten *Saggi su Rosa Luxemburg* (1951, 1959) gewählt, die ein ungewohntes Bild der Revolutionärin zeigen.

Den ersten und den dritten Teil der Monographie darf man also als gelungen betrachten, wie auch die Gegenüberstellung von Susmans und Arendts Rahelbüchern im zweiten.

*Cabier de doléances*: Leider kann man das von den Eingangskapiteln im mittleren Teil nicht sagen, denn dort beweist Lozzi eine unerklärliche inhaltliche und formale Oberflächlichkeit. Ein paar Beispiele:

Er versteht die vielleicht wichtigste Selbstaussage Rahels völlig falsch, indem er die zitierte Übersetzung «A me però è stato assegnato la vita» ersetzt durch «destinata alla vita» (S. 52).

Hannah Arendt hat Rahel einmal in einem Brief als ihre «wirklich beste Freundin...» bezeichnet. Lozzis Nachweis ist ziemlich grotesk: Bei ihm ist der Brief an Rahels Freundin Rebecca Friedländer gerichtet, statt an ihren späteren Mann Heinrich Blücher.

Außerdem wählt er leichtfertig nicht überprüfte Zitate aus, die völlig fehl am Platz sind, ohne sich um den Kontext zu kümmern und die Bedeutung der dort gebrauchten Begriffe einzuordnen. Das unglücklichste – ein Zitat zweiter Hand – ist einem Brief an Marwitz entnommen, für den Rahel nach einer Wohnung für ein junges Mädchen sucht. Rahel schreibt: «Welche stille, ungerühmte Größe, Religion im höchsten Sinn, lebt in Weibern, die ich in grasbewachsenen, vergessenen Höfen fand» (49). In Lozzis Quelle heißt es vor dem Zitat: «Die Frauen aus dem Volk entgehen völlig der öffentlichen Wahrnehmung». In diesem Zusammenhang ist Religion im 'höchsten Sinn' eine Metapher für die 'stille, ungerühmte Größe' dieser Frauen, während Lozzi schreibt: «è qui ... che le donne parlano (?) della loro (!) religione nel senso 'alto' e 'altro' (?) del termine» (ebd.).

Kurz danach bringt er die Rede auf die Berliner Kultur «di inizio Ottocento – nella quale l'atmosfera salottiera apre alle donne nuove possibilità di conoscenza... , in qualità di ricettrici (!) culturali». Erstens waren diese Salons schon seit den

achtziger Jahren aktiv, zweitens waren die Frauen keineswegs «ricettrici», sondern eher «stimolatrici» und drittens wurde die *Christlich-deutsche Tischgesellschaft* erst 1811 gegründet, während Napoleons Einzug in Berlin bereits 1806 das Ende der jüdischen Salons besiegelt hatte.

In der «Goethezeit» scheint Lozzi sich also weder historisch noch literarisch auszukennen. Aber auch sonst zeugt das Buch von einer erheblichen philologischen und formalen Nachlässigkeit, wie wenn sich z.B. der Titel eines Buchs in zwei aufeinander folgenden Fußnoten ändert (Anm. 34 und 35). Von einem Werk, das in einer «University Press» veröffentlicht wird, dürfte man erwarten, daß es wissenschaftlichen Kriterien folgt, und daß es vom Autor persönlich Korrektur gelesen wird.

Ursula Isselstein

Il libro di Giuliano Lozzi, uscito nella collana «Biblioteca di Studi di Filologia Moderna» dell'Università di Firenze, è sostanzialmente l'opera prima di un giovane studioso formatosi tra le scuole germanistiche di Firenze e di Bonn. È dedicato a Margarete Susman, una scrittrice e un'intellettuale di rilievo della cultura ebraico-tedesca del Novecento che, per l'eccezionale incrocio di esperienze artistiche e concettuali che rappresenta, è rimasta più o meno sempre agli orli delle storie letterarie ufficiali, ed è pressoché assente perfino in alcune storie scritte da donne. Eppure nel 1917 uno dei suoi libri (i tre poemi drammatici *Die Liebenden*) era apparso presso un editore importante come Kurt Wolff, e nel 1960 il suo studio sulle donne del romanticismo era stato ritenuto degno di essere ristampato dall'editore Insel con una nuova prefazione dell'autrice. Il fatto è che solo lentamente e solo vari anni dopo la sua morte si regi-

strano una crescita di interesse e i primi tentativi di una seria storicizzazione. Alla fine degli anni Ottanta si potevano leggere affermazioni abbastanza nette sulla qualità dell'opera e sullo spessore della persona, e si cominciava a capire dove poteva essere collocata: «Sie steht damit in einer Reihe mit der visionären Denkkraft einer Simone Weil oder eines Ernst Bloch» (cfr. Gisela Brinker-Gabler, hrsg. v., *Deutsche Literatur von Frauen*, Beck, München 1988, p. 368).

Avere avuto il coraggio di studiare questa autrice, avere compiuto molte letture e molte ricerche sulla sua ampia produzione e avere scritto con passione e senza retorica un lavoro ben congegnato e scorrevole sul tema specifico come quello della saggistica susmaniana sul femminile, è un evidente merito di questo libro che, se in ambito italiano svolge una preziosa funzione divulgativa, su un piano più generale intende contribuire a una visione complessiva della vita e dell'opera; un libro che, anche laddove non si ferma su importanti problemi singoli, con il suo approccio deciso stimola di continuo il desiderio di conoscere a fondo documenti e testi. A cominciare dalle domande che insorgono sulla lunga e straordinaria vita della scrittrice, sul suo talento poetico e artistico, sulla passione filosofica, sulla fascinazione per la forma, sull'intenso lavoro teorico e critico che progressivamente si è concentrato sul femminile. Il libro di Lozzi, insomma, ci pone davanti tanti nodi, individuali e storici; non tutti li scioglie, ma ci fornisce gli strumenti di volta in volta utili a studiare e a capire chi è stata davvero Margarete Susman.

Il primo capitolo, dove si trovano soltanto brevi cenni alla produzione lirica e ancora meno alla formazione artistica e all'attività pittorica, è sostanzialmente dedicato al passaggio dalla poesia al saggio; perciò sono messi in risalto i

contatti determinanti di Susman con la migliore intelligenza del tempo, quali quelli con Georgy Lukács, con Georg Simmel e Martin Buber e altre rilevanti figure della intellettualità ebraico-tedesca, come Ernst Bloch. Un capitolo degno di essere approfondito e ampliato, perché proprio in questa prima fase di formazione e in particolare nella relazione con Lukács (si veda la recensione a *Die Seele und die Formen*) si giocano e si formano i destini di questa singolare figura di donna che ha attraversato tutti gli anni dell'avanguardia, stretta tra vari talenti. Il passaggio dalla poesia al saggio tocca, infatti, un tasto rilevantissimo della cultura tedesca e la maturazione, anche in ambito tedesco, di un genere che è diventato centrale per la modernità, anche e soprattutto in Germania. Non potendo e non volendo certo entrare nel merito di un tema molto noto, mi viene spontaneo ricordare qui le illuminanti parole di un grande saggista italiano, Alfonso Berardinelli: «Il saggio è anzitutto il genere letterario del pensiero critico e antidogmatico: ha perciò esercitato una funzione essenziale nello sviluppo della cultura occidentale. Dietro la sua forma si può leggere la crescita storica dell'individuo moderno, ma anche della pubblica discussione e della ragione critica applicata a temi di interesse collettivo» (Cfr. Giulia Cantarutti et al., a cura di, *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 35). Che la Susman abbia colto appieno lo spirito della modernità e del suo tempo orientandosi sempre di più in direzione della saggistica letteraria, diventando la più nota *Essayistin* tedesca del Novecento, ci sembra un motivo già molto consistente per restituire alla sua figura e alla sua opera il dovuto rilievo.

La seconda parte è dedicata ai quattro studi di Susman su Rahel Varnhagen

von Ense e a quello, più noto, di *Frauen der Romantik* (1929). È questo il capitolo nel quale il metodo pragmatico di Lozzi può esporsi a qualche rilievo, perché il discorso di Susman su Rahel si incrocia e si confronta fatalmente con quello di una grande filosofa come Hannah Arendt, e il confronto obbligato tra le due saggiste richiede continui spostamenti di prospettiva storica e critica, dal primo Novecento all'età di Goethe, nonché molta esperienza di comparazione e capacità di analisi psicologica. Gli studi di Susman su Rahel (dal 1918 al 1933) sono, infatti, cronologicamente vicini a quelli di Arendt in un parallelismo temporale che, come scrive Lozzi, ha ragioni storiche e ragioni empatiche. Lozzi, che punta sempre al nocciolo delle questioni senza troppe sottigliezze, focalizza comunque bene le loro differenti modalità di approccio; non solo fa vedere come da parte di Susmann scattino meccanismi proiettivi e identitari verso la grande testimone dell'intellettualità romantica femminile, ma come la stessa Susman sia interessata soprattutto al discorso interreligioso e alla spiritualità ebraica, di cui sono prova anche i frequenti rinvii al pensiero di Spinoza e all'idea dell'amore come strumento di salvezza e valore comunitario. Arendt, da parte sua, guarda la vicenda storica e umana di Rahel con più distacco: severa verso la sua passività e verso la mancanza di responsabilità nell'agire pubblico, vede in Rahel la testimone di uno spirito illuminista che affida alla storia la capacità di rigenerarsi per via di ragione, senza una vera lotta. Ma, come è noto, anche in Arendt c'è stata una forma non troppo occulta di empatia verso Rahel che, tra l'altro, era stata in grado di trasmettere a Heinrich Heine il suo fecondissimo nucleo di sofferenza e di passione ebraica.

Nel discorso sul femminile è naturalmente centrale il lavoro di Susman sul-

le donne del Romanticismo, condensato nei cinque saggi che la scrittrice aveva dedicato a cinque importanti donne del movimento: Caroline Schlegel, Bettina von Arnim, Dorothea Schlegel, Rahel Varnhagen von Ense, Karoline von Günderode. La Susman, forse, è sempre troppo sbilanciata nell'analisi di percorsi soggettivi e nell'attenzione primaria al discorso sentimentale e amoroso, ma è questo libero approccio che le permette di cogliere il valore di una congiuntura straordinaria nella storia delle donne. Lozzi rilegge con Susman la parte delle donne nel movimento romantico, indica i confronti più interessanti quale, per esempio, quello tra Caroline e Dorothea Schlegel, riporta i passi più pregnanti della Susman sulla tragica unicità della vocazione artistica della Günderode: «Karoline von Gunderode fu la sola donna del Romanticismo a possedere non solo la predisposizione ma anche la costrizione alla produzione artistica» (p. 89). Non so se sia lecito vedere nel persistente approccio spiritualista di Susman anche un riflesso della crescente spinta verso l'interiorità che caratterizza tanti intellettuali tedeschi attorno agli anni Trenta, di certo le sue ricerche si sono intensificate in direzione delle singole vite, delle relazioni umane, del dialogo interpersonale tra scrittrici come primo lievito e nutrimento del movimento romantico. Posizioni che trovano sostanziale riscontro anche nella ricerca contemporanea.

La terza parte del libro riguarda i saggi sulla condizione femminile nei quali vengono a convergere e a coagularsi un po' tutte le istanze della Susman. Molti fili della sua lunga e disparata riflessione si ricongiungono anche se non in modo unitario: quello 'politico' per l'impegno e il rafforzamento dell'agire pubblico (*Die Revolution der Frau*, 1918), quello della differenza e della emancipazio-

ne sessuale per il superamento dell'approccio biologico, quello storico-mitico e matriarcale (*Auflösung und Werden*, 1928). Nella riflessione sul femminile di Susman prende corpo un'originale metaforica dell'andare alternativo, del passo a parte, del cammino ricco di *Umwege*, di un reinizio senza sosta, che si impone anche al lettore di oggi. Sono inoltre di grande interesse anche le indicazioni (p. 89) su una questione tutta susmaniana e non solo: quella del divieto di figura e della mancata elaborazione dell'immagine della donna nella cultura ebraica. È singolare come, nella visione di Susman, la cultura della *Bilderlosigkeit* si accompagni a quella di una critica della iconologia femminile nel mondo greco-cristiano, vista come corresponsabile della fissazione dei ruoli e delle deformazioni più stereotipate dell'immagine e del corpo femminile. Dunque anche questa riserva di fondo ha forse inibito la strada della giovane Susman verso la pittura.

Come si vede, tante domande incalzano da più parti lo studio di Giuliano Lozzi; sulle ragioni dell'abbandono della poesia da parte di un'artista giovane, sul rapporto con l'avanguardia e con il versante mistico-religioso dell'espressionismo, sui vari volti del suo ebraismo, sulla doppia identità e doppia estraneità; ma pur nelle sue imperfezioni tecniche, nel suo insieme il libro costituisce senz'altro un contributo concreto della germanistica italiana alla ricerca su Margarete Susman e sulla storia delle donne nel Novecento e fornisce un materiale storico-critico e bibliografico utilissimo alla costruzione di quel grande quadro complessivo che era negli auspici e nei fini dell'autore.

Maria Fancelli

Margrid Bircken – Andreas Degen (hrsg. v.), *Reizland DDR. Deutungen und Selbstdeutungen literarischer West-Ost-Migration*, Vandenhoeck & Ruprecht unipress, Göttingen 2015, pp. 429, € 55

Il fenomeno migratorio dalla Repubblica Federale verso la DDR è stato sottoposto dagli storici a uno studio sistematico solo in anni molto recenti; benché il numero di coloro che tra il 1949 e il 1989 decisero di abbandonare la Repubblica federale per trasferirsi nella DDR si attesti attorno alle 550.000 unità e sia dunque assai inferiore al numero di chi scelse il percorso inverso (quasi cinque milioni di persone emigrarono dalla DDR verso la Repubblica federale), esso costituì tuttavia un evento demografico, sociale e culturale di entità tutt'altro che trascurabile. Il presente volume, che raccoglie gli atti di un convegno tenuto nel 2013 in onore di Helmut Peitsch, professore emerito all'università di Potsdam, affronta un settore specifico della suddetta emigrazione, ovvero il trasferimento di scrittori da Ovest (BRD o Paesi dell'Occidente capitalista) verso Est, e si propone di indagare i motivi che indussero gli autori in questione a considerare la Germania socialista un Paese allettante, un *Reizland*, appunto, e a esaminare criticamente le conseguenze biografiche e letterarie connesse a tale trasferimento.

La mappatura condotta dai curatori del volume, che hanno sottoposto il fenomeno della migrazione letteraria da Ovest a Est a un primo sistematico censimento, stima che il numero degli scrittori che tra il 1945 e il 1989 si trasferirono da un Paese occidentale verso la Zona di occupazione sovietica ovvero verso la DDR e che lì risiedettero almeno per un anno si attesti attorno alle cento unità e sia suddivisibile in quattro gruppi: un primo gruppo, numericamente consistente (40 autori), comprende scrittori

già affermati che avevano trascorso gli anni del nazismo in esilio in un Paese occidentale e che per convinzione politica scelsero la zona di occupazione sovietica o, più tardi, la DDR (tra gli altri: Bertolt Brecht, Anna Seghers, Stefan Hermlin, Arnold Zweig); un secondo gruppo, assai esiguo, comprende scrittori, anch'essi affermati, che tra il 1933 e il 1945 erano rimasti nel *Reich* tedesco (esemplare il caso di Arnolt Bronnen, che nella Vienna del dopoguerra si vide sostanzialmente preclusa ogni possibilità di pubblicare a causa della sua militanza nel Partito comunista austriaco e accolse pertanto nel 1955 l'offerta di Johannes R. Becher di trasferirsi nella DDR); un terzo e folto gruppo comprende scrittori più giovani, che non avevano conosciuto l'esilio o la prigionia, e per i quali il trasferimento nella DDR coincise con l'inizio dell'attività letteraria (tra di loro, Wolf Biermann, Adolf Endler, Fred e Maxie Wander, Peter Hacks e Ronald M. Schernikau); il quarto gruppo, infine, annovera scrittori non tedescofoni che trovarono rifugio nella DDR in qualità di perseguitati politici. Quest'ultimo gruppo comprende perlopiù scrittori greci e cileni che si trasferirono nella DDR rispettivamente nei primi anni Cinquanta, in seguito alla sconfitta delle unità combattenti comuniste nella guerra civile greca, e a metà degli anni Settanta, in conseguenza del colpo di stato contro Allende e delle persecuzioni cui furono sottoposti i simpatizzanti del presidente socialista. Al gruppo degli scrittori non tedeschi attivi nella DDR è però ascrivibile anche la nota scrittrice di origine turca Emine Sevgi Özdamar che trasferitasi a Berlino Ovest a seguito del colpo di stato militare in Turchia si recò ogni giorno tra il 1976 e il '77 a Berlino Est per lavorare con il regista Benno Beson, e che dopo la riunificazione tedesca dedicò a quella singolare esperienza e alla memoria della città divisa uno dei

suoi libri più apprezzati: *Seltsame Sterne starren zur Erde* (su di esso si concentra nel presente volume Moray Mc Gowan). Criterio decisivo per l'accoglienza nella mappatura realizzata dai due curatori è la scelta deliberata e autonoma di trasferirsi a Est; non sono così contemplati quegli autori che si trasferirono da bambini nella DDR assieme ai loro genitori e il cui novero, non irrilevante, comprende, tra gli altri, Jurek Becker, Thomas Brasch, Monika Maron, Ulrich Plenzdorf, Elke Erb e Angelika Klüssendorf.

Pur contrassegnata da una più spiccata connotazione ideologica e politica, la 'migrazione letteraria' condivide le motivazioni economiche che indussero anche altre categorie professionali a spostarsi nella DDR. Come osserva Bernd Stöver nel presente volume, i trasferimenti nella DDR non rappresentano un caso eccezionale all'interno della storia dei fenomeni migratori: spogliata della connotazione politica conferita dalla Guerra Fredda, tale emigrazione si rivela infatti come assolutamente 'normale', poiché motivata anzitutto dalla ricerca di migliori condizioni di vita; se la propaganda della DDR allettava i cittadini della Repubblica federale negli anni Cinquanta, ancora alle prese con una drammatica carenza abitativa, promettendo loro un alloggio e un posto di lavoro, così, per molti scrittori, furono le garanzie dei sussidi statali a costituire i motivi decisivi nella scelta di trasferirsi nella DDR. Un ruolo importante in tale contesto fu svolto dall'Istituto di Letteratura Johannes R. Becher, fondato a Lipsia nel 1955, a cui ebbero accesso molti scrittori immigrati, quali Fred Wander, Adolf Endler, e da ultimo Ronald M. Schernikau, che poterono frequentare il prestigioso istituto grazie a borse di studio. Anche nel caso dell'attore teatrale Alexander Stillmark (1900-1982) furono le migliori prospettive di carriera nel dinamico panorama

teatrale della DDR nonché una generica adesione a nobili ideali di ricostruzione della Germania dopo la catastrofe del nazismo a motivare il trasferimento da Lubeca a Erfurt nel 1949; benché inizialmente estraneo a sentimenti socialisti, Stillmark, come ricorda nel presente volume il figlio Hans-Christian in un equilibrato intervento, divenne presto membro della SED ed entrò a far parte di molti organi istituzionali della DDR, svolgendo una importante carriera come attore e regista in spettacoli teatrali per bambini.

Molti percorsi biografici ripercorsi nel presente volume mostrano d'altro canto come la condivisione degli ideali politici imperanti nella DDR non risparmiò agli scrittori immigrati delusioni, attriti, incomprensioni e persino violente rotture con il governo o con l'*establishment* culturale. La biografia di Wolf Biermann (qui puntualmente rievocata da Leonore Krenzlin), figlio di un operaio comunista di Amburgo ucciso ad Auschwitz, emigrato adolescente nella DDR e da qui clamorosamente espulso nel 1976, costituisce la parabola esemplare della contrapposizione insanabile tra il potere politico della DDR e i suoi scrittori, a cui si affiancano nel presente volume altri destini, assai diversi ma pure segnati da amare disillusioni: nel saggio dedicato allo storico Rudi Goguel (1908-1976), Christoph Kleßmann ne sottolinea la posizione di «linientreuer Dissident» e ricorda, oltre ai dissidi con i vertici del *Deutsches Institut für Zeitgeschichte* di Berlino Est (da cui Goguel fu precocemente pensionato nel 1968), anche la mancata pubblicazione del libro autobiografico di Goguel, *Es war ein langer Weg*, censurato a causa dei giudizi critici riguardo al ruolo e all'attività dei funzionari comunisti nei Lager nazisti.

La visuale fortemente ideologica che presiedeva nella DDR alla valutazione

delle vittime dei Lager nazisti comportava, infatti, un forte risalto attribuito alla resistenza antifascista comunista e portava a marginalizzare gli oppositori di provenienza liberale, cristiana e conservatrice e a degradare a un rango 'inferiore' coloro che erano stati perseguitati per motivi razziali. Di questa incongrua gerarchizzazione delle vittime e della conseguente delegittimazione dei ricordi personali ebbe a soffrire anche Fred Wander (1917-2006), ebreo austriaco, reduce da Auschwitz e Buchenwald, quando nel 1981, in occasione di un parere di lettura redatto per l'editore Aufbau su *Se questo è un uomo* di Primo Levi, si vide contestare da parte del Comitato dei combattenti antifascisti per la Resistenza la legittimità e la competenza storica e politica a giudicare sulla letteratura della resistenza antifascista. Il capolavoro di Primo Levi non vide peraltro mai la luce nella DDR. L'episodio, ricordato nel presente volume da Ulrike Schneider, rappresentò l'acme di un più ampio processo di disillusione politica che indusse infine Wander nel 1983 a ritornare a Vienna.

Anche per altri scrittori rievocati nel volume la permanenza nella DDR non fu definitiva; così lo scrittore e germanista Joachim Seyppel (1919-2012), su cui interviene Roland Berbig in un lungo saggio che attinge largamente a materiale d'archivio, fu espatriato dalla DDR nel 1982. Berbig sottolinea l'apporto al dialogo culturale inter-tedesco fornito da Seyppel nel suo ruolo di curatore della rivista letteraria tedesco-occidentale «Diagonale» (1966-1970) in cui furono pubblicati, tra l'altro, poesie di Günter Kunert e interventi di Kurt Batt, lettore dello *Hinstorff Verlag* di Rostock. Motivi privati (una crisi matrimoniale) e simpatie politiche indussero Seyppel a trasferirsi a Berlino Est, dove poté stabilirsi nell'autunno 1973 dopo l'assolvimento di una lunga procedura burocrati-

ca, costellata dalla redazione di reiterate istanze. La diffidenza con cui Seyppel fu accolto rappresentò il preludio a un rapporto di incomprensione e tensione con le istituzioni politiche che culminò nel giugno 1979 nell'espulsione di Seyppel dall'*Unione scrittori della DDR* e nell'espatrio nel 1982.

Alquanto deludente fu anche il rapporto di H.H. Jahnn con la DDR, nella quale soggiornò a più riprese negli anni Cinquanta in virtù del proprio impegno pacifista e antiatomico e dell'amicizia che lo legava a illustri scrittori tedesco-orientali. Nel nuovo Stato tedesco Jahnn (su cui scrive Andreas Degen) fu apprezzato più come costruttore di organi che non come scrittore; i suoi romanzi non vi furono mai pubblicati e la sua prosa sperimentale, estranea ai dettami del realismo socialista e aliena alla rappresentazione dei contrasti sociali, rappresentò a lungo un ostacolo insormontabile alla ricezione ufficiale della sua opera.

Tre saggi del volume si concentrano su autori non tedeschi; oltre alla già citata Özdamar, vengono analizzati i casi dell'americana Edith Anderson e dei greci Melpo Axioti e Dimitris Chatzis. La newyorchese Edith Anderson arrivò a Berlino nel 1947 poco più che trentenne assieme al marito Max Schroeder, futuro redattore capo dello *Aufbau Verlag*, e a Berlino morì nel 1999, dopo aver sperimentato dunque la vita nella DDR dalla fondazione dello Stato socialista sino alla sua dissoluzione. Il saggio di Helen Thein illustra l'inflessa attività di traduttrice, autrice e mediatrice culturale svolta dalla Anderson, amica e interlocutrice di importanti intellettuali tedesco-orientali e americani, instancabile animatrice di iniziative, incontri e progetti. Alla Anderson si deve, tra l'altro, la compilazione di una fortunata antologia, *Blitz aus beiterem Himmel* (1975), composta da otto racconti in cui altrettanti scrittori immagina-



vano di cambiare sesso. Il volume è tuttora ricordato nelle storie della letteratura della DDR in quanto fornì un contributo decisivo per lo sviluppo del pensiero femminista nella DDR, diede nuovo slancio alla letteratura fantastica e promosse la nascita della cosiddetta letteratura documentaria (al cui genere appartiene un altro classico della letteratura femminista della DDR, ovvero *Guten Morgen, Du Schöne* di Maxie Wander). Il ritardo nella pubblicazione del volume, già concepito nel 1970, la successiva perdita da parte della Anderson dei diritti come curatrice, la ristampa del volume in versione ridotta a Ovest presso Luchterhand nel 1980 con un'altra postfazione e senza che il nome della Anderson fosse menzionato contribuirono a offuscare il nome della curatrice che nonostante le difficoltà editoriali e politiche trovò tuttavia nella DDR la sua «publizistische Heimat», come afferma in conclusione Thein.

Doloroso, perché contrassegnato dal misconoscimento della lingua (nel caso di Axioti) e della acuta nostalgia per la patria, ma letterariamente produttivo fu l'esilio nella DDR tra fine anni Cinquanta e inizio Sessanta di Dimitris Chatzis (1913-1981) e di Melpo Axioti (1905-1973), docente di letteratura neogreca alla *Humboldt-Universität*, amica, tra gli altri, del nostro Gabriele Mucchi; Dennis Püllmann, dopo aver ripercorso dettagliatamente la permanenza nella DDR dei due esuli greci, conclude osservando come due tra le più significative opere della letteratura greca del dopoguerra, ovvero il romanzo *La mia casa* della Axioti e i racconti *Indifesi* di Chatzis nacquero proprio nella DDR.

Risalgono già agli anni Ottanta i trasferimenti di Gisela Kraft (1936-2010), islamista, traduttrice, e poetessa, emigrata dall'Ovest all'Est di Berlino nel 1984 in cerca di migliori condizioni lavorative e che nella DDR attese a una trilogia su

Novalis (su di lei scrivono Robert Gillett e Astrid Köhler) e Ronald M. Schernikau (1960-1991), studente dal 1986 presso l'Istituto Johannes R. Becher che accompagnato da grande eco mediatica ottenne la cittadinanza della DDR nel settembre 1989 e nella Berlino riunificata morì di AIDS nel 1991. Il singolare e drammatico percorso esistenziale di Schernikau, noto pure in Italia grazie alla traduzione della biografia di Matthias Frings, *L'ultimo comunista*, viene qui ricostruito da Laura Schütz, che indaga anche l'estetica di Schernikau, situata tra realismo socialista e cultura pop, e le tematiche da lui affrontate, tra cui l'omosessualità e la malattia, alla luce del suo trasferimento nella DDR.

Completano il pregevole volume contributi sul romanzo *Die Entscheidung* di Anna Seghers (Margrid Bircken), su Adolf Endler (Peter Geist), sul germanista e studioso di Brecht Ernst Schumacher (Helmut Peitsch) e sul fotografo e scrittore Dirk Alvermann (Jan Kostka). La sezione conclusiva contiene due scritti di Robert Cohen in onore di Helmut Peitsch nonché la bibliografia completa degli scritti del germanista a cui il volume è dedicato.

Paola Quadrelli

Ingeborg Bachmann, *'Male oscuro'. Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Traumnotate, Briefe, Brief- und Redeentwürfe*, Salzburger Bachmann Edition, hrsg. v. Isolde Schiffermüller – Gabriella Pelloni, Piper-Suhrkamp, München-Berlin 2017, pp. 259, € 34

Die große Salzburger Bachmann Edition, deren Herausgeber Hans Höller und Irene Fußl sich das Ziel gesteckt haben, sämtliche veröffentlichten und bisher unveröffentlichten Werke und Brief-

wechsel der Autorin in dreißig kritisch kommentierten Bänden zu edieren, lässt von Anfang an keinen Zweifel an ihrem radikalen Innovationsanspruch. Dies gilt für die Anordnung, die Textgestalt, den Kommentar, ja selbst die Titelgebung der einzelnen Werke, die einer neuen Sichtung des Nachlasses, sowie der Verarbeitung eines mittlerweile avancierten Forschungsstandes zu verdanken sind. In hohem Maß trifft das gerade auf den vorliegenden Band zu, in dem erstmals die «Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit» zugänglich gemacht werden. Damit sind die Jahre von 1962 bis 1966 gemeint, in denen Ingeborg Bachmann aufgrund schwerer physischer und vor allem psychischer Probleme mehrere Spitalsaufenthalte (in Zürich, Berlin und Prag) sowie Therapieversuche absolvieren musste. Am Beginn dieser mitunter qualvollen Lebensphase steht, als auslösendes Moment, die Trennung von Max Frisch, mit dem die Autorin seit 1958 mehr oder weniger eng zusammenlebte, unter dessen Untreue sie litt und dessen gänzliche Abwendung von ihr sie lange nicht verkraften konnte. Monate-, wenn nicht jahrelang kämpfte die Dichterin zugleich um ihre psychische Stabilität und um die Wiederaufnahme des Schreibens an ihrem Romanprojekt. Die Texte dieses Bandes sind, wie der Untertitel ankündigt, von dreierlei Art: die *Traumnotate* wurden von Ingeborg Bachmann im Hinblick auf eine psychotherapeutische Behandlung niedergeschrieben und enthalten klärende Selbstkommentare, die Briefe und Briefentwürfe richten sich an den als «caro dottore» apostrophierten Baden Badener Arzt Helmut Schulze, bei dem Bachmann ab 1965 in Behandlung war; der Entwurf einer Rede an die Ärzteschaft aber stellt einen sowohl inhaltlich als auch sprachlich hochinteressanten Text dar, in dem die Autorin von ihrem individuellen Fall ausgehend das

Thema der Krankheit in seiner psychosozialen Dimension stellt. Nun betonen die Herausgeberinnen Isolde Schiffermüller und Gabriella Pelloni korrekterweise in ihrem (übrigens exzellenten) Kommentar, dass diese Texte weder literarisch konzipiert noch zur Veröffentlichung vorgesehen waren. Doch erscheint deren Publikation mehr als nur gerechtfertigt; denn sie stellen eindrucksvolle Zeugnisse eines Prozesses dar, der von der registrierenden Beschreibung des Leidens zu seiner kreativen Verarbeitung und gedanklichen Durchdringung gelangt. Sowohl die visionäre Dimension der Dichterin Ingeborg Bachmann, als auch ihre unverkennbare, luzide Intellektualität sind also in diese Texte eingeschrieben. Aus ihnen lassen sich darüber hinaus wichtige Erkenntnisse über die Genese des Spätwerks und über den Wandel von Bachmanns Poetik gewinnen. Angesichts dieser bedeutenden Publikation von einem voyeuristischen Wühlen in der Privatsphäre oder gar, was geschehen ist, von Illustrierten-Tratsch zu sprechen, geht vollkommen an der Sache vorbei. Hierauf lässt sich nur mit Italo Calvino antworten: «Bücher sind gut oder schlecht, je nachdem, wie wir sie lesen».

Die *Traumnotate* sind durchzogen von wiederkehrenden, und doch sich verwandelnden Figurenkonstellationen einerseits, und von heftigen Gefühlsregungen des träumenden Ich andererseits. Die vorherrschenden Personen sind Max Frisch (auch M., F., Herr F.), dessen Verlobte Marianne, der (oft mit Frisch identifizierte) Vater, die Schwester, die Mutter, italienische, deutsche und österreichische Freunde und Freundinnen, sowie unbekannte, meist junge und schöne Frauen. Zu Schauplätzen werden Orte auf Ischia und im Gailtal, eine Wüstenlandschaft, ein Salzburger Opernfoyer, ein Schiffsdeck, Spitalszimmer, Gefängniszellen und immer wieder

die Wohnungen von Max Frisch, zumal diejenige in New York. Wiederkehrende Emotionen sind Angst, Eifersucht, Scham und Wut, Ausgeschlossen- und Unverständnis, Machtlosigkeit und Überforderung der eigenen Kräfte, aber auch erotische Anziehung und Momente der Zärtlichkeit, nicht zuletzt gegenüber Frauen. Die Träume des Frühjahrs 1963 sind beherrscht von Eifersuchtsgefühlen. Auf die Frage: «Wann kommt ihr zurück?» antwortet Max mit einem schallenden Gelächter. Die Träumende aber will noch im Halbschlaf wissen, wie das Bett in der Wohnung in der Park Avenue jetzt aussieht (S. 18). In einem anderen Traum überlagern einander die Figuren Mariannes und der Schwester mit den «wunderbaren Zähnen». Während die Träumende sich fragt, wer nun mit wem schlafen solle, verschwindet Max in Richtung Mexiko und lässt sie unter den Frauen zurück (S. 19). Seine Mutter aber ermahnt sie, schön und gesund zu werden, um Max bei seiner Rückkehr zu gefallen. Der Satz: «Aus unerfindlichen Gründen hält sie Krankheit für einen Trennungsgrund», liest sich wohl eher wie ein Kommentar des wachen Ich als ein geträumter Gedanke. Ambivalent sind die Gefühle gegenüber der Rivalin, denn mit der Qual der Unterlegenheit vermengt sich eine sinnliche Anziehung, und während die Träumende selbst unangenehm insistierend den anderen ins Gespräch fällt, um von ihrer Krankheit zu erzählen, erscheint Marianne, «goldblond, golden, strahlend, glücklich [...] ich beuge mich hinüber und küsse sie auf die Wange» (S. 21). Und in einem weiteren, «konfusen, kaum erzählbaren» Traum findet sie sich mit einem jungen Mädchen allein, verliebt sich plötzlich in sie und umarmt sie (S. 26); und doch war Frau K., die Schweizer Vermieterin, überzeugt, sie sei eine Art Heilige.

Nach der Lektüre von Frischs Romanmanuskript *Mein Name sei Gantebain*, von dem Ingeborg Bachmann sich verletzt und entblößt fühlte, erscheint der ehemalige Geliebte wieder obsessiv in den Aufzeichnungen. Die Träumende will jene zwei kleinen Tassen von ihm zurückbekommen, die ihr gehören und die – wie wir aus einem Selbstkommentar erfahren – auch in dem Roman eine Rolle spielen (S. 30). Max lebt übrigens jetzt mit ihrer Schwester, wird aber im nächsten Traum eine Masseurin heiraten. Das Ich hingegen fühlt sich in einem wilden, übermütig protokollierten Traum, der im Wüstensand stattfindet, von einem Kamel unwiderstehlich angezogen: «ich möchte mit dem Kamel schlafen, ich weiß es auch, das Kamel weiß es, der Araber weiß es» (S. 32). Der einleitende Selbstkommentar: «und sag noch einer, der gesittete Mensch sei keiner Perversiön fähig», deutet auf ein gelöst-heiteres Verhältnis zu ihrem Therapeuten hin. Der Traum aber endet mit der lustvollen Zertrümmerung einer Wohnung (S. 33). Selten sind unter diesen Protokollen aus der Zeit der Krankheit derlei befreiende Momente, in denen Bachmanns Ironie durchscheint, die doch im *Buch Goldmann* und anderen Texten eine so markante Rolle spielt. Hingegen überwiegen qualvolle Visionen, wenn nicht gar regelrechte Albträume. Einige von ihnen sind uns aus der Lektüre der Romane *Malina* und *Der Fall Franza* wohlbekannt. In mehreren Träumen ist von ermordeten Frauen die Rede, armen Frauen, über deren Mörder nichts herauszubringen ist. Ob nicht gar ein Hund der Täter war? «Wie im Doppelmord in der Rue Morgue», fällt der Erwachenden ein – über die Verwechslung von Affe und Hund sei hinweggesehen – und auf die Frage nach der Identität dieses Hundes, gibt sie sich «die seltsame Antwort, M.». Am Ende des Traums vom 9. Novem-

ber 1965 aber steht, wie ein erratischer Block, der Satz: «Der Friedhof: wo die Töchter liegen, die Selbstmord begangen haben» (S. 41). Im *Buch Franza* (wie der Titel nach neuer Lesart lautet), wird von einem «Friedhof der Töchter», in *Malina* hingegen von einem «Friedhof der ermordeten Töchter» die Rede sein. Andere Motive aus den Romanen des *Todesarten*-Zyklus sind in einem Traum vom 20. Februar 1966 vorgeprägt, der mit dem Bewusstsein des Ich einsetzt, verrückt zu sein. «Die Welt ist nicht mehr», alles ist irre, «Menschen tauchen auf, stark überfärbt, grinsen im letzten Augenblick, wenn ich an sie herankomme, fallen um, sind Strohpuppen». Die Träumende durchwandert eine vom Wahnsinn erfüllte Landschaft und sehnt sich danach, wieder «Boden unter den Füßen» zu gewinnen. Sie ruft Mutter, Schwester und Bruder, nicht aber ihren Vater; dann fällt sie ins Nichts, kommt zur Besinnung und bemerkt lauter Metalldrähte an ihrem Kopf. Nach dem Erwachen braucht sie lange Minuten, um überhaupt zu begreifen, dass der Elektroschock nicht real, sondern geträumt war (S. 50-51). Einen Tag später befindet sie sich in einer Gefängniszelle, wohin Herr F. sie gebracht hat. Mit Einzelhaft und Blechnapf kann sie sich abfinden, nicht aber mit dem Mangel an Papier, der sie am Schreiben hindert (S. 52). Diese qualvolle Gefängnissszene, die im zweiten Kapitel von *Malina* wiederkehrt, lässt sich u.a. als Verarbeitung der anhaltenden Schreibhemmung Bachmanns deuten. Wie sehr die Traumwelt des *Todesarten*-Zyklus, aber auch der Gedichte und anderer Prosa dieser Phase, aus den hier versammelten Protokollen schöpft, wird detailliert von den Herausgeberinnen belegt, deren Kommentar uns – ausgewogen, klug, umfassend informiert, aber nie pedantisch oder bevormundend – bei der Lektüre dieser Aufzeichnungen beglei-

tet. So werden wir daran erinnert, dass Bachmann in einem Interview mit Veit Möller aus dem Jahr 1971 den Traum geradezu ins Zentrum ihrer Poetik stellte: «Aber in der Nacht allein entstehen die erratischen Monologe, die bleiben, denn der Mensch ist ein dunkles Wesen, er ist nur Herr über sich in der Finsternis, und am Tag kehrt er zurück in die Sklaverei» (S. 191).

Wie eng Bachmanns Ringen um psychischen Halt verbunden war mit der ersehnten Rückkehr zum Schreiben, wird auch aus den Briefen deutlich, die sie ab Mai 1965 an ihren Psychotherapeuten Helmut Schulze richtete. Die Autorin erläutert hier ihre seelischen Zustände, besondere Vorfälle, Krisen und nicht zuletzt ihre Bemühungen, Schulzes eigenwilliger «Grenzsituationstherapie» (durch intensives Schwimmen, Laufen, Segelfliegen) gerecht zu werden. Zugleich kommentiert sie ihre Träume, etwa wenn sie die obsessive Fixierung auf Max Frisch relativiert: «Wäre bloß Herr F. mein Unglück, das wäre zu ertragen. Aber es reicht ja weiter» (S. 72). Auf der Suche nach dem Grund ihrer «Leiden», ihres «Wahnsinns», ihrer «Besessenheit» (S. 68) stößt Bachmann auf ein «Gestein, an das man nicht herankommt, weder mit Worten noch mit dem Springen ins kalte Wasser», und wird sich bewusst, dass nur eine Geologie jene Tiefenschichten der Psyche freilegen könnte, wo Jerusalem und der Großglockner, das Rote Meer und die Kärntner Seen «sich überlagern und schon früh überlagert haben» (S. 64). Zugleich weiß die Autorin, dass im Schreiben ihre einzige Chance liegt, einen Zipfel jener unzugänglichen Realität zu erwischen, ihre «saison en enfer», wie einst Rimbaud, literarisch zu bewältigen. «Literatur» als Markt, als Mode, als Betrieb ist ihr zu tiefst verhasst – kleines, nichtswürdiges Gesindel, eine Welt, die sie «anekelt» (S.

70); und dennoch führt kein Weg vorbei am Schreiben, dem sie ein fernes Ziel setzt, «das zu hoch überhaupt nicht sein kann». «Sonst hätte es für mich wenig Sinn, diese ungeheuerlichen Anstrengungen gemacht zu haben, aus der Finsternis herauszukommen» (S. 81).

Der Textteil des Bandes schließt mit zwei unveröffentlichten Entwürfen für eine Rede an die Ärzteschaft, wo die Ex-Patientin, wie vor ihr der ehemalige Affe aus Kafkas *Bericht an eine Akademie*, das Wort ergreift, um ihre Sicht der Dinge darzustellen. Von der «anderen Seite» aus, die ewig im Dunkeln bleibt, solange die Patienten nicht die Scham überwinden und zur Sprache finden, schildert Bachmann jenes Gefühl der Demütigung und Machtlosigkeit, das entsteht, wenn man diagnostiziert, etikettiert und therapiert, nie aber befragt wird. «Hätte ein Arzt mich ein einziges Mal gefragt, warum ich da liege [...] ich wäre in einem Monat geheilt gewesen» (S. 87). Statt der Spritzen, Medikamente, Psychopharmaka bedürfe der Patient eines Therapeuten. Der Kontrast zwischen seinen «Vernichtungsanfällen» und der verpassten Diagnose könnte größer nicht sein: «auf der Rechnung steht ein Wort, – ich hoffe, Sie lachen – vegetative Dystonie» (S. 86). «Il male oscuro» – mit diesem archaischen Ausdruck bezeichnet hingegen der Schriftsteller Giuseppe Berto in seinem gleichnamigen Roman diesen «entsetzlichen Schmerz», dem keine Krankengeschichte gerecht wird und den die Theoretiker und Philosophen mit ihren metaphysischen Begriffen («Angst, Sorge, Geworfensein») nur weiter verschleiern. Bachmann bezieht sich hier kritisch auf Heidegger, wenn sie paradox formuliert: «Es gibt die Angst nicht, aber der Kranke hat sie, dafür stehe ich ein, vor jeder Instanz» (S. 91). Wie ein verzweifelter Aufschrei liest sich dieser Text, der doch zugleich ein subversi-

ves intellektuelles Potential enthält. Die hier gestellten Fragen zu Psyche und Physis, Heilung und Verwaltung, Wahnsinn und Gesellschaft werden bekanntlich bald darauf im Zentrum einer weit verbreiteten Debatte stehen, auf die Ingeborg Bachmann nicht zuletzt mit ihrem Essay über Georg Groddeck (1967) antworten wird. Viele Gedanken und Formulierungen dieses großartigen Textes aber übernimmt sie wörtlich aus ihrer, allzu lange unbekannt gebliebenen, Rede an die Ärzteschaft.

Hermann Dorowin

Ingeborg Bachmann, *Das Buch Goldmann*, Salzburger Bachmann Edition, hrsg. v. Marie Luise Wandruszka, Piper-Suhrkamp, München-Berlin, 2017, pp. 457, € 37,10

Il lascito degli scrittori per tradizione pone ai filologi, agli interpreti e ai lettori difficoltà spesso inestricabili che si tenta di superare con l'impiego di ogni possibile strumento utile e nel tempo con rinnovata sensibilità ermeneutica. Tanto più problematiche poi risultano la sistemazione e la distribuzione di segmenti narrativi di un romanzo trascritti in fogli dattiloscritti sparsi, soggetti a probabili future rielaborazioni e cancellazioni da parte dell'autore, purtroppo mai avvenute. È il caso dell'edizione critica di *Das Buch Goldmann* di Ingeborg Bachmann, a cura di Marie Luise Wandruszka, oggetto del secondo volume del grande progetto editoriale della «Salzburger Bachmann Edition», edita per Piper e Suhrkamp da Hans Höller e Irene Fußl. In realtà questo torso narrativo, o meglio conglomerato di abbozzi, ci era già noto con la parziale pubblicazione, con il titolo *Requiem für Fanny Goldmann. Aus den Entwürfen zu einem Roman*, nel ter-

zo volume della canonica *Werkausgabe* (1978), a cura di Christine Koschel, Inge von Weidenbaum e Clemens Münster, e, in traduzione italiana, ad opera di Magda Olivetti, nel volume *Il caso Franza* edito da Adelphi nel 1978, e *in toto* nel primo volume dell'edizione storico-critica del *'Todesarten'-Projekt* (1995), a cura di Monika Albrecht e Dirk Göttsche, le cui parti recano il titolo *Requiem für Fanny Goldmann* e *Goldmann / Rottwitz-Roman* nel complesso narrativo frammentario del *Todesarten 'Eugen-Roman II'*.

Viene subito da chiedersi che cosa si sarebbe potuto aggiungere a quest'ultima edizione pionieristica, corredata di un dettagliato commento (pp. 569-589) e da un esauriente *Editorisches Nachwort* (pp. 615-647) e soprattutto in che modo e con quali motivazioni si sarebbero potuti modificare la disposizione e l'assemblaggio dei testi frammentari. Wandruszka risponde a queste domande presentando una nuova edizione del romanzo-frammento con il titolo unitario di *Das Buch Goldmann*, frutto di un tenace e approfondito lavoro di ricerca e di ricomposizione, condotto sul piano filologico-stilistico e storico-culturale e sapientemente distillato in un vasto e perspicuo apparato critico grazie al quale il progetto narrativo è ricostruito in chiave diacronica fin dalla prima fase compositiva negli anni 1963-64 e inquadrato con ricchezza e densità di riferimenti nel contesto del secondo dopoguerra.

Basandosi sulla testimonianza di Siegfried Unseld, che incontra Bachmann durante il soggiorno romano nell'ottobre 1970 e a Ronchi nel luglio 1971, secondo cui nel 1972 la casa editrice Piper avrebbe dovuto pubblicare la raccolta di prose *Simultan*, Suhrkamp il racconto *Gier* e l'anno seguente *Goldmann*, Wandruszka ribadisce che nel ciclo delle *Todesarten* a *Malina* sarebbe dovuto seguire *Das Buch Goldmann* e poi *Das Buch Jordan (Buch*

*Franza)*, e insiste anche sull'intenzione costante di Bachmann nel voler ricorrere a titoli di intonazione biblica per rappresentare in particolare gli ultimi due decenni di storia austriaca e non solo, calati, introiettati e reilluminati tramite l'io. Il riordino dei 181 fogli dattiloscritti non numerati, contenuti nel «Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek» di Vienna, è operato dalla curatrice – questa è una delle novità più rilevanti dell'edizione –, più che sulla base di una «dimensione cronologico-genetica del testo» perseguita in senso stretto da Albrecht e Göttsche, piuttosto sulle linee del progetto finale bachmanniano in base al quale viene proposta quindi per la prima volta una convincente sequenza delle parti narrative scandite da sette titoli riportati come *Überschriften* nel lascito: I. *Fanny P., die PEN-Club-Sekretärin* (1963-1964); II. *Fanny Goldmann, die Schauspielerin* (April bis Oktober 1966); III. *Die Erzähler: Von Martin zu Malina* (Sommer bis Oktober 1966); IV. *Auf der Frankfurter Buchmesse* (November 1966 bis Dezember 1968); V. *Eka Kottwitz, die Journalistin* (November 1966 bis Dezember 1968); VI. *Aga Rottwitz, die Journalistin* (Anfang 1969 bis mindestens 1970); VII. *Ernst und Fanny Goldmann* (Anfang 1969 bis mindestens 1970).

Nella riorganizzazione dei materiali il romanzo ha perciò inizio con *Fanny, die PEN-Club-Sekretärin* mentre il racconto *Requiem für Fanny Goldmann* è significativamente integrato nel capitolo *Fanny Goldmann, die Schauspielerin*. La motivazione innovativa e persuasiva di questa redistribuzione addotta da Wandruszka è quella di permettere ai lettori di «seguire l'immaginazione poetica della scrittrice». Alla perspicua scansione dei capitoli, che pur nella frammentarietà e nella inevitabile aleatorietà facilitano l'orientamento generando l'«illusione» di una possibile unitarietà delle parti, corrisponde un ric-

chissimo commento della curatrice, corredato da un utile glossario e articolato in brevi e incisivi paragrafi in cui si ricostruisce una fitta rete di richiami biografici, di connessioni intertestuali, di relazioni storico-politiche, di intrecci culturali e del mercato editoriale dal 1945 agli anni Sessanta e getta luce sui percorsi visibili e carsici del ciclo narrativo delle *Todesarten* e sulla sua poetica.

Di fronte alla scarsa considerazione di cui anche nella *Bachmann-Forschung* ha sofferto nel tempo *Das Buch Goldmann*, compreso fra *Malina* e *Das Buch Franz*, Wandruszka condivide e avvalorava ulteriormente la tesi di Albrecht e Götsche che quest'opera non solo avrebbe dovuto essere «il secondo romanzo del ciclo delle *Todesarten*», da proporre anche come «alternativa etica ed estetica al romanzo di Max Frisch *Mein Name sei Gantenbein*», ma ne motiva ampiamente la definizione di «Zeitroman, Österreich-Roman, als Sittenbild der Nachkriegsgesellschaft, als Literaturroman oder als Kriminalroman» (p. 339). La curatrice rileva con una puntigliosa indagine unita a respiro interpretativo tutti gli elementi che alimentano la dimensione critica dello *Zeitroman* radicato in una reale e capillare topografia viennese e al tempo stesso proiettato in una più ampia geografia della memoria, quella del fallimento della 'reimmigrazione', del ritorno in Austria dall'esilio dopo il 1945, tema centrale anche nel racconto *Unter Mördern und Irren*. È il caso di Harry Goldmann, nome che allude a Heinrich Heine, ebreo austriaco e brillante ufficiale di Hollywood, che ritorna dall'America alla fine della guerra e sposa la protagonista Fanny, nata Stephanie Marie Therese Wischnewski. Ma Wandruszka sottolinea anche un'altra topografia, quella che nasce dal contrasto fra la metropoli viennese e la provincia, del Burgenland da cui proviene Toni Marek, scrittore, ar-

rivista privo di scrupoli, cui si lega Fanny, primo nucleo narrativo di *Das Buch Goldmann* risalente agli anni 1963-64 nel periodo critico a seguito della separazione da Max Frisch, avvenuta nell'agosto 1962. Si riscontrano del resto affinità tematiche con le liriche scritte nel 1963 e contenute nella raccolta, pubblicata postuma, *Ich weiß keine bessere Welt*.

Wandruszka ricostruisce in dettaglio (pp. 309 e ss.) la genesi di questi primi testi che inizialmente avrebbero dovuto comporre il racconto di una viennese, scritto in parallelo, come una sorta di contrappeso, allo «Hauptbuch» *Franza*, comunque inserito come variazione nell'ambito del progetto delle *Todesarten* possibili. Dalle testimonianze epistolari a Siegfried Unseld e Hans Werner Henze, citate dalla curatrice, si apprende che *Requiem für Fanny* doveva essere un «Capriccio, da sich abgelöst hat von der Haupttragödie» (p. 309), «in dem viel Komisches vorkommt, Witziges, Imperfines [...] nicht ein Buch, sondern eine Operette, tutto questo molto viennese, un tributo dovuto, bald ein inchino, bald eine frozzelei» (p. 310). Wandruszka osserva che, pur essendo egualmente tragico l'epilogo di Fanny già anticipato nel titolo, la figura femminile ha per Bachmann una funzione di *aperçu* liberatoria, nel periodo del complesso processo di orientamento concettuale, poetologico e di scrittura della *Todesart* di *Malina*. Ancora più significativi risultano in questi primi abbozzi la prospettiva, nella pluralità di variazioni, della *Todesart* perpetrata nel mondo dell'arte e il «dialogo ironico», costantemente rinnovato fra tedeschi e austriaci. Nell'abbozzo *Die gestohlenen Jahre Fanny* è una segretaria vittima dello scrittore Toni Marek che ha sfruttato i due anni della loro relazione per costruire il suo romanzo sulla base di tutto ciò che lei gli aveva detto: «es waren lauter Dinge, die sie ihm erzählt hat-

te, wann erzählt, nachts, wenn sie neben ihm lag, am Nachmittag, wenn sie durch einen Wald gingen, wie sie radfahren, wenn sie Kaffee tranken» (p. 15). Il parassitismo dello scrittore, che ricorda alla lontana quello di Spinell nel *Tristan* di Thomas Mann, provoca una lunga sequenza invettiva di Fanny che peraltro scivola in una *pointe* comica chiaramente voluta da Bachmann: «ihr Schlächter, den sie Schwein nannte, obwohl sie das Tier war, das er geschlachtet hatte, ein Lamm, Lamm Gottes» (p. 17).

In *Fanny Goldmann, die Schauspielerin* la protagonista, qui moglie di Harry Goldmann, da segretaria diventa attrice al Burgtheater, dove interpreta il ruolo di Ifigenia di Goethe e di Medea di Grillparzer, e poi al Theater in der Josefstadt. Nel commento, Wandruszka, che fa riferimento alla fonte del libro *Das Vermächtnis der Duse* di Olga Signorelli, presente nella biblioteca di Bachmann, sottolinea l'affinità di Fanny con Eleonora Duse il cui amore per D'Annunzio è da questi 'utilizzato' nel romanzo *Il fuoco*, una 'vendicativa' trasposizione ulteriore del «trauma Max Frisch». Non è qui possibile commentare i numerosi rapporti relazionali oppositivi tra Fanny e altri personaggi femminili su cui si sofferma la curatrice con precisi e spesso illuminanti richiami a fonti e figure reali e letterarie, come la tedesca Karin, nuova fiamma di Marek, o Maria Malina, sorella dello scrittore Malina, originario della Carinzia o, nella quinta parte, Eka contessa Kottwitz, giornalista amburghese di cronaca politica.

Nella sequenza dei testi riveste grande rilievo il capitolo centrale *Auf der Frankfurter Buchmesse*, per molti versi sorprendente, che, come scrive Wandruszka «etwas Ungewöhnliches in der Literatur der damaligen Zeit dar(stellt)» (p. 365). La rappresentazione narrativa della fiera del libro che Bachmann co-

munque, come precisa la curatrice, non visitò nell'ottobre 1966, è una cruda, disincantata e al tempo stesso operettistica fantasmagoria di voci di scrittori e di critici che popolano una *Kermesse* dominata dalle leggi economiche di mercato nella quale gli autori sono «kleine Raubtiere»: «Hier sehen Sie die Vertreter des Buchhandels, aber damit meine ich nicht diesen ehrenwerten Beruf, der diese Bezeichnung auf die gewöhnliche Art verdient, sondern vielmehr eine Welt, in der der Buchhandel zum Menschenhandel ausgeartet ist» (p. 167). È la voce questa dello scrittore Malina che, nota ancora Wandruszka, come il Virgilio dantesco guida il più giovane Jonas, in cui si può riconoscere Peter Handke, nell'inferno del mercato editoriale. Nell'arena della *Buchmesse*, in cui Bachmann sviluppa una vera e propria critica sociologica dell'intellettuale, si confronta un gruppo di scrittori austriaci (oltre a Malina ricorrono i nomi di Benedek e di Fürbringer) con il mondo tedesco, con quello della critica espressa dal 'wir' di Reich-Ranicki, verrebbe da pensare in una sorta di contrapposizione aggiornata all'interno della fiera del libro delle schermaglie nel salotto di Diotima nell'*Uomo senza qualità* fra il viennese Ulrich e il prussiano Arnheim. Nei dialoghi fra Malina e Jonas fra uno stand e l'altro si ironizza sulla ricorrente questione che cosa sia il nuovo romanzo e perché non lo sia: «Danach kam ein Schwenk auf die Buchstände, auf ein Interview im Hessischen Hof mit den Franzosen, die darlegten, was der neue Roman nicht sei. [...] Ich hab Ereignisse gern, sagte Jonas, aber ich bin überzeugt, es ereignet sich nie etwas. Wieder der Roman, wieder ein Problem, die Kritik und Probleme der Kritik. Sackgassen des Erzählens, Hochgestochenes, Runder Tisch, [...] Herren, die so ausdrückten, als wollten sie den



Zuschauern etwas in deren Sprache zukommen lassen» (p. 188). Anche qui il commento (pp. 365-383) di Wandruszka permette di analizzare e decodificare figure e situazioni narrative intratestuali come nel caso di Malina, un «Doppelgänger» che, a differenza del romanzo *Malina* in cui l'altro è l'io femminile, si caratterizza nell'alterità di Jonas, o di stabilire una relazione con la *Comédie humaine* di Balzac in forza del principio dell'«analogia» che lega fra loro le esperienze traumatiche delle protagoniste.

Per le scelte compiute da Wandruszka nella ricomposizione di questi materiali narrativi, suffragate e impreziosite da una fitta tessitura di commenti e di richiami alle fonti ad ampio raggio, questa nuova edizione di *Das Buch Goldmann* ci consente di leggere i frammenti con occhi diversi e con nuove prospettive riportando l'impressione o l'illusione che il romanzo nella sua rielaborazione e nella redazione definitiva, cui quasi certamente Bachmann sarebbe pervenuta, avrebbe assunto una fisionomia non dissimile, ma anche la convinzione che quest'opera per gli evidenti elementi speculari contribuisca ad arricchire la letteratura e la poetica della scrittrice.

Fabrizio Cambi

Friedrich Dürrenmatt, *La guerra invernale nel Tibet* (1981), trad. di Donata Berra, Adelphi, Milano 2017, pp. 108, € 12

Pochi mesi fa è uscita per Adelphi la nuova traduzione, a cura di Donata Berra, di uno dei più spiazanti racconti lunghi di Friedrich Dürrenmatt. *La guerra invernale nel Tibet* fa parte dell'opera tarda dell'autore e ha un ruolo significativo in relazione alla sua poetica: da un

lato rimanda alle prime prove di scrittura perché condensa ed esplicita molti dei temi ricorrenti, dall'altro, viene indicata dall'autore stesso come un'incursione tardiva nei propri numerosi *ungeschriebene Stoffe*, i materiali mai scritti e dunque 'mai dimenticati', che hanno continuato per anni a lavorare in lui senza tramutarsi in parola. Il racconto viene, infatti, pubblicato nel 1981 nel primo volume dell'imponente lavoro che occuperà Dürrenmatt fino al 1990: il progetto autobiografico *Stoffe*. Si tratta di una raccolta di ricordi, abbozzi e testi di varia natura che ruotano intorno ai temi e ai materiali letterari di un'intera vita, senza affrontare però in modo diretto la vera e propria biografia dell'autore, cosa che secondo Dürrenmatt sarebbe stata impossibile, oltre che superflua e poco interessante.

Il testo si presenta inizialmente come la confessione in prima persona di un mercenario sopravvissuto alla terza guerra mondiale. Sulla terra, resa quasi inabitabile da alcune bombe nucleari, i combattimenti si trascinano da più di vent'anni e sono ormai degenerati in un massacro disordinato e senza senso all'interno di intricati cunicoli scavati nelle montagne himalayane. La prosa di Dürrenmatt non tralascia alcun dettaglio e si sofferma con sguardo disincantato sulla violenza spietata e sullo stravolgimento dei rapporti umani, richiamando la molteplicità grottesca dei dipinti apocalittici di Bosch, molto amati dall'autore. Significativo l'unico prerequisito per chi voglia prendere parte come mercenario alla guerra invernale del Tibet: è indifferente che si creda o meno in Dio, o nell'immortalità dell'anima; ciò che invece è necessario è credere all'esistenza del nemico, poiché quest'unica fede giustifica da sola l'insensatezza della guerra. D'altra parte il nemico diventa immediatamente un'ipotesi metafisica, infalsificabile poi-

ché tutte le parti in causa – nemici, amici, alleati – vestono la stessa tuta mimetica bianca e sparano a vista di fronte a qualsiasi movimento sospetto. L'utopia egualitaria si è rovesciata in un'orrenda carneficina di tutti contro tutti, appiando differenze etniche – «un gigantesco negro del Congo combatte accanto a un malese, uno scandinavo biondo accanto a un aborigeno australiano» –, sociali – «non ci sono solo ex soldati ma anche membri di organizzazioni clandestine disciolte, terroristi di ogni ideologia, come pure sicari di professione, mafiosi e semplici avanzati di galera» (p. 10) –, e di genere – «in compenso ora abbiamo anche dei mercenari femmine» (p. 25). In questo scenario è quasi un gesto di pietà quello del protagonista, che acconsente a dare una buona morte al proprio comandante pugnalandolo alle spalle mentre quest'ultimo consuma un allucinato rapporto sessuale nel bordello sotterraneo.

L'umanità è giunta al limite dell'auto-distruzione, tema che Dürrenmatt aveva già affrontato negli anni Cinquanta, (per esempio nel racconto *Der Tunnel*, 1952), ma che nell'Europa del muro di Berlino e della crisi nucleare assume tutta un'altra attualità. La forza del racconto sta nell'inarrestabile voce del mercenario senza nome che ricostruisce il cammino dell'umanità all'interno del vero e proprio vicolo cieco della guerra. Il protagonista svela la tragicomica condizione da cui ci parla: mutilato, è costretto ad avanzare nei cunicoli sotterranei su una cigolante sedia a rotelle, trascinandosi dietro una sacca di vecchio scatolame come suo unico sostentamento. Le braccia dell'uomo, perse in combattimento e sostituite brutalmente in un improvvisato ospedale da campo, ora consistono in un acuminato punteruolo d'acciaio e un mitra sempre pronto a sparare.

Il mercenario è probabilmente tra i pochi rimasti. Nel buio in cui è confina-

to decide di incidere a tentoni sulle pareti della caverna la propria storia e con essa quella dell'umanità, per lasciare una traccia destinata ai futuri ma improbabili abitanti del mondo. La scrittura si estende nei meandri della montagna e ogni riga, interrompendosi su una parete del cunicolo, torna indietro sulla parete opposta come arrotolandosi su sé stessa. La disperata impresa non manca di suscitare un certo orgoglio nel mercenario: «su ogni parete incisioni di sette righe lunghe duecento metri. È così che si diventa maestri di stile» (p. 27). Oltre a raccontare le vicende passate, fatte di colpi di scena, amori e tradimenti, il narratore si improvvisa traduttore universale. Siccome è probabile che ai futuri lettori della caverna i parametri umani risultino incomprendibili, l'unico paragone possibile per descrivere la storia della guerra risiede, secondo il mercenario, nell'immutabile comportamento di astri e galassie, (una passione che Dürrenmatt, fra l'altro, coltivò fin dagli anni dell'infanzia). Così il messaggio nella caverna si fa allegoria astrofisica per raccontare i rapporti tra governi, sudditi, Stati e poteri, ovvero per tradurre l'umanissima e distruttiva scienza politica. Gli Stati diventano pianeti e supernove, e i rivolgimenti storici sono resi con dettagliate descrizioni del collasso di un sole in buco nero, poiché «a questi esseri futuri non è possibile parlare di noi, ma solo di qualcosa che riguarda allo stesso modo loro e noi: le stelle» (p. 39).

La struttura apparentemente logica e lineare della narrazione viene presto minata dall'impressione sempre più netta di trovarsi sull'orlo di una *mise en abyme*: questo testo racconta di un uomo che incide la propria storia sulle pareti di una caverna, e altro non è, di fatto, che l'incisione stessa. A confermare nel lettore l'ipotesi compaiono puntuali i segni espliciti della metanarratività: commenti espressi evidentemente dalla voce disin-

carnata di qualche filologo-cavernicolo che ha decifrato le scritte sulle pareti. Il topos del manoscritto ritrovato diventa dunque quello della ‘caverna ritrovata’ con tutte le risonanze simboliche e mitiche a cui rimanda, come notato più volte dalla critica. L’evidente richiamo al mito platonico, luogo fondativo della filosofia occidentale, è ibridato e fatto reagire con un altro mito ben noto: quello del labirinto. Il Minotauro, il mezzo uomo e mezzo toro a cui l’autore ha dedicato molte tra le sue pagine più celebri, è qui mutato in un altro personaggio meticcio, una sorta di cyborg postumano, come rileva Henning nel suo *Das andere Labyrinth*. L’operazione di Dürrenmatt, tuttavia, non si limita a cercare complicità con i lettori in uno scaltro gioco di riferimenti. Ogni oggetto, ogni personaggio di questo racconto nasconde, e al contempo mostra, strade interpretative e possibili chiavi di lettura, che rendono labirintica la stessa forma narrativa per l’intricatezza quasi barocca dei suoi riferimenti. Il modo di procedere è però chiaro e punta a inglobare miti e oggetti-feticcio della cultura occidentale all’interno della narrazione, per ridurli a forza di rivolgimenti all’ombra grottesca di sé stessi. Se in prima battuta infatti l’umanità – con i suoi saperi, la sua filosofia, la sua storia, i suoi miti – sembra destinata a una tragica distruzione senza appello, nello svolgersi della confessione-racconto i vari materiali riemergono dislocati, trasfigurati e ridicolizzati, e su tutto resta imperturbabile e saldo lo sguardo pieno di *Humor* dell’autore. Proprio questo *Humor* salvifico, che Dürrenmatt in una celebre intervista televisiva definiva «ciò che resta, alla fine, di fronte alla vita» sembra essere ciò che spinge l’autore a ridurre per esempio il suo ultimo uomo, novello Minotauro, a una caricaturale incarnazione dell’iconico ‘coltellino svizzero’.

Nel racconto, i riferimenti principali e maggiormente espliciti sono legati alla classicità, e si tratta di miti accomunati dalla contrapposizione tra *logos* e mondo sotterraneo, mitico e irrazionale. È evidente, tuttavia, che Dürrenmatt non ha alcuna intenzione di lasciare che i suoi eroi ‘escano fuori’ da tale mondo sotterraneo. È ciò che si trova *dentro* la caverna, o nel labirinto, a interessare l’autore, e si dovrebbe forse dire *dentro la tana*, perché l’altro ipotesto imprescindibile di questo racconto è senza dubbio il celebre racconto di Kafka, in cui l’uscita è solamente propedeutica a guardare appunto la propria tana *da fuori*. In Kafka l’autore vede certamente un proprio sodale, qualcuno che si è arrovellato sugli stessi temi, come esplicitamente ricordato nelle pagine non prettamente narrative che precedono questo racconto nell’edizione originale. Ma oltre a condividere alcuni materiali narrativi, come il labirinto o le grottesche ragazzine urlanti (che emergono ora con più chiarezza grazie alla nuova traduzione), i due autori possono essere accostati anche per quanto riguarda alcune microstrategie testuali, che rendono evidente una loro più profonda intimità. Quando il mercenario si rappresenta «gli esseri umani in una caverna, fin da giovani stretti in catene per le gambe e il collo, così che siedano immobili e possano soltanto guardare la parete che hanno di fronte», ed essi «imbracciano tutti un mitra» (p. 100), nella vistosa inesattezza con cui il mito viene trasposto, riecheggia l’indifferente finta ingenuità con cui Kafka, all’inizio di *America*, descrive la Statua della Libertà che impugna la spada invece della fiaccola, oppure le rielaborazioni mitiche nel *Silenzio delle sirene* o in *Prometeo*. Più in generale però ad accomunare i due autori è una certa poetica del grottesco, in Kafka solo accennata, in Dürrenmatt approfondita e variata al limite delle proprie possibilità.

Dissonante, provocatorio e tuttavia dotato di quella apparente necessità tipica dei classici, il grottesco di Dürrenmatt decostruisce ciò che resta dei sacri valori moderni, e ciò che può sembrare un sarcasmo tutto locale, da *Nestbeschmutzer* dell'ordinata ipocrisia svizzera, si fa invece strumento di una più ampia e corrosiva critica alla modernità e alle sue contraddizioni. E che l'autore stia parlando proprio al nostro tempo e alle sue derive, è confermato anche dall'epilogo del racconto. Con una trovata che oggi, alla luce di recenti definizioni del nostro tempo come età del turismo, sembra lucida e anticipatoria, il mondo nuovo dürrenmattiano viene ricostruito innanzitutto facendo dell'istoriata caverna un museo per famiglie. Infine, come apprendiamo in modo frammentato e confuso, nel mondo futuro la musica sarà ricordata grazie alle note dell'inno nazionale svizzero *Quando bionda aurora, il mattin c'indora*, la filosofia si conoscerà grazie allo Schwegler, un compendio manualistico ottocentesco, e la letteratura fonderà il proprio rinascimento sul celebratissimo classico *Heidi*.

Alice Gardoncini

Kuno Raeber, *Poesie*, trad. e cura di Annarosa Zweifel Azzone, ADV Publishing House, Lugano 2016, pp. 104, CHF 15

Tra gli autori cui il periodico «Text und Kritik» ha recentemente dedicato un numero monografico (Heft 109, 2016) compare Kuno Raeber (1922-1992), che in tal modo viene canonizzato come scrittore di rilievo nel panorama letterario del Novecento. Artista irrequieto dalla biografia per certi aspetti rappresentativa per gli scrittori elvetici – problematica religiosa, frequenti soggiorni all'estero, en-

tusiasmo per New York vista come l'anti-Svizzera, ricerca dell'esotico –, Raeber si distingue per la sua narrativa irriverente all'insegna della sperimentazione linguistica, pratica che può ricordare il connazionale Hermann Burger, e per testi poetici di estrema incisività, dal linguaggio vigoroso, netto e tagliente.

Se l'odeporica di Raeber, che visitò varie regioni del nostro paese, ha suscitato l'interesse della germanistica italiana, come risulta dalla traduzione di Teodoro Scamardi *Calabria. Appunti di viaggio* (Rubbettino, Soveria Manelli 2012; ed. orig. *Calabria, Reiseskizzen*, Biederstein, München 1961), la sua lirica è stata proposta al lettore subalpino solo in antologie miscelanee, ad es. in *Cento anni di poesia nella Svizzera tedesca* (Crocetti, Milano 2013) a cura di Annarosa Zweifel Azzone, che ha eccellentemente eseguito anche la traduzione del presente volumetto la cui selezione, come precisato nelle pagine introduttive, è improntata a «evidenziare connessioni ed affinità più profonde» (p. 15) rispetto a quelle suggerite dalla mera sequenza cronologica. La curatrice ci informa che la lirica di Raeber molto deve a poeti dell'antichità come Omero, Orazio e Virgilio, a classici tedeschi come Hofmannsthal e George nonché alla *Weltanschauung* che T.S. Eliot ha illustrato in *Tradition and the Individual Talent*, rimandi che echeggiano in questa o quella pagina del libro.

Nell'ambito della letteratura svizzero-tedesca Raeber appartiene, come ad es. Kurt Marti, il già citato Hermann Burger, Mariella Mehr, a quelle voci irriverenti che in termini sia di forma che di contenuto risultano innovative se non provocatorie e scompigliano, anzi sovvertono, quanto tramandato dalla tradizione.

Già guardando alla biografia, non sorprende che uno scrittore come Raeber sia

da varie parti ignorato, se non avversato. La sua esistenza non segue certamente binari borghesi, basti pensare allo scioglimento del matrimonio a causa della presa di coscienza della propria omosessualità, all'atteggiamento di chiusura verso il mondo accademico e il *Literaturbetrieb*, ai vagabondaggi a Roma che si configura come la quintessenza dell'esperienza erotica prima ancora che artistica.

Della componente cosmopolita recano traccia varie poesie tra le quali *Monito a un visitatore di San Clemente, Napoli: Palazzo Reale, Sesta Avenue, Escorial*. Notevoli gli esiti che produce la contemplazione di opere d'arte, ad es. il *Bildgedicht* descrittivo-riflessivo *Peter Paul Rubens: San Sebastiano*, che si sviluppa in forma di intensa apostrofe rivolta al santo e suddivisa in tre strofe seguite da un verso spurio finale che suggerisce l'idea dell'apertura e della possibilità.

Le poesie che più rendono conto dell'inquietudine di fondo dell'autore sono quelle brevi ed ermetiche, dal lessico riferibile a un numero limitato di campi semantici: natura notturna, natura desolata, morte, città in disfacimento.

Ove i componimenti si soffermino su singoli elementi architettonici, producendo una sorta di *Architekturgedicht* destrutturato, questi vengono collocati in un visionario scenario apocalittico («Mura e torri / esplodono. Cupole / incrostate si abbattono a terra. / Già avanzano fluttuando / pesci di primavera e sventagliano i rami», *Vento*, p. 41), mentre altrove decorazioni scultoree teriomorfe prendono vita in un surreale paesaggio onirico («D'estate i leoni si riparano / dietro i vasi di / oleandro dai singhiozzi della spiaggia. / In inverno / l'oleandro è in fiore. I singhiozzi / tacciono, e i leoni / avanzano da dietro i vasi / con occhi lampeggianti. / Fuggono a Capri / su ghiaccio alla deriva», *Napoli: Palazzo Reale*, p. 39).

Gli animali che popolano la lirica di Raeber assumono forme fantastiche e vengono spesso colti nella loro fragilità tramite un procedimento congetturale in cui l'io poetico si interroga sulla loro essenza e mette in discussione qualsiasi fondamento ontologico del creato: «Se strisciasse fuori / dalla pozza / e si arrampicasse / sul bordo e vedesse lontano nel mare / sull'acqua azzurra / una azzurra vela sotto un azzurro / cielo / come potrebbe allora il granchio / tornare indietro – calarsi giù / nella pozza e restare / granchio e restare lì / nel buio / come potrebbe? » (*Il granchio*, p. 99).

La «fascinazione della morte» (*Fascinatione*, p. 59) si pone come cifra che caratterizza pressoché tutta la raccolta. Rari sono i componimenti in cui emerge una disposizione d'animo diversa; tra questi si segnala *Incantesimo*, evocativo già nel titolo e forse più vicino alla concezione tradizionale di poesia, in cui trapela un delicato ed originale ideale di *Zweisamkeit*, poesia questa formalmente e contenutisticamente *sui generis* all'interno della silloge in esame.

Conclude la raccolta una breve selezione di poesie alemanne, una delle quali – *Escorial* – presentata anche nella versione in *Schriftdeutsch* che risulta più misurata e classica rispetto a quella in dialetto, prova del fatto che, come afferma Raeber, «[i] dialetto [...] permette [...] un'espressione più immediata [...] Poiché il dialetto si radica più a fondo nell'inconscio, possiede una gamma d'espressione più ampia» (p. 13).

Degni di nota gli accorgimenti adottati al fine di approdare ad una versione italiana in equilibrio tra aderenza all'originale ed efficacia nella lingua d'arrivo. Che la traduttrice rifugga dalla tentazione di appianare il testo tedesco, che presenta volutamente infrazioni e asperità, è essenziale per uno stile come quello di Raeber: frammentario, mosso, non

di rado privo di punteggiatura e spesso improntato a frasi nominali tra loro apparentemente scollegate. Esempio in tal senso la poesia *Distolto rivolto*, caratterizzata da una pregnanza espressiva e da un'ambiguità poetica che sembrano sfidare il lettore a venire a capo razionalmente delle ragioni alla base del profondo coinvolgimento che la magmatica superficie linguistica produce. Ove in tedesco compaia l'*enjambement* realizzato tramite la divisione sillabica, l'italiano si serve talora dell'apostrofo a fine riga (ad es. in *Sesta Avenue*, p. 88), talora, in maniera analoga al tedesco, dell'a capo che spezza la parola e il verso (*Al di là*, p. 87; *Escorial*, p. 91), un dettaglio questo apparentemente marginale che rende conto dell'accuratezza della traduzione.

Al lettore stimolato dalla presente silloge ad approfondire ulteriori aspetti dell'opera di Raeber, il già citato numero monografico di «Text und Kritik» e i *Werke in 5 Bänden* magistralmente curati da Christiane Wyrwa e Matthias Klein (Nagel & Kimche im Carl Hanser Verlag, München-Wien 2002) potranno offrire validissimi strumenti.

Il lettore interessato alla poesia svizzero-tedesca ricorderà Annarosa Zweifel Azzone come curatrice di altri volumi poetici di ambito elvetico, tra i quali Kurt Marti, *Orazioni funebri* (Crocetti, Milano 2001) ed Erika Burkart, *Poesie* (Campanotto, Udine 2005). La studiosa, i cui contributi critici compaiono frequentemente nella rivista «Poesia», sta attualmente lavorando a un'antologia relativa alla cultura svizzero-tedesca incentrata su poeti tradotti da poeti, progetto cui, data l'esperienza della curatrice e l'attenzione che costantemente rivolge sia al profilo dei singoli autori che alle loro peculiarità formali, non si può che guardare con curiosità.

Anna Fattori

Michele Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 428, € 33

Uno spettro si aggira per gli studi di teoria della letteratura: il *bios*. Il ricchissimo libro di Cometa offre innanzi tutto un bilancio assai articolato della svolta biopoetica che gli studi di orientamento evolutivistico e soprattutto quelli di impianto cognitivistico hanno impresso nelle scienze umane al più tardi dalla metà degli anni Novanta. Il confronto con i classici vecchi e nuovi della letteratura specialistica, in certi casi spinto fino alle soglie di un vero e proprio cimento a visiere abbassate (per esempio nella discussione delle tesi di Galen Strawson, pp. 130-140, e di Marco Caracciolo, pp. 202-207), è peraltro accompagnato in vari passaggi dalla definizione di un indirizzo teorico-critico del tutto autonomo, che culmina nel quarto capitolo con la connessione tra gli effetti adattivi di narratività e letteratura e il lenimento dell'ansia.

La messa in rilievo, fin dal sottotitolo del libro, del carattere 'necessario' della finzione letteraria non è tanto una mossa strategica destinata a disattivare le due polarità estreme della discussione teorica dagli anni Sessanta in poi: la testolatria strutturalistica e l'indifferentismo culturale; Cometa si premura anzi di segnare con grande scrupolo, ogni volta che è possibile, i margini in comune tra *cultural studies* e biopoetica, lasciando intendere che l'una, pur con l'urgenza antropologica che la pervade, non è in fondo separabile dal lavoro preparatorio compiuto dagli altri, nel senso che gli studi culturali, con la loro abitudine a cogliere le basi ideologiche di tutte le pratiche che si presentano come 'naturali', mettono a disposizione dell'interprete uno strumento fondamentale

per distinguere – nel discorso sul *bios* – i vari livelli di sovrapposizione analitica addensatisi sul *primum* dell'esistenza organica. Al cognitivismo, in questa chiave, Cometa attribuisce tra l'altro proprio il merito di aver recuperato «un sano contestualismo, sancendo nel contempo il superamento del divario natura/cultura e l'affermazione di un modello multilivello di comprensione dei fenomeni bioculturali» (p. 198). La 'necessità' della letteratura sta semmai nella sua capacità di appagare bisogni primari, radicati nella storia evolutiva della specie, e che nel corpo trovano sia la loro manifestazione, sia il campo di forze entro cui ha luogo il loro soddisfacimento. Se è vero che «siamo entrati nell'epoca della biopoetica, di una riflessione teorico-letteraria basata sulla biologia, sull'evoluzionismo e sulle scienze cognitive» (p. 29) questa svolta deve indurre alla constatazione che «la letteratura, la narrazione e la fiction sono *necessarie* perché sono *utili*, hanno una *finalità*, una *funzione* per il *bios*» (p. 36).

L'attitudine alla narrazione, in cui Cometa identifica con grande chiarezza una disposizione preliminare alla finzionalità e alla pratica letteraria vera e propria, appare connessa all'esercizio di un impulso formativo parallelo ed equivalente a quello che si manifesta nella lavorazione di utensili o nella predisposizione delle condotte e dei compiti necessari a condurre a buon fine una partita di caccia. In tutti questi casi si tratta infatti, in un'ottica cognitiva, di comprimere la complessità del mondo a una misura conforme alle risorse adattive della specie umana, incarnando questo scatto in un *embodiment*, in una specifica attività del corpo. A quest'ultima competono tanto un effetto simbolico (perché ogni operazione di adattamento è accompagnata da uno scarto, da un'eccedenza che non è completamente esaurita dalla sua finalità adattiva), quanto una utilità sociale,

perché tutte le pratiche intese a rendere abitabile il reale presuppongono l'innescio di relazioni sistemiche con gli altri individui, con l'obiettivo di monitorarne le condotte, di mettere in comune le risorse, di gestire i conflitti in modo vantaggioso. Nell'addentrarsi su questo terreno, la scrittura di Cometa, molto al di là del suo obiettivo dichiarato (prestare un primo contributo al superamento dei confini tra scienze dure e scienze umanistiche e delimitare una superficie di intersezione che richieda strumenti ermeneutici propri e innovativi, non il puro e semplice incrocio di competenze preesistenti), acquisisce una sempre più spiccata urgenza ontologica, apprendendosi a questioni generali dell'essere al mondo che, pur nella consapevolezza esplicita della loro storicità, vengono nondimeno riconosciute, con una mossa che è propria del saggismo più alto, negli aspetti non perituri evocati dall'interrogazione sulla destinalità dell'umano che sta a loro fondamento.

Il libro di Cometa non si limita evidentemente ad anticipare dei possibili percorsi di ricerca, rimandando a un ulteriore affinamento delle categorie analitiche il loro compimento. La necessità di strutturare il campo e gli strumenti dell'indagine attraverso un consolidamento degli studi è senz'altro un tratto ricorrente e caratteristico del saggio, là dove, per fare solo un esempio, l'autore individua una serie di improprietà e di errori ai quali lo studioso che si affacci su quest'ambito ancora molto lontano dall'essere stabilizzato si trova inevitabilmente esposto (pp. 52-56). E tuttavia molto al di là di questa accentuazione del significato pionieristico di un'impresa del genere, la quale oggettivamente dischiude in modo sistematico al lettore italiano una vastissima bibliografia specialistica (pp. 355-417) altrimenti non disponibile in un assetto così ragionato, il lavoro si distingue in re-

altà per alcune tesi forti, volte a chiarire la funzione evolutiva di tre disposizioni umane che, se hanno in comune l'esercizio della formatività, pure si differenziano tra loro perché corrispondono a gradi crescenti di padroneggiamento delle tecniche necessarie alla realizzazione di tale esercizio: la narrazione, la finzionalità e la letteratura vera e propria.

La prestazione adattiva che si rispecchia nel comportamento narrativo dell'*Homo sapiens* sta nella previsione delle relazioni di ordine temporale che strutturano il racconto dell'esperienza. Il *decoupling* che in termini cognitivistici è alla base di ogni condotta rappresentativa – perché si tratta di modellizzare la realtà con l'istituzione di paradigmi astratti, disancorati dalla contingenza della sua configurazione di superficie – richiede, per concretizzarsi in una sequenza narrativa lineare, cioè in una 'catena operativa' (qui Cometa riprende un'intuizione straordinariamente efficace di André Lerhoi-Gouran, tracciando anche una linea di comunicazione tra archeologia e narratologia che si ritrova poi sviluppata nell'analisi dei fondamenti cognitivi in comune tra atti di narrazione e manufatti litici), la disponibilità di un deposito memoriale nel quale archiviare i dati dell'esperienza e dal quale attingerli ogni volta che una sfida adattiva renda funzionale la rievocazione del passato oppure l'anticipazione del futuro. I dispositivi narrativi stanno in un rapporto assai stretto con tali depositi, perché si basano tipicamente sull'organizzazione della realtà in base a relazioni temporali compresse e controfattuali. Da questo punto di vista, argomenta Cometa, la medialità stessa della narrazione è interconnessa in modo inscindibile con il meccanismo memoriale fin qui descritto, nel senso che i *media* non sarebbero che «protesi in cui si incarnano le nostre memorie, supporti nei quali esternalizziamo le nostre conquiste

culturali rivelatesi troppo ingombranti per un unico cervello e molto più efficaci adattivamente se possono funzionare anche a prescindere dal contatto con il corpo» (p. 74).

Dove la condotta narrativa inclina ad assumere profili specializzati e a qualificarsi consapevolmente come sovrapposizione immaginale rispetto alla realtà contingente, come simulazione organizzata, Cometa vede all'opera tre meccanismi evolutivi su cui, in particolare all'indomani di rilevanti scoperte scientifiche come quella dei 'neuroni a specchio' a opera del gruppo di Parma guidato da Giacomo Rizzolatti, si sono concentrate diverse voci del dibattito cognitivista. Si tratta del *blending*, del *mind reading* e soprattutto dell'empatia, la cui signoria sugli studi di estetica nell'ultimo decennio è un dato difficilmente controvertibile. L'autore opera, come si vede, in modo conforme a quell'*affective turn* che rappresenta l'espressione più recente delle varie svolte antropologiche susseguitesi nel paesaggio degli studi umanistici. Il *blending*, con la sua attitudine a fondere livelli di realtà e strati di senso eterogenei, costituisce una disposizione implicita in qualunque pratica finzionale, e Cometa ne coglie lucidamente l'efficacia adattiva quando lo definisce come «un kit di compressione che [...] rende maneggiabile la vita» (p. 216). Il *mind reading*, nella prospettiva dell'autore, ha la funzione di calibrare il dispositivo generale della finzionalità sulla misura della vita associata, incorporando nella pratica formativa l'attitudine tipicamente antropica alla previsione del comportamento dei simili. Su questo punto si segnala per la sua suggestione un cenno a una possibile classificazione dei generi letterari proprio sulla base delle funzioni che la disposizione al *mind reading* svolge nell'organizzazione dell'intreccio, nella caratterizzazione dei personaggi, nella



predisposizione di meccanismi di reazione estetica o nella costituzione stessa dell'atto di narrazione (pp. 226 ss.). Sull'empatia, infine, Cometa ha buon gioco a richiamare in vita alcuni resistenti filoni di storia dell'estetica, da Aristotele in poi, sottoponendoli a una rilettura intesa a valorizzarne le intersezioni con discorsi paralleli, e certamente presenti alla massima parte dei teorici dell'empatia, come la medicina, la biologia, l'antropologia, da ultimo la neuroscienza e la medicina narrativa.

Proprio l'incontro fra letteratura e medicina presidia l'orizzonte del capitolo conclusivo del volume. Nella capacità terapeutica della letteratura Cometa colloca il nucleo fondamentale della sua finalità adattiva, identificando in particolare nell'ansia la condizione più congeniale al dispiegamento di tali capacità. La sospensione finzionale della realtà mediante la sua rappresentazione letteraria metterebbe a disposizione dell'uomo un meccanismo di esonero dall'angoscia destinato a potenziare le sue risorse di sopravvivenza. L'autore si inoltra qui nel cuore della classica ambivalenza impressa come uno stigma inconfondibile nelle strutture profonde della cultura occidentale, riconosciuta al più tardi a partire da Rousseau e teorizzata in modo definitivo da Freud: l'ansia, così Cometa, «deriva dalla nostra impotenza [...], ma anche dal fatto che proprio i rimedi che abbiamo saputo sperimentare [...] per adattarci in ogni tipo di ambiente, anche il più ostile, si sono rivelati forieri di ulteriori ansie e paure» (p. 275). D'altro canto, la letteratura non opera soltanto come una pratica di provvisoria anestesia del reale, ma – come si dimostra applicando i risultati dell'archeologia cognitiva – anche come un meccanismo di intensificazione dell'ansia negli aspetti che meglio si prestano a rafforzare la *fitness* evolutiva dell'uomo: l'attitudine animista in-

fatti, che soddisfa obiettivamente un requisito essenziale per la sopravvivenza, poiché spinge l'uomo a immaginare una presenza viva dietro ogni oggetto inanimato incrementando così la sua cautela e la sua disponibilità alla difesa dal pericolo, ma che altrettanto evidentemente è connessa al prolungamento indefinito di una condizione di angoscia, trova nella letteratura e nel suo dispositivo finzionale uno strumento di espressione oltremodo elettivo. Nel labirinto di queste implicazioni, che attengono alla costitutiva incertezza della condizione umana, la forma appare a Cometa – con la sua capacità di spuntare gli effetti depressivi e inibitori dell'angoscia e di attrezzare efficacemente a una strategia di sopravvivenza aperta a una condivisione comunitaria – una risorsa di guarigione annunciata, secondo la celebre espressione di Hölderlin, nel momento di più acuta gravità del pericolo.

Maurizio Pirro

Uwe Wirth (hrsg. v.), *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, unter Mitarbeit v. Julia Paganini, mit 45 Abbildungen, Metzler, Stuttgart 2017, pp. 415, € 69,45

Dato il vivo interesse che gli studi umanistici euro-americani degli ultimi cinquanta anni hanno mostrato per il comico, l'idea di un manuale che fornisca un orientamento nella amplissima bibliografia di riferimento e nelle diverse impostazioni teorico-metodologiche, come anche una panoramica storica tendenzialmente esaustiva della fenomenologia comica, è sicuramente importante e nell'insieme apprezzabile il risultato raggiunto, considerate soprattutto le difficoltà dell'impresa. Alle problematiche che sempre contraddistinguono la rea-

lizzazione di un manuale, si aggiungono, nel caso specifico, quelle legate a una materia estremamente vasta, proteiforme, pervasiva di ogni sfera della cultura e della vita. La complessità dell'argomento è generalmente nota e documentata da numerosi saggi che testimoniano la difficoltà di approdare a un'analisi soddisfacente del comico. Si è soliti giustificare tale vaghezza analitica con la natura sfuggente dell'oggetto che – questa almeno l'opinione ormai diffusa anche se non per questo corretta – sembra opporre resistenza a ogni tentativo di definizione, di catalogazione, di teorizzazione. L'idea alla base di tale scetticismo è che il comico non possa essere definito oggettivamente ma solo in riferimento a una visione soggettiva e/o a un quadro culturale di riferimento. Se fino alla fine del XIX secolo la materia aveva interessato quasi esclusivamente la riflessione estetica e filosofica; se anche nella prima metà del XX secolo si sono prodotte teorie importanti – si ricordino quelle di Bergson (1900), di Freud (1905 e 1927), di Pirandello (*L'Umorismo*, inspiegabilmente ignorato nelle pagine del manuale curato da Wirth, esce nel 1908, poi, in seconda edizione rivista e ampliata, nel 1920), di Ritter (1940), di Plessner (1941) –, negli ultimi decenni la riflessione teorica sembra segnare il passo e l'interesse prevalente è oggi di tipo culturale e fenomenico. Lo *Handbuch der Komik* sta sotto il segno di questo cambiamento che risente fortemente del paradigma culturologico, e, in tempi più recenti, dell'interesse per la cultura mediale. In questa impostazione si possono riconoscere sia il merito specifico di questo manuale, sia l'origine di alcuni suoi limiti. Poiché, come scrive il curatore, oltre a rendere conto di teorie, metodologie e forme, il volume vuole fornire «einen Beitrag zur Komikforschung» (p. IX), chiedersi in che cosa consista questo contributo, senza tacer-

ne alcuni aspetti problematici, può essere utile sia al lettore non esperto che tramite il manuale si avvicini all'argomento, sia come stimolo di riflessione per la ricerca futura.

Il valore principale del volume sta sicuramente nell'attenzione rivolta alla dimensione culturale, che ha permesso un'impostazione interdisciplinare assolutamente proficua nel rendere conto della doppia natura del comico quale fenomeno della realtà da un lato, fatto estetico dall'altro. Il manuale porta oltre la settorializzazione del sapere, favorendo un confronto tra modi molto diversi di comprendere il comico e di impostarne l'analisi. La gamma delle discipline considerate nella parte centrale (II. *Methodische Zugänge zum Komischen*) va dalla filosofia all'antropologia, dalla psicologia e medicina alla psicoanalisi, dalla linguistica agli studi letterari, per arrivare alla sociologia e alla politologia, includendo infine anche le prospettive *gender*, post-coloniale e transnazionale, particolarmente utili a comprendere come fattori socio-culturali incidano tanto sulla produzione quanto sulla ricezione del comico. Si tratta di un aspetto spesso ignorato in prospettive più specificamente teoriche. Si pensi ad esempio all'importante correzione che gli studi empirici della linguistica conversazionale (esposti da Kotthoff) hanno apportato all'idea, sostenuta anche da nomi illustri, che le donne siano, per natura, prive di umorismo. L'indagine di come i rapporti di forza influiscano sul comico (è bene insistere: prodotto e recepito) fa emergere non solo il condizionamento culturale di tale affermazione ma anche, e ciò è ben più importante, la sua inconsistenza teorica. Inoltre, se gli approcci meramente teorici e filosofici hanno spesso prodotto definizioni ontologiche del comico, proprio la dimensione empirica di molti contributi presentati in questa seconda

sezione mette in evidenza quanto sia limitativo associare al comico un significato ultimo. Un esempio per tutti: lo studio di Bachtin sulla cultura carnascialesca ha fondato gran parte del discorso postmoderno sul comico; conseguentemente, molto si è insistito sulla sua forza eversiva nei confronti del potere, come anche sul suo potenziale liberatorio corporeo – basti ricordare la monografia sulla commedia di Greiner, al quale (non a caso) vengono affidate le voci corrispondenti nel manuale. Di fronte a questo stato di cose, il capitolo *Komik, Gesellschaft und Politik* di Kapitza basta da solo a mostrare quanto le caratteristiche che quella concezione attribuisce al comico non siano affatto assolute, ma coprano alcuni dei possibili aspetti o alcune delle possibili funzioni che esso può (non deve) assumere. Dall'articolo di Kapitza bene si evince come il potere conosca tanto la serietà del precetto quanto il comico, che si presta anche a reprimere il diverso, a conservare un ordine dato, a ristabilire gerarchie.

Senza che sia teorizzato – e ciò è un limite del manuale –, questi e molti altri esempi nel volume mostrano la necessità ai fini dell'analisi di tenere fermo il principio di una stretta relazione tra teoria e storia/cultura, risultando sterile ogni loro contrapposizione. Poiché tale rapporto (certamente possibile) non è stato ancora teorizzato né praticato in modo profuso e soddisfacente, può forse non stupire che esso appaia un po' troppo scarno anche in questo manuale, costruito, in relazione a questo specifico aspetto, in modo classico: da una parte la teoria (I *Grundbegriffe des Komischen*), dall'altra la metodologia (nella seconda parte appena esposta) e la fenomenologia (III. *Mediale Formen des Komischen*). Tale distinzione è assai utile da un punto di vista euristico. Qualche problema nasce tuttavia nel momento in cui

si mettono le parti in relazione tra loro. Tale compito di raccordo appare affidato quasi esclusivamente al lettore, il quale non può contare sull'ausilio di un *Sachregister* che in un manuale come questo sarebbe di grande ausilio. Leggendo le diverse parti in relazione ci si accorge che, talvolta addirittura in capitoli scritti da un medesimo autore, non sempre c'è convergenza, tanto che l'una potrebbe quasi fare a meno dell'altra. Il curatore sembra esserne consapevole: «Die Klärung der Grundbegriffe im ersten Teil legt Unschärfen und Probleme frei, die sowohl an den zweiten Teil [...] als auch an den dritten Teil [...] weiter verwiesen werden» (p. X). Rendere conto di tali imprecisioni, cercando anche di problematizzarle, è un compito cui un manuale di questo tipo deve necessariamente assolvere, ed è bene tenere a mente che non è facile comprimere in poche pagine riflessioni molto articolate. Ciononostante, in qualche caso i problemi sembrerebbero prodotti del manuale. Prendendo per esempio in esame le voci della prima parte: ce ne sono alcune classiche, relative a forme comiche semplici e complesse e a modalità discorsive, performative o di scrittura comiche, come *Komik, Humor, Witz, Ironie, Satire, Parodie, [d]as Groteskkomische, Sarkasmus*. Per alcune di queste il comico non è di per sé elemento costitutivo e gli autori spiegano generalmente bene in che senso esse vadano comunque intese nella loro accezione di forme o generi specificamente comici. Poco giustificato appare invece l'inserimento di *Wortspiel* (a cura di Brock), che pertiene alla terza parte. Anche la voce *Dummheit* crea perplessità: se anche, come spiega Wirth (estensore della voce), la stupidità può apparire comica, considerarla un concetto fondamentale crea non poche ambiguità, veicolando questa decisione un giudizio di valore sul comico che, lo si voglia o no, fa riaffiorare

antichi pregiudizi considerati ormai superati. La voce *Lachen* non è paragonabile alle altre, riferendosi essa non alla cosa comica bensì all'effetto psico-fisiologico che questa produce nel suo osservatore. Dato che molte riflessioni sul comico sono nate in studi dedicati al riso, l'inserimento del lemma nei *Grundbegriffe* ha una sua giustificazione storica. Tanto più però è indispensabile chiarire il rapporto che intercorre tra comico e riso, senza far derivare la definizione del primo dal secondo, pena la non comprensione di forme complesse e ambigue molto diffuse ad esempio nel Novecento letterario e artistico. In questo senso risulta deludente la voce veramente fondamentale per tutto il manuale, ossia *Komik*, affidata a Kindt. Egli apre il suo articolo – e con ciò il manuale – con una definizione apparentemente 'alla buona': «Komik ist eine Eigenschaft, die Gegenständen (Äußerungen, Personen, Situationen, Artefakten, etc.) zugeschrieben wird, wenn sie eine belustigende Wirkung haben», p. 2. La definizione, basata su un sillogismo errato, è poi di fatto superata da definizioni migliori, date in altre voci da altri autori più rispettosi di un dibattito secolare concernente la dimensione oggettiva e quella soggettiva del comico. L'articolo di Velten relativo a *Spaßmacher* è molto ben fatto e offre in prospettiva storica una tipologia che va dal *clown* al *trickster*, dal *gelotopoiós* dell'Antica Grecia allo *scurra* romano, dai buffoni di corte medievali al *comedian* moderno e contemporaneo. Tuttavia, la voce (come già *Wortspiel*) sarebbe più appropriata nella terza parte e non in quella concettuale, nella quale ci si sarebbe potuto aspettare voci come *Scherz* o *Spaß*, che invece mancano, così come mancano sorprendentemente concetti come *das Lächerliche*, *das Absurde* o *der Unsinn*, generalmente trattati negli studi sul comico. Tradizionalmente, la commedia è il genere comico

per eccellenza, per cui l'inserimento della voce (*Komödie/Tragikomödie* a cura di Greiner) nella prima parte del manuale è comprensibile; visto che il lemma torna anche nella terza parte in cui si traccia una presentazione storica del genere – von Möllendorf scrive sulla commedia antica, neoattica e romana, Röcke sul teatro medievale, di nuovo Greiner sulla commedia nel XVII-XX secolo, Kapitza su *Commedia / Kabarett / Comedy / Vaudeville* –, proprio nella prima ricorrenza sarebbe stato auspicabile un chiarimento del legame strutturale che intercorre tra *Komik* e *Komödie*. La proposta di Greiner di considerare funzionale alla commedia solo la «Komik des Verlachens» (p. 31) appare discutibile alla luce di studi recenti.

Imprecisioni o fluttuazioni sono in parte inevitabili in un'opera concepita come unitaria ma che non può che essere scritta a molte mani (30 autori per 27 capitoli suddivisi a loro volta in complessivi 103 paragrafi e sottoparagrafi) e inoltre da ottiche disciplinari diverse. Nel sottolineare questo aspetto che crea un po' di incertezza, non si intende perciò fare esercizio di critica facile – nel caso di una recensione a un manuale siffatto si potrebbe addirittura dire: fin troppo facile –, quanto piuttosto contribuire alla presa di consapevolezza di una problematica concernente in generale il campo di studi qui trattato e che sembra riassumibile proprio nella necessità del rapporto tra teoria e storia, tra analisi e fenomenologia. Il problema della teoria è l'alto grado di astrazione del pensiero che il comico sempre richiede; il problema delle analisi culturali è quello di non riuscire a mettere sempre a fuoco la specificità comica spostandosi l'attenzione sui contesti, sui generi, sulle persone: senza la storia e la cultura, la teoria rischia l'ideologia; senza la seconda, l'analisi culturologica rischia la cecità. Il manuale – di nuovo senza te-

orizzarlo – sembra individuare nella concezione (inter)mediale del comico una via di uscita da questa impasse. Nella terza parte (la più corposa) si propone infatti una suddivisione interna delle forme comiche per raggruppamenti in base ai *Mittel des Komischen* (nell'ordine: teatrali – intesi esclusivamente nella loro componente *non* testuale, quindi come *Körper – Inszenierung – Interaktion –*, musicali, lirici, linguistico-prosastici, giornalistici, artistici, fumettistici, filmici, radiofonici, televisivi, digitali). Questa parte offre, in prospettiva storica, un quadro altamente rappresentativo (dalla letteratura al film, dalle riviste all'arte, dagli spettacoli televisivi a Internet, ecc.) e si configura come un sicuro contributo agli studi storico-artistici, storico-letterari e, in generale, storico-culturali. Non sempre però la specificità comica è messa a fuoco, per cui la prospettiva mediale da sola non risolve il problema dell'analisi. Essa aiuta nei casi di forme e di linguaggi misti, in altri casi invece una certa frammentazione. È ad esempio il caso della commedia (trattata qui nel capitolo *Komik mit theatralen Mitteln*) per la quale la dimensione testuale è come se venisse recuperata di contrabbando in un discorso concentrato su altri aspetti. Nel capitolo dedicato alla prosa o alla lirica si trovano ovviamente osservazioni pertinenti anche per la commedia. Così come il capitolo sulle arti figurative contiene riferimenti utili anche per l'analisi letteraria. Occorre quindi insistere sull'importanza di leggere il manuale mantenendo un raccordo tra tutte le parti perché solo così la sua impostazione risulta veramente produttiva. *Handbuch der Komik*, infatti, non è da consultare di fretta, piuttosto è da studiare e da interrogare criticamente. E questo di sicuro non è un demerito.

Serena Grazzini

### *Linguistica e didattica delle lingue*

Edyta Grotek – Katarzyna Norkowska (hrsg. v.), *Sprache und Identität – Philologische Einblicke*, Frank & Timme, Berlin 2016, pp. 346, € 49,80

Wie man der Einführung in diesen Tagungsband entnehmen kann, sind sich die Herausgeberinnen durchaus der Tatsache bewusst, dass der inflationäre Gebrauch des Begriffs Identität häufig zur Reduktion der ihm innewohnenden Komplexität führt. Dieser Tendenz wirkt der umfangreiche Band entgegen, indem er sich mit dem Thema Sprache und Identität fachlich differenziert auseinandersetzt: Der Sammelband umfasst 11 Beiträge aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive und 17 Beiträge, die sprachwissenschaftliche Einblicke bieten.

Den Auftakt macht Karolina Sidowska, die die Bedeutung von Sprache für die Identitätsbildung anhand des Romans *Du stirbst nicht* von Kathrin Schmidt aufzeigt, dessen Protagonistin ihr Erinnerungs- und Sprachvermögen nach einer Hirnblutung vorübergehend verliert. Sie fühlt sich ihrer Identität in doppelter Hinsicht beraubt, da ihr durch den Gedächtnisverlust das Material zur Selbstnarration und damit die Grundlage für eine kohärente Wahrnehmung des Ichs fehlt, und ihr dazu durch den Sprachverlust die Möglichkeit genommen wird, sich gegen fremde Narrationen zu wehren. Es folgt der Beitrag von Aleksandra Bovt, der einen Einblick in die Briefe von Lieselotte von der Pfalz bietet, die aufgrund ihrer überwiegend einfachen und derben Sprache sowie den darin auftauchenden Themen (wie Verdauungsprobleme oder Liebschaften ihrer Umgebung) leicht den Eindruck erweckt, gegen die Regeln der höfischen Kommunikation zu verstoßen. Im Ge-

gensatz dazu zeigt Bovt anhand von Einzelanalysen auf, dass Lieselottes Briefe sich durchaus an den herrschenden Regeln orientieren, insbesondere weil ihre Sprache und Inhalte stets dem jeweiligen Korrespondenzpartner angepasst werden. Im Anschluss begibt sich Małgorzata Klentak-Zabłocka auf die Suche nach der Identität von Franz Kafka, unter Berücksichtigung kultureller, sprachlicher und ethnischer Aspekte. Sie kommt dabei u.a. zu dem Schluss, dass Kafka sich offensichtlich «im Deutschen heimisch» fühlte, sich allerdings an keiner Stelle «als 'Deutscher' bezeichnet» (S. 42). Wie viele andere sieht auch Klentak-Zabłocka in den die Schriften des Autors häufig ergänzenden Federzeichnungen eine Art Selbstbild als «in sich gekehrtes Einzelwesen» (S. 44). Małgorzata Jokiel setzt sich mit dem Spannungsverhältnis zwischen Sprachwahl und Identität der polnischstämmigen Migrationsschriftsteller Artur Becker und Dariusz Muszer auseinander. Beide Autoren schreiben (auch) auf Deutsch, wobei die «Zweisprachigkeit» ihrer Romane unterschiedlich zum Ausdruck kommt. Während Beckers Romane von Einschüben in polnischer Sprache, oft samt Übersetzung, gekennzeichnet sind, hat Muszer zwei seiner Romane selbst ins Polnische übersetzt und dabei den Wissensvoraussetzungen und Erwartungen der Zielsprachigen Rezipienten angepasst. Bei beiden Autoren wird deutlich, dass die Identität von Personen mit Migrationshintergrund «nicht mehr in binären Kategorien diskutiert werden» kann, sondern diese als «transkulturelle und transnationale, quersprachige *Dazwischen*» (S. 55) (der Begriff *Dazwischen* geht auf den Roman *Schädelfeld* von Muszer zurück) wahrgenommen werden müssen. Mit ganz anderen Formen von Identitätswürfen beschäftigt sich Monika Wójcik-Bednarz. Im Zentrum

ihres Beitrags stehen «italienisch-deutsche Gedächtniskonkurrenzen», die mit Bezug auf die problematische Geschichte Südtirols im Roman *Stillbach oder die Sehnsucht* von Sabine Gruber Ausdruck finden. Dabei wird deutlich, dass Erinnerung, die eine bedeutende Rolle für die individuelle und kollektive Identität spielt, sich in Sprache vollzieht, diese jedoch aufgrund ihres manipulativen Charakters kritisch reflektiert werden muss. Um die Bedeutung von Sprache für die Identitätskonstruktion geht es auch in dem Beitrag von Katarzyna Norkowska, der die Identitätszuweisungen und entsprechenden Abwehrmechanismen von Ostdeutschen nach 1989 fokussiert. Anhand einiger ausgewählter *Spiegel*-Texte weist Norkowska die Dominanz eines «staatlich privilegierten Diktaturredächtnisses» (S. 69) nach, dem von Autor/inn/en wie Jana Hensel ein anderes Bild und damit eine andere ostdeutsche Identität, im Sinne eines «in Würde erzählbare[n] Leben[s]» (S. 73, in Anlehnung an Engler) entgegengesetzt wird. Die Identität der 'Wendekinder' steht auch im Zentrum des Beitrags von Natalia Chodorowska und ihrer Untersuchung des Erinnerungsbuches *Zonenkinder* von Jana Hensel, das als Reaktion auf das 2000 publizierte Buch *Generation Golf* von Florian Illies zu verstehen ist, indem es Kontraste im Hinblick auf den Lebensstil und die Werte ost- und westdeutscher Jugendlicher aufzeigt. Dabei wird deutlich, dass die DDR-Identität dieser «Zwittergeneration» zunehmend erschüttert wird, um eine Selbstverwirklichung durch Anpassung an die neue westdeutsche Wirklichkeit zu ermöglichen. Einer ganz anderen Erfahrung des Heimatverlusts widmet sich Barbara Sapała in ihrem Beitrag zu Vertriebenen-Identitäten, in dem sie die identitätskonstruierende Funktion des *Ermländischen Hauskalenders*, d.h. von

durch Vertriebenekreise nach 1945 herausgegebenen Jahrbüchern, untersucht. Dabei findet ihre Ausgangsthese Bestätigung, dass dieses für die Vertriebenen wichtige Kommunikationsmedium seine Leser/innen hinsichtlich eines von den Herausgebern erstrebten Identitätsmodells stark beeinflusste und die darin zum Ausdruck kommende Identität der vertriebenen Ermländer folglich als Konstrukt zu verstehen ist. Auch Katarzyna Chlewicka geht gruppenspezifisch vorhandenen Denkmustern auf die Spur, indem sie Pressebeiträge aus den *Thornischen Nachrichten von gelehrten Sachen* mit dem Ziel der Rekonstruktion der preußischen Identität in der Provinz Königliches Preußen untersucht. Der durch das Journal geschaffene polnisch-preußische Kommunikationsraum ist Ausdrucksform der zwei Kernpunkte des regionalen Selbstbewusstseins der Provinz in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, für das sowohl die Zugehörigkeit zur polnischen Krone als auch eine gesamtpreußische Perspektive grundlegend waren. Um eine Ausdrucksform kollektiver Identität geht es auch in dem Beitrag von Katarzyna Szczerbowska-Prusevicius, die die Heroisierung von Komponisten anhand von Musikschriften aus dem 19. Jhd. untersucht. Am Beispiel des Beethoven-Kults zeigt sie auf, inwiefern die Stilisierung von Komponisten als Nationalhelden zur Zeit der Reichsgründung der Bildung und Festigung der nationalen Identität dienten und die entworfenen Komponistenbilder vor allem für das Bürgertum als Identifikationsmuster fungierten. Gabriela Jelitto-Piechulik geht dem «Deutschen» anhand der zwischen 1927 und 1935 verfassten Beschreibungen mittelalterlicher deutscher Städte der Historikerin und Literatin Ricarda Huch auf den Grund. Diese wertet Jelitto-Piechulik als «Versuch, der Gegenwart des zentralistischen Staates [...]

die vergangene Zeit gegenüberzustellen» (S. 125) und damit mögliche Orientierungspunkte für die zukünftige Gründung eines neuen deutschen Rechtsstaates zu liefern.

Dem sprachwissenschaftlich ausgerichteten zweiten Teil des Bandes geht der Beitrag von Waldemar Czachur voran, der sich aus der Perspektive einer «kultursensitiven Linguistik» mit der Konstitution des kollektiven Gedächtnisses anhand der Bezeichnung «Friedliche Revolution» auseinandersetzt. Dabei legt er offen, wie hier «ein Gründungsmythos des vereinigten Deutschlands, als erste gelungene Revolution konzeptualisiert wird» und gleichzeitig mit dem Begriff ‘friedlich’ «auf das Konzept des Friedens im Nachkriegsdeutschland [...], auf gelungene Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus» u.v.a.m. verwiesen wird (S. 137), d.h. inwiefern sprachliche Muster wie «friedliche Revolution» Einblicke in die (politische) Kultur einer Gemeinschaft bieten. Aus einer ganz anderen, nämlich kognitionslinguistischen Perspektive beschäftigt sich Katharina Mucha mit sprachlichen Mustern, indem sie mittels ihres Modells ‘(Netze von) Diskurs-Konstruktionen’ Abschiedsbriefe aus dem deutschen Widerstand (1942) untersucht. Dabei kommt sie zu dem Ergebnis, dass die sprachlichen Konstruktionen von Gefühlen sowohl von soziokulturell und gesellschaftspolitisch geprägten Denkweisen und Sprachhandlungen als auch von persönlichen Erfahrungen abhängig sind, und insofern «einerseits etablierten Wissensstrukturen und Identitäten entsprechen, andererseits [...] eine[n] individualisierten Zugang zum Selbst» (S. 151) darstellen. Auch bei Kirsten Sobotta steht eine sehr persönliche Textsorte im Zentrum ihrer Analyse: Vor dem Hintergrund der These, dass Interagierende «beim sprachlichen Konstruieren von

Identitäten auf vorhandenes Wissen zu Inventaren sozialer Kategorien» zurückgreifen (S. 158), untersucht sie ausgewählte Tagebücher der bürgerlichen Helene Hildebrandt aus den Jahren 1888-1889. Darin spürt sie zahlreiche Verweise auf unterschiedliche soziale Identitätskategorien auf (Hausfrau, Bürgerliche, Ledige etc.), denen die Schreiberin angehört und die ihre mehrdimensionale Identität bestimmen. Um soziale Kategorisierung geht es auch in Susanne Tienkens Beitrag, dem die Untersuchung von 4 Threads in einem Forum zu Schwangerschaftsverlust und frühem Kindstod zu Grunde liegt. Mit Hilfe der *Social membership categorization analysis* (MCA) verdeutlicht sie, wie 'Sternenkinder' und 'Sterneneltern' «als soziale Kategorisierungen interaktional aktualisiert werden und inwiefern dies die Konstruktion von relationalen Identitäten ermöglicht» (S. 168). Nicht zuletzt dient hier die Eigenkategorisierung dem Zugehörigkeitsgefühl zu der Community, in der die Schreibenden Trost suchen. Dorota Kaczmarek analysiert dagegen die mediale Profilierung von 'Identität' und 'Solidarität' im Rahmen der (auch) in Polen kontrovers diskutierten Aufnahme von Flüchtlingen. Dazu untersucht sie 15 Presstexte und 100 Lesermeinungen und stellt fest, dass in der aktuellen Flüchtlingsdiskussion vor allem zwei Konzepte im Vordergrund stehen: zum einen 'Identität' als eine «staatsintern geforderte Schutzmaßnahme» (S. 182), wobei man durch die Dämonisierung der Andersartigkeit der Flüchtlinge Angst schürt; parallel dazu wird 'Solidarität' eingefordert und dabei das Hochwertwort 'Solidarność' bewusst eingesetzt, um auf die vor allem in den 1980er Jahren gesellschaftspolitisch relevante Gewerkschaft Bezug zu nehmen. Die identitätsstiftenden Mechanismen rechtsextremistischer Gruppen, die Georg Schup-

pener am Beispiel der Facebook-Seiten der Partei Die Rechte herausarbeitet, gehen einen Schritt weiter, indem echte Feindbilder von politischen Gegnern, Ausländern, Asylsuchenden und gesellschaftlichen Minderheiten aufgebaut werden, die sogar den Einsatz von Gewalt rechtfertigen. Aus dem negativ gezeichneten Fremdbild und der vermeintlichen Minderwertigkeit der anderen ergibt sich hier das positive Selbstbild einer Gruppe, die sich intellektuell und rassistisch überlegen fühlt. Während Schuppener sich auf identitätsstiftende Merkmale im Bereich der Lexik konzentriert, untersucht Artur Tworek diese auf phonetischer Ebene. Anhand der artikulatorischen Varianten des /r/-Konsonanten zeigt er auf, wie etwa konsonantische Formen im postvokalischen Auslaut von polnischen Sprecher/innen im heutigen Deutschen auffällig sind, wo eine postvokale /r/-Vokalisierung erwartet wird. Da solche Abweichungen in der Aussprache die Nicht-Zugehörigkeit zu einer bestimmten Sprachgemeinschaft manifestieren, riskieren Sprecher/innen gesellschaftliche Sanktionen, aufgrund ihrer Stigmatisierung als Fremde. Dem sollte im Fremdsprachenunterricht durch die Berücksichtigung identitätsstiftender phonetischer Phänomene entgegengewirkt werden. Edyta Grotek geht ganz anderen potenziellen sprachlichen Identitätsträgern nach und untersucht 118 Straßenbezeichnungen des 1903 abgedruckten *Stadtplans von Thorn und Umgebung* sowie Ergonyme, d.h. Namen von Gastwirtschaften und Restaurants der Stadt Toruń. Dabei kommt sie zu dem Schluss, dass sowohl primäre Hodonyme, die durch die Stadt- und Straßenbewohner selbst verliehen wurden und folglich ihre Welt widerspiegeln, als auch sekundäre Hodonyme, die administrativ und häufig nach dem Prinzip der kommemorativen Funktion ver-



geben wurden, als Identitätsträger gelten können und nicht selten, wie auch im Fall der Hotel- und Restaurantbezeichnungen, die kolonialisierende Politik des preußischen Staates offenbaren. Auch Wolfram Karg beschäftigt sich mit sprachlichen Mustern im Rahmen kolonialisierender Politik, allerdings mit Bezug auf die Stadt Tanga, die Ende des 19. Jhdts. Teil der deutschen Kolonie Deutsch-Ostafrika wurde. Dieser Beitrag ist vor allem aufgrund seines methodischen Ansatzes sprachwissenschaftlich hoch interessant, weil es Karg mit Hilfe des Modells der doppelten Kausalität von Claudio Di Meola gelingt, implizit mitkommunizierte Normalitätserwartungen aufzudecken, die Aufschluss über gruppenspezifische Verhaltensweisen u.v.a.m. bieten. Überraschend ist, dass die identitätsstiftende Kontrastierung im kolonialen Diskurs nicht etwa in der Gegenüberstellung der kolonialisierten Bevölkerung mit den Kolonialisierenden stattfindet, sondern innerhalb der Gruppe der Kolonisatoren, d.h. Vergleiche zwischen der Heimat und denen, die in der Fremde sind, gezogen werden. Eine ganz andere Ausdrucksform ethnisch-kultureller und sprachlicher Identität steht im Zentrum des Beitrags von Barbara Hans-Bianchi, die die Wechselbeziehung zwischen Identität und Orthographie in 'Pennsylvania Deutsch' untersucht. Dazu zeichnet sie zunächst die unterschiedlichen Phasen der Einwanderung sowie die Merkmale des mehrsprachigen Repertoires dieser deutschstämmigen Sprach- und Kulturgemeinschaft nach, um dann Differenzen in Verschriftlichungspraktiken dieser traditionell mündlich gebrauchten Minderheitensprache aufzuzeigen, die die unterschiedlichen soziokulturellen Identitäten der 'Sektenleute' in Abgrenzung von den 'Kirchenleuten' widerspiegeln: Während sich die einen an der deutschen Schrift-

tradition orientieren und dadurch einen tiefer verwurzelten identitären Bezug zur deutschen (Sprach)Kultur erkennen lassen, kann die Orientierung an der englischen Orthographie als (teilweise) bewusste Amerikanisierung der 'Kirchenleute' gewertet werden, die ihre Sprache seit Mitte des 20. Jhdts. nicht mehr an folgende Generationen weitergegeben haben. Auch Karim Siebeneicher Brito beschäftigt sich mit mehrsprachigen Identitäten, allerdings am Beispiel von brasilianischen Migrant/inn/en in Deutschland. Ihre Untersuchung basiert auf 22 narrativ-biografischen Interviews, die sich methodisch auf die Rekonstruktion narrativer Identitäten nach Lucius-Hoene/Deppermann stützen und mit Hilfe eines Leitfadens u.a. die Sprachbiographie, Sprachpraxis, Wertung der eigenen Mehrsprachigkeit, und Zugehörigkeit der Zielgruppe ergründen. In Analogie zu dem Konzept der Transdifferenz wird dabei bestätigt, dass Mehrsprachige sich zwischen den Kulturen bewegen und durch eine «flüssigere Form der Identität, die immer wieder neu entworfen wird» auszeichnen. Es handelt sich um hybride «Sowohl-als-auch»-Identitäten, die sich alltäglich «zwischen Räumen und Sprachen» bewegen (S. 269). Hybride Identitäten stehen auch im Zentrum des Beitrags von Daniela Pelka, die verschiedene Minderheitenzeitschriften für junge Deutsche in Oberschlesien untersucht, deren Ziel es ist, die deutsche Identität dieser Jugendlichen zu fördern. Dabei weist sie nach, dass beide Standardvarietäten, Deutsch und Polnisch, aber auch der schlesische Dialekt die Identität deutschstämmiger Jugendlicher in Oberschlesien prägen und zudem Sprachmischerscheinungen als «Ausdruck der regionalen sprachlichen Identität» in Erscheinung treten (S. 279). Vor ganz anderem Hintergrund reflektiert Tefvik Ekiz den Zusammenhang von

Sprache, Denken und Identität: Ihr Beitrag stellt ein entschiedenes Plädoyer gegen die seit ca. 20 Jahren an türkischen Universitäten vorgeschriebene Dominanz von Englisch als Lehrsprache dar, nicht zuletzt deshalb, weil Lehrende und Studierende oft nicht über ausreichende Sprachkenntnisse verfügen. Darüber hinaus argumentiert Ekiz aus verschiedenen wissenschaftlichen Perspektiven, so z.B. aus der der kognitiven Psychologie entspringenden Überzeugung heraus, dass Denken am effizientesten in der Muttersprache stattfindet. Die Autorin schließt mit der Befürchtung, dass das Türkische dagegen nicht nur als Wissenschafts- sondern auch als Nationalsprache vom Englischen verdrängt werde und dieser Prozess zu einer Entfremdung von der eigenen Kultur führen könne. Äußerst interessante Ergebnisse zu den sprachlichen Leistungen von Schulanfänger/inne/n mit Migrationshintergrund in Bayern präsentiert Eleni Peleki. In ihrer Studie, an der insgesamt 87 Grundschüler/innen teilnahmen, schnitten die Kinder aus den sog. Sprachlernklassen, in denen diese intensiv in DaZ gefördert werden, mehrheitlich besser in Bezug auf die Benenngenauigkeit von Nomen anhand von Bildern ab, als ihre Altersgenoss/inn/en aus den Regelklassen. Letztere wiesen nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ wesentlich mehr Schwierigkeiten auf der semantisch-lexikalischen Ebene auf, was u.a. an den verwendeten Lehrmaterialien liegen könnte. Das gute Abschneiden der Sprachlernklassen stellt Peleki dagegen in Zusammenhang mit dem höheren Sprachbewusstsein und der früheren Entwicklung metasprachlicher Kompetenzen bei bilingualen Kindern und formuliert dementsprechend u.a. das Desiderat, z.B. durch inklusiven Deutschunterricht mit zwei Lehrkräften verstärkt kontrastive Spracharbeit zu leisten, von

der auch einsprachige Kinder profitieren könnten. Der Frage nach den Zusammenhängen der Sprache(n) des Einzelnen und dessen Zugehörigkeitsgefühl gehen Hanna Pułaczewska und Rupert Hochholzer am Beispiel polnischstämmiger Jugendlicher in Regensburg nach. Im Rahmen ihres Projekts interviewten sie 37 Schüler/innen zu ihrem Wissen über die polnische Kultur, ihrer Einstellung zur polnischen Sprache und zu Polen sowie zu identitären Selbstzuschreibungen. Dabei weist die Mehrheit der Jugendlichen eine doppelte bzw. hybride Identität auf. Zu den eher überraschenden Ergebnissen zählt, dass nur eine schwache Korrelation zwischen der Sprachkompetenz der Jugendlichen und ihrer Selbstidentifizierung als Pole/Polin nachgewiesen wurde und auch Kulturkenntnisse bei der Selbstzuweisung offensichtlich keine signifikante Rolle spielen. Auch Jarochna Dąbrowska-Burkhardt untersucht das Verhältnis von Sprache und Identität bei in Deutschland lebenden Pol/inn/en und hebt u.a. hervor, dass trotz einer positiven Einstellung der Betroffenen diese Polnisch häufig nicht an ihre Kinder weitergeben, sondern eine schnelle Sprachassimilation ans Deutsche festzustellen ist. Diese negative Bilanz sieht die Autorin in Zusammenhang mit der problematischen Einführung von Polnisch an deutschen Schulen, dem niedrigen Sprachprestige, dass das Polnische genießt und stereotypen Vorstellungen, die mit dieser Sprache bzw. ihren Sprecher/inne/n verbunden werden. Der facettenreiche Band schließt mit einem Beitrag von Monika Olcha, die diesen als komplexe Zusammenfassung der Identitätsinterpretation von Fauconnier/Turner versteht, und damit darzustellen versucht, wie Identität in irrationalen Sätzen konzeptualisiert wird. Im Zentrum ihrer Analyse stehen Sätze des Typs *Wenn ich du wäre,...* und ähnli-

chen Konstruktionen, durch die Identitäten modifiziert werden, bzw. neue irrealen Identitäten entstehen, z.B. durch die Verbindung realer Identitäten mit hypothetischen Identitäten oder mit bestimmten Rollen.

Abschließend sollte hervorgehoben werden, dass es den Herausgeberinnen aufgrund der thematischen Spannweite gelungen ist, den Band für ein breites Fachpublikum interessant und lesenswert zu gestalten, und trotz der pluridisziplinären Zugänge eine gewisse 'Einheit in der Vielfalt' herzustellen.

Ulrike Simon

Simona Leonardi – Eva Maria Thüne – Anne Betten (hrsg. v.), *Emotionsausdruck und Erzählstrategien in narrativen Interviews. Analyse zu Gesprächsaufnahmen mit jüdischen Emigranten*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2016, pp. 388, € 49,80.

Il tema delle emozioni, oggetto di studio prediletto della psicologia, abbraccia un insieme di aspetti talmente ampio da avere suscitato negli ultimi decenni l'interesse di discipline tradizionalmente distanti tra loro come informatica, farmacologia e neuroscienze. Anche la linguistica, in particolare la linguistica della comunicazione parlata, in tempi recenti ha rivolto la propria attenzione a questa tematica comprovandone la poliedricità: ne sono testimonianza diversi convegni internazionali e nazionali che hanno visto la partecipazione, oltre che di linguisti, anche di psicologi cognitivisti e sociali, ingegneri dell'informazione specializzati nelle tecnologie del parlato e nella computer graphics nonché studiosi della voce cantata (es. *Comunicazione parlata e manifestazione delle emozioni*, Padova 29.11-1.12.2004).

Nel volume qui recensito, la più recente di una serie di pubblicazioni frutto di un progetto di ricerca avviato alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso sugli Ebrei di lingua tedesca fuggiti durante il periodo nazista dall'Europa in Palestina/Israele, la prospettiva di ricerca è limitata non solo a un'unica disciplina, la linguistica tedesca, ma anche a un corpus di testi circoscritto, appartenenti al genere della *Oral History*. Denominato *Israelkorporus (IS)*, esso contiene circa 150 interviste autobiografiche condotte tra il 1989 e il 1994 da Kristine Ecker, Anne Betten, Eva Eylon e Miryam Dounour (ampliato dopo il 1994, trascritto e leggermente elaborato dallo *Institut für Deutsche Sprache* di Mannheim, è reperibile all'indirizzo <dgd.ids-mannheim.de>). Nonostante il restringimento di prospettiva, lo spettro di tematiche trattabili rimane ampio e ampio è anche quello delle tematiche trattate nei dodici contributi che compongono la miscellanea: si spazia dalla descrizione di fenomeni grammaticali – lessico, prosodia, sintassi, connettivi e competenza linguistica – all'analisi di fenomeni paraverbali, metanarrativi nonché identitari come la memoria, il ricordo, le modalità narrative e argomentative e la propriocezione. Come puntualizzato dalle curatrici nella quarta di copertina e nell'introduzione, lo scopo è individuare le peculiarità linguistiche tipiche dell'espressione delle emozioni e le strategie narrative messe in atto dai parlanti nel raccontare vicende della loro vita caratterizzate da un elevato grado di drammaticità.

Per tutti questi motivi, il volume promette di offrire un grande contributo alla ricerca sull'espressione delle emozioni, ambito tra l'altro poco curato nella linguistica tedesca, oggetto di sporadiche pubblicazioni, tra le quali emerge *Kommunikation und Emotion* (1990) di Reinhard Fiehler, che non a caso costi-

tuisce lo sfondo teorico del volume e di molti contributi in esso contenuti.

La miscellanea si apre con quattro saggi dedicati alla memoria, al ricordo e alle emozioni. Oggetto del contributo di Leonardi sono le emozioni ricordate: partendo dal concetto di *zeitliche Perspektivierung* quale processo messo in atto nel raccontare eventi del passato, Leonardi distingue due frecce temporali, la prima dal passato verso il futuro, la seconda dall'io narrante del e nel presente verso i diversi io delle esperienze precedenti. In questa concezione, gli eventi non vengono ordinati solo nel tempo, ma anche nello spazio e nella memoria; ruolo fondamentale svolgono le emozioni e il ricordo, inteso quest'ultimo sia come ricordo di eventi passati, sia come tematizzazione del ricordo stesso. Il contributo procede con l'analisi di sei brani tratti dalle interviste del *corpus*, nei quali il ricordo è tematizzato mediante diverse strategie: sia implicitamente attraverso fenomeni paraverbali come sospiri, pause, interruzioni e ripetizioni, sia esplicitamente con l'utilizzo di determinate espressioni verbali (es. *und daran erinnern ich mich ganz genau*, p. 17), spesso concettualizzate in immagini metaforiche (es. *Die Erinnerung ist eine mysteriöse Macht*, p. 9), o per mezzo di indicazioni temporali e spaziali (es. *als grade der Krieg ausgebrochen war*, p. 17).

Nel secondo contributo, Thüne, richiamandosi al racconto autobiografico di Peter Weiss *Abschied von den Eltern* (1961), analizza sei esempi testuali scelti con lo scopo di individuare le modalità con cui gli intervistati rappresentano il commiato dai propri genitori o la loro morte. Ne emerge che il processo del ricordo si realizza sia nella descrizione sia nella tematizzazione nonché nell'espressione diretta delle emozioni; queste ultime, tuttavia, vengono trasmesse soprattutto attraverso fenomeni paraverbali e

prosodici come pianto, riso, sorriso, sospiro, schiarirsi la voce, pause, mentre a livello lessicale predominano vaghezza, implicito e addirittura silenzio (*Wortlosigkeit*, p. 75).

Il terzo contributo è l'unico che – insieme a un altro della stessa autrice contenuto sempre nel volume (cfr. sotto) – considera anche gli immigrati appartenenti alla seconda generazione. In esso, Betten prende in esame le interviste condotte sia con i genitori sia con i figli di due diverse famiglie. Lo scopo è indagare se e come la prima generazione di migranti abbia parlato ai figli delle esperienze traumatiche di persecuzione precedenti all'emigrazione e quali conseguenze ciò abbia avuto sui rapporti familiari. Sebbene le intervistate di seconda generazione non mostrino uguale vicinanza al vissuto dei propri genitori, in generale questi ultimi presentano tratti comuni: i padri, in particolare, prediligono il silenzio piuttosto che narrare le loro vicende traumatiche oppure preferiscono sostituire il racconto delle stesse con quello di graziose storie pastorali.

Sull'espressione lessicale delle emozioni si concentra il saggio di Koesters Gensini. Prendendo le mosse dal concetto di lingua di de Saussure come insieme di elementi variabili, il cui valore è determinato, oltre che dal rapporto reciproco tra i singoli elementi, anche dall'influsso del tempo e dall'utilizzo che ne viene fatto all'interno delle singole comunità linguistiche, l'autrice applica il modello di analisi proposto per l'espressione delle emozioni dal già menzionato Fiehler (1990) muovendosi in tre direzioni: dapprima rileva statisticamente l'occorrenza nello *IS-Korpus* di espressioni nominali, verbali e aggettivali connesse con emozioni primarie come amore, odio, gioia, tristezza, paura e coraggio (*Erlebenswortschatz*), successivamente prende in esame singoli passi legati tra loro

tematicamente e infine un'intera intervista. Dall'analisi delle occorrenze lessicali contenute nel *corpus* emerge che la frequenza di parole che esprimono emozioni è relativamente bassa, a conferma del fatto che i sentimenti raramente vengono verbalizzati; l'analisi dei passaggi scelti rivela che, sebbene dalla lettura delle interviste si abbia l'impressione che prevalgano emozioni positive, la frequenza di parole connesse con emozioni negative è più elevata; il fenomeno trova una spiegazione negli esiti della terza parte di analisi, da cui emerge che le emozioni vengono espresse non solo esplicitamente, ma anche implicitamente attraverso l'uso figurativo della lingua, articoli indeterminati, pronomi impersonali, deissi, omissioni di parole, *code-switching*, fenomeni di intensificazione e interiezioni.

I due contributi successivi sono accomunati dal motivo della fuga. Nel primo, Schwitalla si focalizza sulle forme narrative utilizzate dagli ebrei di lingua tedesca nel raccontare della loro fuga dalla Germania nel periodo nazista. Sulla base del modello proposto dallo stesso Schwitalla nel suo saggio *Zum Textsortenfelder narrativer mündlicher Texte* (1997), sono distinte e descritte dettagliatamente quattro diverse forme narrative: a) il resoconto 'crudo' (*knapper Bericht*), in cui prevalgono formulazioni esplicite come descrizioni di azioni, interpretazioni motivazionali, valutazioni; b) il resoconto dettagliato senza descrizione scenica, in cui sono privilegiate la descrizione di piccoli dettagli concreti e/o la loro spiegazione; c) il resoconto dettagliato con scene e racconti illustrativi, arricchiti dalla rappresentazione di situazioni comunicative; d) il racconto scenico, in cui predomina la struttura narrativa, ricca di dialoghi riportati. Hasslauer, invece, esamina due interviste dello *IS-Korpus* che presentano i presupposti adeguati per un'analisi comparativa: nonostante

i diversi contesti da cui nasce e i diversi percorsi in cui si realizza la fuga, entrambe le interviste appartengono al gruppo dei tardi fuggitivi e in entrambe le interviste la narrazione della fuga tocca toni altamente drammatici. Partendo dal concetto di *agency* profilato da McAdams (1996) e integrandolo con i concetti di emozione e *Perspektivierung*, l'autore rileva i principali mezzi linguistici utilizzati per l'espressione della prospettiva del parlante: elementi deitici contenuti in verbi di movimento come *weg-*, *raus-*, verbi indicanti stasi e impedimenti come *nicht durchgelassen werden* (p. 208) o *steckenbleiben* (p. 222), espressioni qualificative come *schauderbar*, elementi prosodici come la velocità e il ritmo del parlato (p. 209) ed espressioni dal colorito dialettale (es. *gscheiter, kommts*, p. 214).

Tre ulteriori contributi affrontano, ognuno in modo indipendente e originale, le strategie linguistiche e metanarrative attraverso cui gli intervistati ricostruiscono eventi, figure ed emozioni del passato.

Behr prende in esame passi in cui i parlanti raccontano le loro esperienze con riservatezza. Tra i principali mezzi linguistici oggetto dell'analisi si trovano costruzioni nominali, infinitive ed ellittiche che, inserite come intarsi nella narrazione, spesso la interrompono e assumono funzione illocutoria. La loro elevata frequenza nei momenti di estrema drammaticità porta a un racconto granuloso da cui emerge la soggettività del parlante.

Schwitalla analizza le forme del discorso riportato, in particolare il modo in cui gli ebrei fanno parlare i nazional-socialisti. Rilevanti sono strutture carenti di cortesia come l'informalità (*Duzen*), atti illocutivi esprimenti minaccia, tonalità e ritmo del parlato concitato. Nella narrazione, tali modalità si contrappongono al modo di parlare dell'intervistato.

Nell'ultima parte del contributo gli esiti dell'analisi sono messi a confronto con le peculiarità rilevate per la lingua nazional-socialista da Victor Klemperer nei suoi diari dal 1933 al 1945: ne emergono sia analogie sia differenze.

Dedicato alla costruzione di rappresentazioni e dell'intersoggettività è il contributo di Larrory-Wunder incentrato sulla descrizione di categorie metadiscorsive atte a fare appello alla forza immaginativa dell'interlocutore come presentarsi, il comprendere, l'uso della particella *so* come indicatore di sfumature, oppure finalizzate alla costruzione di rappresentazioni complesse come il dire e non dire o altre strutture metadiscorsive utili a determinare e delimitare le proprie affermazioni.

Gli ultimi tre saggi del volume, infine, hanno per oggetto tre argomenti molto specifici che, sebbene apparentemente distanti da quelli precedenti, contribuiscono ad arricchire e completare il quadro offerto dalla miscellanea nel suo complesso. Partendo dal presupposto che nell'interazione il parlante attraverso il proprio intervento completa l'interpretazione delle affermazioni espresse dall'interlocutore nel *turn* precedente, il giovane Giorgio Antonioli analizza in modo puntuale l'uso, da parte delle intervistatrici, di tre connettivi (*und, also, dann*) e mostra che essi servono a esprimere rispettivamente alternativa, esplicitazione o inferenza bilaterale e consecutività. Con il contributo di Frages, sulla base di un apparato teorico storico-culturale, il discorso ritorna all'analisi delle emozioni, in particolar modo di quelle legate alla *Mannwerdung* nel racconto di ricordi risalenti all'infanzia e gioventù degli intervistati della prima generazione. L'ultimo contributo, il secondo di Betten nel volume, offre infine uno sguardo critico sul rapporto tra competenza linguistica, modo di intendere la lingua e identità

culturale, andando a toccare tematiche interessanti anche per chi si occupa di apprendimento della L2.

Nel complesso, il volume possiede diversi pregi e fornisce input in svariate direzioni disciplinari: è un valido contributo sia alla ricerca sul rapporto tra lingua ed emozioni sia al progetto pluridecennale in cui è inserito, dà ampio spazio sia a longevi modelli teorici, dimostrandone ulteriormente la validità, sia alle tendenze scientifiche più recenti nella linguistica tedesca. Data l'ampiezza tematica, esso offre senz'altro spunti di riflessione interessanti per ricercatori e studiosi che si occupano dei singoli fenomeni linguistici e testuali in esso analizzati, ma anche per coloro che si cimentano con tematiche storiche, psicologiche e di antropologia culturale.

Sabrina Ballestracci

Elena Schäfer, *Lehrwerksintegrierte Lernvideos als innovatives Unterrichtsmedium im fremdsprachlichen Anfangsunterricht (Französisch/Spanisch)*. Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen 2017, pp. 374, € 78.

Il volume affronta un argomento finora trascurato dalla didattica delle lingue straniere, trattandolo con metodologia convincente e con risvolti estendibili proficuamente anche al confronto tedesco-italiano. Le premesse teoriche costituiscono una solida base per la parte empirica della ricerca che le conferma, integra e sviluppa.

Elena Schäfer tratteggia un percorso originale che, partendo dalle basi teoriche dell'apprendimento audiovisivo, traccia poi la storia delle immagini nella didattica, illustra i processi mentali coinvolti nella ricezione e rielaborazione dei dati audiovisivi nonché il ruolo che essi ricopro-

no all'interno dei programmi di studio. L'autrice descrive quindi la genesi dei video didattici, ne propone una classificazione e analizza alcuni video che accompagnano i manuali per l'apprendimento delle lingue straniere, in particolare quelli di francese e spagnolo per principianti. Indaga inoltre le possibilità di innovazione rispetto ai video didattici attualmente esistenti valutando l'esperienza di discenti e docenti per formulare standard qualitativi dai quali possano trarre profitto le future generazioni di video didattici.

Secondo Schäfer le immagini, entrate da tempo nella didattica, avevano inizialmente un valore puramente illustrativo, mentre ora sono diventate sempre più strumenti per la trasmissione del sapere e parte integrante dei processi di apprendimento linguistico. Parallelamente alla crescente presenza dei video in generale nella nostra vita quotidiana, anche in classe si assiste a una sempre maggiore inclusione di questo medium nelle lezioni, per la sua utilità nella pratica della comprensione audiovisiva.

L'attenzione dei linguisti si era finora concentrata più che altro su lungometraggi, videoclip e cortometraggi. I cambiamenti intervenuti nella scuola tedesca, con la riduzione degli anni di studio da 13 a 12 per chi vuole conseguire la maturità, hanno fatto aumentare la richiesta di materiale multimediale, per sfruttare meglio il minor tempo a disposizione per l'apprendimento delle lingue straniere. Per questi motivi l'autrice ritiene utile analizzare nel volume i video che accompagnano i libri di testo di francese e di spagnolo per principianti di madrelingua tedesca.

Avendo come scopo primario una valutazione dei video didattici e a causa della complessità dell'argomento, questo lavoro tratta sia gli aspetti teorici che quelli empirici. Il campo della ricerca è quello dei materiali video che accompagnano i

corsi di francese e spagnolo per principianti di madrelingua tedesca. A differenza di altri, questo approccio "misto" permette di utilizzare diversi metodi di ricerca per valutare l'utilizzo e la qualità dei video. Inoltre esso appare particolarmente adeguato allo scopo perché non si limita alla descrizione e all'analisi di un fenomeno, ma anche alla sua valutazione con lo scopo di migliorare la pratica didattica. I metodi empirici utilizzati, come ad esempio un sondaggio tra esperti, servono a completare e controllare in modo incrociato i risultati della ricerca. Lo studio qui presentato può essere quindi inteso come una verifica sommativa sui video didattici presi in considerazione.

Questo volume si articola in 10 capitoli organizzati attorno a quattro macrotemi:

- basi teoriche della comprensione audiovisiva e dell'utilizzo di video didattici (capitoli 2-5);
- analisi ermeneutica dei libri di testo (capitoli 6-8);
- presentazione dei dati empirici rilevati su discenti (scuola e università) e docenti (capitolo 9);
- discussione sui risultati e sui desiderata come stimolo per future generazioni di video didattici (capitolo 10).

Come introduzione alla parte teorica, nel capitolo 2, vi è un breve excursus storico sulla nascita dei video didattici per le lingue straniere nell'ambito dell'editoria tedesca. Essi sono l'evoluzione delle immagini statiche introdotte fin dal 1658 da Comenius per facilitare l'apprendimento delle lingue straniere. Il successo del suo *Orbis Sensualium Pictus* fu tale che ebbe molti emuli e sancì l'introduzione delle immagini nella didattica delle lingue straniere. Da quel momento vi fu un'evoluzione determinata anche in parte dalla tecnologia (disegni in bianco e nero, uso del colore, foto, video cassette, DVD, Internet).

La ricezione e l'elaborazione di dati audiovisivi richiede una quantità di processi mentali complessi e quindi un video didattico deve essere anche basato su conoscenze cognitive e psicologiche, come illustrato nel capitolo 3.

Il capitolo 4 descrive il ruolo della comprensione audiovisiva all'interno dei percorsi curricolari scolastici, con particolare riferimento alle indicazioni del *Gemeinsamer europäischer Referenzrahmen für Sprachen* (Quadro Comune Europeo di Riferimento per la conoscenza delle lingue), alle Indicazioni Nazionali tedesche e ai *curricula* dell'Assia. Vengono quindi discusse la comprensione audiovisiva come abilità nel processo di apprendimento delle lingue e le conseguenze derivanti per la stesura di libri di testo.

Il capitolo 5 tratta l'apprendimento delle lingue straniere attraverso i video e ne sottolinea le potenzialità per lo sviluppo delle abilità di dialogo e della competenza nell'uso dei media. Vengono illustrate alcune metodologie didattiche per sostenere e fondere l'acquisizione di varie competenze, come ad esempio quelle interculturali e di comunicazione, attraverso le specificità dei video didattici. Essi possono aiutare il docente nella *Bindendifferenzierung*, è cioè adattamento al livello dei singoli apprendenti.

Nel capitolo 6 c'è una panoramica di video didattici, suddivisi in video indipendenti dai libri di testo, video che li accompagnano fornendo materiale di approfondimento e video che ne fanno parte integrante. Accanto alle caratteristiche del video in sé e alle sue potenzialità vengono descritte le seguenti particolarità: autenticità/didattizzazione, durata, contenuti, possibilità di utilizzo, materiale di accompagnamento, disponibilità e requisiti tecnici. L'approccio empirico viene fatto precedere da un sondaggio tra autori di importanti case editrici scolastiche che svela il die-

tro le quinte di un video, dalla sua progettazione alla sua realizzazione.

Il capitolo 7 è dedicato alla didattica per principianti, che costituisce la premessa di dieci criteri qualitativi che dovrebbero essere idealmente soddisfatti. I video vengono poi analizzati alla luce di sei di questi criteri.

Affinché questi metodi di analisi non rimangano pura teoria, nel capitolo 8 vengono analizzati i video di *À plus!* Nouvelle Edition e *Découvertes série jaune* per il francese e *Encuentros 3000* e *Adelante!* per lo spagnolo. L'analisi avviene secondo le seguenti categorie:

- offerta di video e durata;
- temi, ambientazione e personaggi;
- materiale aggiuntivo, facilità d'uso.

Questa scelta permette un'analisi sia intralinguistica che interlinguistica.

Il capitolo 9 riporta l'opinione di 337 discenti, 26 insegnanti e 72 tirocinanti di francese e spagnolo, dando un quadro di quanto vengano utilizzati i video e di quali possibilità di apprendimento offrano.

Una valutazione finale viene fatta nel capitolo 10 alla luce delle basi teoriche e dei dati empirici, fornendo spunti per la futura realizzazione di video sempre più adeguati alle esigenze dei discenti.

Luisa Giacomà

### Mostre

Hans Ulrich Obrist *et al.* (hrsg. v.), *Franz Kafka: The Entire Trial* (Berlin, 30 giugno - 28 agosto 2017).

Categorizzabile, secondo canone museografico, come mostra monografica e documentale, quella berlinese su *Der Prozess* di Franz Kafka, allestita la scorsa estate al Martin Gropius Bau di Kreuzberg, aveva tutta l'aria di essere, di primo



acchito, la solita mostra sorta in margine a un famoso testo letterario.

Attraverso l'allettante titolo, *The Entire Trial*, i curatori alludevano all'integrale esposizione dei centosettantuno fogli del testo autografo, all'interno di una lunga vetrina nella sala centrale del magnifico palazzo in stile neoclassico; ai fianchi di questa, altre due sale, nelle quali rispettivamente si proiettava l'adattamento cinematografico del 1962, di Orson Welles, la nota pellicola con Anthony Perkins nella parte del protagonista Joseph K. e, accanto, un'esposizione delle foto provenienti dalla collezione di Klaus Wagenbach, pubblicate nel volume *Kafka. Bilder aus seinem Leben* (1983). In base a una sommaria valutazione del materiale contenutistico, di fatto, non si aveva l'impressione di assistere a una mostra di documenti inediti, quanto piuttosto di testimonianze legate al libro, dal carattere prevalentemente documentale e celebrativo.

Lo stesso testo autografo era stato già presentato al pubblico, in occasione dell'esposizione *Der ganze Prozess* (7 novembre 2013 - 9 febbraio 2014) allestita al *Deutsches Literaturarchiv* di Marbach, dove il manoscritto è attualmente conservato, arrivandovi alla fine degli anni Ottanta dopo rocambolesco tragitto; ossia dopo che Max Brod, a dispetto della volontà del suo autore, non lo distrusse, ma a un anno dalla morte di Kafka, lo riordinò e pubblicò, portandolo con sé nel viaggio in treno da Praga fino alla Terra promessa, nel 1939. Passando, come risaputo, dalle mani di Ilse Esther Hoffe, segretaria e amica di Brod, il manoscritto fu quindi messo all'asta e infine, nel 1988, assicurato allo spazio archivistico marbachiano grazie a una raccolta di fondi d'eccezione, privata e statale, di tre milioni e mezzo di marchi.

Nelle teche della mostra berlinese i fogli in sequenza potevano suggerire ipotetici assemblaggi anche in ordine

alternativo a quello narrativo brodiano: l'esposizione priva di apparati storico-critici, didascalie e tavole esplicative, consentiva invero un'esperienza di lettura libera di spaziare, anche alternando la composizione in successione delle scene separate del romanzo, così come in accordo all'originario procedere labirintico della scrittura kafkiana. Quasi a contrappunto di tale potenziale sistema dedaleo, le poche correzioni in margine all'elegante e lineare scrittura, a testimoniare l'immediatezza, l'urgenza e la poca mediazione metatestuale. Solo per alcuni rari passi non leggibili, gli interventi di Brod a correzione di imprecisioni, sviste, 'lapsus' – tra la prima persona del narratore, ad esempio, e la terza di Joseph K. –, o a esplicitazione di sigle dei nomi, come nel caso di *Fräulein Bürstner* indicata con F.B., una Felice Bauer redi-viva, se vogliamo credere al *Gerichtshof im Hotel* quale nucleo generativo del romanzo.

Si intravede, in tal senso, un elemento determinante per la percezione della poetica spaziale della mostra berlinese; eloquente, cioè, a prescindere dalle esplicite intenzioni contenutistiche della stessa e utile a estendere lo spazio d'azione della letteratura oltre i propri confini testuali. *The Entire Trial* si avvaleva, in altre parole, di una convergenza topografica di non poco conto, determinata dall'inequivocabile sincronicità spaziale dell'edificio ottocentesco ospitante la mostra, opera degli architetti Heino Schmieden e Martin Gropius, in base alla vicinanza – di pochi minuti a piedi e a pochi passi dal *Potsdamer Platz* – con l'*Askanischer Hof* nella *Stresemannstraße*, l'allora *Königgrätzer Straße* dove sorgeva l'albergo geneticamente legato al romanzo, come luogo di un suo primo ideale allestimento biografico. L'interpretazione dell'opera in relazione al «tribunale in albergo» – in base a ciò che annotava Kafka il 12 luglio del 1914,

in occasione della rottura definitiva del fidanzamento con Felice – venne sostenuta, tra gli altri, da Elias Canetti, in *Der andere Prozess* (1968), convinto del legame diretto fra tale episodio della vita di Kafka e il romanzo iniziato nell'agosto successivo, come trasposizione letteraria della tormentata vicenda sentimentale. L'annessa questione della colpevolezza rintracciata all'origine, alla base di successive sommarie interpretazioni psicologiste della scrittura kafkiana, sarebbe tuttavia da rivedere in quanto espressione non diretta e lirica, quanto piuttosto come esercizio retorico complesso, bisognoso di una lettura diffidente, epica, straniante. Magari non da intendersi esattamente come caleidoscopica *messa in scena*, così come suggerito da Gilles Deleuze e Félix Guattari – laddove non è certo inventato che Franz Kafka fosse annichilito dalla presenza del padre –, quanto piuttosto, sempre secondo la suggestiva lettura dei due filosofi francesi, quale intenzionale allestimento di una posizione letteraria di debolezza o di colpa, che attraverso la scrittura si configurava, viceversa, quale espressione di *forza* consapevole, utile a riprendere quel medesimo potere venuto meno nella realtà biografica.

Alla poetica formale dell'ambiente ospitante, a prescindere dall'intenzionalità dei contenuti, erano legate ulteriori prerogative di *The Entire Trial*, in particolare in relazione alla evocatività dei suoi interni: entrando nella elegante corte dalla volta in vetro trasparente con sopra il cielo di Berlino, nell'ampia sala ospitante il manoscritto, si percepiva ciò che Andreas Kilb, sulla pagina culturale della «Frankfurter Allgemeine Zeitung», descriveva come l'impressione di varcare la soglia di una «cappella votiva». Alla toccante atmosfera rilevata dal critico tedesco, si sarebbe dovuta accostare tuttavia la rilevazione di un dettaglio espositivo non secondario: dal momento che

all'immagine apollinea delle teche contenenti «sacre reliquie», di fronte alle quali, per leggere, devoti lettori si sarebbero chinati e inchinati – così Kilb –, faceva da contrappunto in verità una presenza quasi straniante, nella medesima sala, della versione del romanzo come e-book, nei computer di fianco alle teche, sui quali poter consultare l'edizione storico-critica del Stroemfeld Verlag a cura di Roland Reuß.

Ristabilito il perduto carattere auratico dell'opera, a parziale ritocco di quella dimensione sacrale intervenivano i due dispositivi digitali, a ricordare la presenza della sua riproduzione – e riproducibilità – nel medesimo spazio espositivo. Tuttavia legato ad un medesimo valore tecnico-espositivo – evidentemente non mera operazione di sradicamento irreversibile dell'unicità successiva al declino auratico – era altresì l'operazione del riportare alla luce il sommerso *hic et nunc* testuale, risultato di equivalente perizia tecnica nella sofisticata simulazione di autentiche dimensioni fruttive dell'opera autografa. Valeva in entrambi i casi il medesimo principio di una museografica estrazione del testo dalla sua tradizione e dello svincolamento dell'oggetto-libro dalle proprie funzioni originarie, inscritto all'interno di un ordine del discorso appositamente creato, nel quale dalla percezione di insoliti accostamenti spaziali derivava una sorta di doppiezza ricettiva quasi vertiginosa nella sua simultaneità.

Favorivano una prassi di fruizione rinnovata anche le presenze iconografiche nelle sale laterali, a partire dalla celebre trasposizione filmica di Orson Welles, che attraverso tale cambiamento segnico, rielaborava il testo per un pubblico diverso, aggirando nel suo procedere dinamico la falsa questione di fedeltà e infedeltà dell'opera del regista statunitense, il quale, seppur notevolmente differente dall'originale letterario, attraverso i con-

trasti bianco-nero delle inquadrature deformanti, trasmetteva in pieno il senso di minaccia latente e claustrofobico di certe atmosfere della scrittura originaria.

A coronamento extratestuale, di entrambe le versioni del testo kafkiano, vi era l'esposizione delle diverse centinaia di foto, documenti visivi messi in relazione alla vita dello scrittore dall'ecfrasi puntuale di Klaus Wagenbach; in una Praga primonovecentesca, le celebri immagini in circolazione di Kafka, assieme a quelle di familiari, amici e amiche, in diversi momenti biografici, esibivano dettagli talvolta voyeuristici anche relativi al *Processo*: l'intestazione della carta da lettere dell'Askanischer Hof, con la foto dell'albergo berlinese ormai scomparso; le foto di Ernst Weiss e l'attrice Rahel Sanzara, con i quali Kafka andò a Marielyst, dopo aver mandato a monte il fidanzamento, corredate dalla cartolina illustrata mandata a Ottla, il 21 luglio 1914, comunicando brevemente di «star bene». Ancora, e quasi a parziale sostegno di un'interpretazione della scrittura kafkiana non necessariamente connessa a elementi biografico-evenemenziali: le foto della Bilekgasse di Praga, nella quale nelle prime settimane dopo l'inizio della guerra, nella casa della sorella Valli, Kafka cominciò la stesura della sua opera; così come la foto della casa di Elli, nell'allora Nerudagasse, dove tra il settembre 1914 e il gennaio 1915 l'autore scrisse vari capitoli dell'opera.

È dall'interazione di tali presenze iconografiche dell'allestimento museografico berlinese con spazi più 'tradizionalmente' letterari che si realizza una ulteriore narrazione ipertestuale in relazione, manifesta o segreta, con trasposizioni di natura posteriore, basata principalmente sulla relazione strutturale – nonché centrale nella storia culturale occidentale – tra verbo e figura, immagine e scrittura. L'una inerente le azioni,

il tempo, l'altra la simultaneità dei corpi, entrambe legate da una correlazione dialettica che, a partire dall'attestazione lessinghiana della supremazia della poesia sulle arti figurative, si sarebbe spinta, dalla discussione romantica in poi, verso una ricerca di principi comuni, di un'unità praticata artisticamente, fatta di coesione, separazione, riavvicinamento, totalità, trasposizione, collaborazione.

In tal senso, tuttavia, il più significativo passaggio intermediale, avvenuto in occasione della mostra, non era da rintracciare in relazione alle duplici trasposizioni iconiche, nelle sali ancillari a quella centrale con il manoscritto dell'opera, quanto piuttosto alla ideazione museografica in sé: come allestimento concettuale a partire *da* un libro, ambito epistemologico da approfondire nella vasta area di studi comparatistici, inerente i legami estetici delle trasposizioni intersemiotiche. Se infatti, in tal senso, si assiste normalmente al processo inverso, dalla mostra *alla* compilazione del relativo catalogo-libro, era proprio a partire dall'osservazione dell'esposizione museale berlinese, dall'interazione delle sue componenti nella triplice struttura, che ne veniva generata una singolare mappatura, all'interno della quale la pratica museografica fungeva come sorta di «bacchetta del raddomante» utile a scoprire nuove fonti, secondo quanto osservato da Walter Benjamin in relazione all'attività collezionistica di Eduard Fuchs. Collezionare è appunto decontestualizzare, lasciare affermare, sul valore culturale, quello rappresentativo, collocare esteticamente, profanamente, indipendentemente dall'originario contesto: è così che la trasposizione museale del libro diventava di per sé caratterizzante, a cominciare dalla separatezza e unicità derivata da singolari forme di allestimento secolarizzato. A cominciare da una tale alterazione delle caratteristiche materiali testuali

e della usuale progressione rituale-narrativa veniva offerta occasione di riflettere nuovamente sulla celeberrima opera kafkiana, a oltre cent'anni dalla sua scrittura: dove l'indagine museografica, quale sistema atto a mostrare, potenzialmente su ogni argomento e in modi e tempi diversi, confermava una sua funzione euristica, prodotta attraverso l'acquisizione, l'organizzazione e la definizione di nuovi rapporti spaziali.

Siamo tutti curatori di mostre, commentava, in tal senso, Hans Ulrich Obrist in *Ways to curating* (2014), riflettendo sulla curatela come pratica non limitata ai musei, ma altresì capace di comprendere oggetti perduti, rifiuti della storia, ritagli di senso che, senza ne-

cessariamente adottare come discriminazione qualitativa una classificazione scientifica, sono da inserire all'interno di un'operazione finalizzata a selezionare, esercizio irrinunciabile della quotidianità e gesto necessario di sopravvivenza e di pensiero. Se lo spazio che si vive, rende ciò che si è, curare con l'intento manifesto di infrangere il tabù della sacralità dell'opera genera una conseguente *mise en abyme* del suo essere nel mondo, immergendola e immergendoci radicalmente in una dimensione spazio-temporale dove attuare scelte che definiscono rinnovate modalità di creazione e fruizione estetica.

Paola Di Mauro

SEGNALAZIONI

A cura di Fabrizio Cambi

La raccolta, che comprende pubblicazioni uscite entro il 31 dicembre 2017, non ha pretesa di completezza. Può essere arricchita anche grazie alle segnalazioni degli autori e dei traduttori da inviare a fabcambi@gmail.com

*Saggi. Letteratura, cultura e storia*

Isabella Adinolfi – Giancarlo Gaeta – Andreina Lavagetto (a cura di), *L'anti-Babele. Sulla mistica degli antichi e dei moderni*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2017, pp. 649, € 38

Hannah Arendt, *L'ebreo come paria. Una tradizione nascosta*, trad. dall'ingl. di Francesco Ferrari, Giuntina, Firenze 2017, pp. 61, € 10

Hannah Arendt – Günther Anders, *Scrivimi qualcosa di te. Lettere e documenti*, trad. di Nicola Zippel, a cura di Kerstin Putz, Carocci, Roma 2017, pp. XV-193, € 24

Walter Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, Mimesis, Milano 2017, pp. 152, € 14

Bruno Berni, *Ludwig Holberg tra Danimarca e Germania*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, pp. 137, € 22

Angelo Bolaffi – Pierluigi Ciocca, *Germania / Europa*, Donzelli, Roma 2017, pp. 200, € 20

Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, Einaudi, Torino 2017, pp. 252, € 27

Alfred Bucher, *La fanteria tedesca nella seconda guerra mondiale*, a cura di A. Lombardi, Aracne, Roma 2016, pp. 546, € 56

Raul Calzoni – Francesco Rossi (a cura di), *Denkbilder. 'Thought – Images' in 20th-Century German Prose*, numero monografico della rivista «Odradek», 2/2016

Guelfo Carbone, *La questione del mondo nei primi corsi friburghesi di Martin Heidegger*, Mimesis, Milano 2017, pp. 326, € 26

Teresa Ciuffoletti – Roberto Sassi, *Guida alla Berlino ribelle*, Voland, Roma 2017, pp. 268, € 18

Michael Dallapiazza – Stefano Ferrari – Paola Maria Filippi (a cura di), *La brevità dall'illuminismo al XXI secolo / Kleine Formen in der Literatur zwischen Aufklärung und Gegenwart*, scritti in onore di Giulia Cantarutti, Peter Lang, Frankfurt a. M. et al. 2016, pp. 403, € 70,10

Barbara Di Noi, *Walter Benjamin. I Passages quali figura della Vergänglichkeit. La perdita del presente e il problema dell'inesprimibile*, EBK-Edizioni Leuco-tea, Sanremo 2017, pp. 210, € 16,90

Henrik Eberle – Matthias Uhl, *Il Dossier Hitler*, trad. di Andrea Casalegno – Domenico Carosso, UTET, Torino 2017, pp. 610, € 20

Antonio Forcellino, *La ceramica sugli scogli. La storia cancellata di Max e Flora Melamerson*, La Conchiglia, Capri 2017, pp. 302, € 22

Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, a cura di Donatello Santarone, Donzelli, Roma 2017, pp. 294, € 28

Marino Freschi, *La letteratura nel Terzo Reich*, 2ª ed. aggiornata e rivista, Bonanno, Acireale 2017, pp. 206, € 18

Giuseppe Gabetti, *Le letterature scandinave*, a cura di Bruno Berni, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, pp. 101, € 18

- Oliver Hilmes, *Berlino 1936. Quei sedici giorni d'agosto*, trad. di Mario IZZI, EDT, Torino 2017, pp. 305, € 26
- Fritz Kempe, *Il vero volto del soldato tedesco*, a cura di A. Lombardi, Aracne, Roma 2016, pp. 102, € 24
- Marco Linguardo (a cura di), *Autarchia nel Terzo Reich*, trad. di Enrichetta e Quirino Maffi, Mondadori, Segrate 2017, pp. 176, € 20
- Paul Maas, *La critica del testo*, trad. di Giorgio Ziffer, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017, pp. XXVIII-84, € 10
- Thomas Mann, *Moniti all'Europa*, trad. di Cristina Baseggio e Lavinia Mazzucchetti, introd. di Giorgio Napolitano, Mondadori, Milano 2017, pp. 378, € 15
- Erich von Manstein, *Vittorie perdute. Le memorie di guerra del miglior generale di Hitler*, trad. di G. Oro – R. Bisso, a cura di A. Lombardi, Aracne, Roma 2017, pp. 518, € 36
- Greg Mitchell, *Tunnel. 1962: fuga sotto il muro di Berlino*, trad. di Luca Fusari, UTET, Torino 2017, pp. 420, € 24
- Michela Pereira, *Ildegarda di Bingen maestra di sapienza nel suo tempo e oggi*, Gabrielli Editori, San Pietro in Cariano (VR) 2017, pp. 175, € 15
- Mauro Ponzi (a cura di), *Karl Marx e la crisi*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 256, € 22
- Adriano Prosperi, *Lutero: gli anni della fede e della libertà*, Mondadori, Milano 2017, pp. 580, € 28
- Elena Raponi, *‘Ödipus und die Sphinx’ di Hugo von Hofmannsthal. Una rilettura con documenti inediti*, Diego dejaco editore, Milano 2017, pp. 128, € 25
- Davide Rossi, *Berlino. Tra ostalgie, muro e città socialista*, introd. di Emilio Sabatino, Mimesis, Milano 2016, pp. 174, € 16
- Simonetta Sanna, *Nazi-Täterinnen in der deutschen Literatur. Die Herausforderung des Bösen*, Peter Lang, Frankfurt a.M. et al. 2017, pp. 332, € 66,70
- Heinz Schilling, *1517. Storia mondiale di un anno*, trad. di Alice Rampinelli, Keller, Rovereto 2017, pp. 384, € 21
- Alessandra Schininà (a cura di), *L'Austria e il Mediterraneo. Peregrinazioni e sconfinamenti*, Artemide, Roma 2017, pp. 179, € 20
- Zafer Şenocak, *Essere tedeschi. Qualche pensiero chiarificatore*, trad. e introd. di Barbara Ivančić, Oltre Edizioni, Sestri Levante 2017, pp. 194, € 18
- Paola Sorge, *Il Führer e la sua Corte*, Clichy, Firenze 2017, pp. 224, € 18
- Paola Sorge, *Una repubblica tra due Reich*, Raineri Vivaldelli Editori, Torino 2017, pp. 200, € 20
- Peter Steinbach, *L'uomo che voleva uccidere Hitler. Claus von Stauffenberg e l'operazione Valchiria*, trad. di Fabrizio Iodice, Dehonian, Bologna 2017, pp. 144, € 12,50
- Marco Vannini, *Contro Lutero e il falso Evangelo*, Lorenzo de' Medici Press, Firenze 2017, pp. 174, € 12
- Elisabetta Chicco Vitzizai, *Nietzsche. Psicologia di un enigma*, Castelveccchi, Roma 2017, pp. 280, € 22
- Max Weber, *Charisma versus Auctoritas*, a cura di Antonio Maria Carena, Aragno, Torino 2017, pp. 164, € 15
- Max Weber, *Sociologia della musica*, a cura di Candida Felici, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 183, € 19
- Ronald Weber, *La via di Lisbona. In fuga dal nazismo nella città sospesa*, trad. di Roberta Maresca, EDT, Torino 2017, pp. 496, € 25

«Trans.Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften», 21, a cura di Alessandra Schininà, numero monografico sui rapporti tra intellettuali austriaci e Mediterraneo, <http://www.inst.at/trans/21/>

*Saggi. Linguistica e didattica della lingua*

Martina Nied Curcio, *La lingua tedesca. Aspetti linguistici tra contrastività e interculturalità*, edizione italiana e tedesca, Universitalia, Roma 2016, pp. 346, € 19,80

Livio Gaeta, *Lineamenti di grammatica tedesca*, Carocci, Roma 2017, pp. 332, € 29

Ulrike Kaunzner, *Aussprachekurs Deutsch*, Stauffenburg, Tübingen 2017, pp. 235, € 24,80

Manuela Caterina Moroni – Federica Ricci Garotti (a cura di), *Brücken schlagen zwischen Sprachwissenschaft und DaF Didaktik*, Peter Lang, Bern et al. 2017, pp. 345, € 62

Maria Napoli – Miriam Ravetto (a cura di), *Exploring Intensification. Synchronic, diachronic and cross-linguistic perspectives*, John Benjamins, Amsterdam 2017, pp. 217, € 99

Daniela Puato – Claudio Di Meola, *DaF – Übungsgrammatiken zwischen Sprachwissenschaft und Didaktik: Perspektiven auf die semanto-pragmatische Dimension der Grammatik*, Peter Lang, Frankfurt a.M. et al. 2017, pp. 308, € 60,70

*Traduzioni*

Heinz Berggruen, *Ricordi di un mercante d'arte*, trad. di Enrico Arosio, Skira, Milano 2017, pp. 144, € 14,90

Verna B. Carleton, *Ritorno a Berlino*, trad. di Irene Abigoil Piccinini, Guanda, Milano 2017, pp. 348, € 19

Carolin Emcke, *Contro l'odio*, trad. di Lucia Ferrantini, La nave di Teseo, Milano 2017, pp. 218, € 19

Hans Magnus Enzensberger, *Parli sempre di soldi! Breve romanzo economico*, trad. di Isabella Amico di Meane, Einaudi, Torino 2017, pp. 182, € 18,50

Jörg Fauser, *Materia prima*, trad. di Daria Biagi, L'Orma, Roma 2017, pp. 244, € 16

Heinrich Heine, *Notti fiorentine*, a cura di Barbara Di Noi, EBK-Edizioni Leuco-tea, Sanremo 2017, pp. 210, € 16,90

Thomas Hürlimann, *L'ombrello di Nietzsche*, trad. di Mariagiorgia Ulbar, Marcos y Marcos, Milano 2017, pp. 64, € 14

Ernst Jünger, Albert Hofmann, *Lsd. Carteggio 1947-1997*, trad. di Andrea Casalegno e Domenico Carosso, UTET, Torino 2017, pp. 610, € 20

J.M.R. Lenz, *Pandämonium Germanicum*, ed. critica a cura di Micaela Latini, Morcelliana, Brescia 2017, pp. 104, € 10

Heiner Müller, *Anatomia Tito Fall of Rome. Un commento shakespeariano*, trad. e cura di Francesco Fiorentino, L'Orma, Roma 2017, pp. 168, € 16

Helga M. Novak, *Finché arrivano lettere d'amore. Poesie 1956-2004*, trad. di Paola Quadrelli, Effigie, Pavia 2017, pp. 196, € 17

Novalis – Paul Klee, *I discepoli di Sais*, a cura di Giampiero Moretti – Stefano Esengrini, saggio in Appendice di André Masson, Morcelliana, Brescia 2017, pp. 129, € 13

Ludwig Renn, *Guerra*, trad. di Paolo Monelli, L'Orma, Roma 2017, pp. 312, € 18

Joseph Roth, *Viaggio ai confini dell'impero*, a cura di Vittoria Schweizer, Passigli, Firenze 2017, pp. 144, € 10

Lou Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche*, a cura di Enrico Donaggio – Domenico M. Fazio, SE, Parma 2017, pp. 272, € 21

Robert Walser, *Seeland*, trad. di Giusi Drago, Adelphi, Milano 2017, pp. 239, € 14

Stefan Zweig, *Il mistero della creazione artistica*, trad. di Giovanna Albonico, Pagine d'Arte, Aprica Capriasca (CH) 2017, pp. 64, € 15

#### *Altra letteratura*

Danilo Bregliano, *La mia guerra nelle Ardenne con la Wehrmacht*, Ritter, Milano 2016, pp. 110, € 12

Nadia Budde, *Sangue dal naso e altre avventure*, trad. di Soledad Ugolinelli, Topipittori, Milano 2017, pp. 192, € 16

Carlos Fuentes, *Con Nietzsche sul balcone*, trad. dallo sp. di Eleonora Mogavero – Giuliana Carraro, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 279, € 22

Eva Mozes Kor, *Ad Auschwitz ho imparato il perdono. Una storia di liberazione*, trad. dall'ingl. di Anna Maria Foli, Sperling & Kupfer, Pavia 2017, pp. 196, € 17

Giancarlo Micheli, *Romanzo per la mano sinistra*, Manni, S. Cesario di Lecce 2017, pp. 640, € 30

Isabelle Mons, *Donne dell'anima. Le pioniere della psicoanalisi*, Viella, Roma 2017, pp. 271, € 27

Jessica Shatteuck, *Le donne del castello*, trad. dall'ingl. di Elisabetta Lavarello, Harpercollins, New York 2017, pp. 480, € 18

#### OSSERVATORIO CRITICO DELLA GERMANISTICA

*Redazione:* Fabrizio Cambi (responsabile), 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)

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)