



OSSERVATORIO CRITICO  
della germanistica



## INDICE

### RECENSIONI

#### *Letteratura e cultura*

- Paolo Panizzo p. 253  
Gianluca Paolucci, «*Vieni! Guarda e senti Dio*». *Teologia performativa in Herder*
- Ulrike Böhmel Fichera 256  
Golo Maurer, *Heimreisen. Goethe, Italien und die Suche der Deutschen nach sich selbst*
- Gaetano Chiurazzi 259  
Stefania Achella, *Pensare la vita. Saggio su Hegel*
- Maurizio Pirro 262  
Daria Biagi – Marco Rispoli (a cura di), *Tra Weltliteratur e parole bugiarde. Sulle traduzioni della letteratura tedesca nell'Ottocento italiano*
- Guglielmo Gabbiadini 266  
Maria Carolina Foi – Gabriella Pelloni – Marco Rispoli – Claus Zittel (hrsg. v.), *Heine e Nietzsche. Corrispondenze estetiche / Heine und Nietzsche. Ästhetische Korrespondenzen*
- Markus Ophälders 270  
Maria Carolina Foi – Gabriella Pelloni – Marco Rispoli – Claus Zittel (hrsg. v.), *Heine e Nietzsche. Corrispondenze estetiche / Heine und Nietzsche. Ästhetische Korrespondenzen*
- Luca Zoppelli 276  
Giuseppe Di Giacomo, *Richard Wagner. Una guida filosofica*
- Aldo Venturelli 281  
Robert Musil, *Gesamtausgabe in 12 Bänden*, hrsg. v. Walter Fanta
- Karl Corino, «*Von der Seele träumen dürfen*». *Nachträge zur Biographie und zum Werk Robert Musils*
- Moira Paleari 287  
Amelia Valtolina, *In absentia. Zur Poetik der Latenz in Rainer Maria Rilkes Dichtkunst*
- Giulia A. Disanto 290  
Emanuela Ferragamo, *Paradies Parodie. Christian Morgensterns parodistische Poetik*
- Massimo Bonifazio 293  
Francesco Serra di Cassano, *R-esistere. Dal pathos della Kultur al paradigma immunitario. Thomas Mann e le tensioni della modernità*

Elisa Pontini	296
Domenico Conte – Chiara Cappiello (a cura di), <i>Oswald Spengler e il «Tramonto dell'Occidente». Cento anni dopo</i>	
Domenico Cangiano	299
Thomas Vašek, <i>Heidegger e Michelstaedter. Un'inchiesta filosofica</i>	
Maurizio Guerri	302
Alberto Giacomelli, <i>Tipi umani e figure dell'esistenza. Goethe, Nietzsche e Simmel. Per una filosofia delle forme di vita</i>	
Rosalba Maletta	305
Tommaso Scarponi, <i>Benjamin e l'incanto</i>	
Stefano Apostolo	308
Michael Braun – Henrieke Stahl – Amelia Valtolina (hrsg. v.), <i>Natur in Transition. Europäische Lyrik nach 1945</i> , «Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik», 4 (2021)	
Elena Stramaglia	312
Raul Calzoni – Valentina Serra (a cura di), <i>Heinrich Böll</i> , «Cultura tedesca», 60 (2021)	
Francesca Goll	316
Gabriele Guerra – Camilla Miglio – Daniela Padularosa (a cura di), <i>East Frontiers. Nuove identità culturali nell'Europa centrale e orientale dopo la caduta del Muro di Berlino</i>	
Aleš Urválek	319
Elena Agazzi – Raul Calzoni – Gabriella Carobbio – Gabriella Catalano – Federica La Manna – Manuela Caterina Moroni (hrsg. v.), <i>Übersetzen. Theorien, Praktiken und Strategien der europäischen Germanistik</i>	
Renato Gendre	323
Cesare Cases, <i>Laboratorio Faust. Saggi e commenti</i> , a cura di Roberto Venuti – Michele Sisto	
<i>Linguistica e didattica della lingua</i>	
Eva-Maria Thüne	328
Claus Ehrhardt – Eva Neuland (hrsg. v.), <i>Sprachliche Höflichkeit. Historische, aktuelle und künftige Perspektiven</i>	
SEGNALAZIONI	331

## RECENSIONI

*Letteratura e cultura*

Gianluca Paolucci, «*Vieni! Guarda e senti Dio*». *Teologia performativa in Herder*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 240, € 22

Lo studio analizza gli scritti teologici di Johann Gottfried Herder con l'intento di mettere in luce come l'intreccio tra la riflessione propriamente teologica e quella filosofica ed estetica non si limiti soltanto ai contenuti di tali opere da sempre al centro dell'analisi critica, ma includa anche la particolare natura dei testi, ovvero lo stile 'performativo' della prosa herderiana, dalle finalità genuinamente pedagogiche. Il concetto cardine di 'performatività' (vale a dire la capacità di un atto linguistico di produrre «effetti trasformativi sulla realtà e sui destinatari», cioè di produrre un fatto reale, p. 13) viene qui ripreso dall'ambito linguistico (John L. Austin). L'obiettivo è spiegare da un lato la riflessione antropologica di Herder derivata dall'analisi della Sacra Scrittura e dalla «*Wirkung* performativo-trasformativa» (p. 15) dei testi biblici, dall'altro il peculiare stile adottato dallo stesso Herder negli scritti teologici e ispirato proprio al testo sacro. Ponendo al centro dell'analisi gli studi di Herder sulla Sacra Scrittura, la ricerca di Paolucci si propone di restituire un'immagine unitaria di uno degli autori più eclettici del Settecento tedesco, capace di coniugare nelle proprie opere, come si legge, «sensibilità estetica e riflessione teorico-critica, al fine di permettere a chi legge di fare esperienza della divinità in maniera personale e autonoma, al di là di qualsiasi prescrizione dogmatica o indirizzo normativo imposto dall'alto o dall'esterno» (p. 18). La tesi proposta è che la riflessione teologica herderiana rappresenti una «reazione a quella crisi religiosa caratteristica dell'età moderna, che giunse a compimento nel Settecento in Europa, e in particolare in Germania con la diffusione della *Aufklärung* e il conseguente processo di secolarizzazione» (p. 20).

I sette capitoli dello studio rispettano l'ordine cronologico degli scritti teologici di Herder sull'Antico e sul Nuovo Testamento presi in esame da Paolucci: all'introduzione e al primo capitolo più generale dedicato alla figura dello «Herder teologo» e alla definizione della sua «antropologia teologica» (p. 47), seguono i capitoli dedicati alla *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (1774-1776, cap. II) e agli scritti sul Nuovo Testamento degli anni Settanta (il frammento *Johannes*, le *Erläuterungen zum Neuen Testament aus einer neueröffneten morgenländischen Quelle*, i *Briefe zweener Brüder Jesu in unserm Kanon* e il *Maran Atha*, cap. III). L'analisi continua con il capitolo sulla traduzione e sul commento da parte di Herder del *Cantico dei Cantici* (1778, cap. IV) e con quello sullo scritto *Vom Geist der ebräischen Poesie* (1782-1783, cap. V). Chiudono lo studio i capitoli sui «dialoghi sul panteismo» *Gott. Einige Gespräche* (1787) e sulle *Christliche Schriften* pubblicate negli anni Novanta.

Sostenuta da una simpatia di fondo per le posizioni della «teologia performativa» di Herder, volta a stimolare gli ascoltatori e i lettori sul doppio

livello sensibile e intellettuale, l'indagine di Paolucci si propone di restituire un quadro meno frammentato e composito degli scritti teologici herderiani di quanto finora sia stato fatto, dimostrando, in controtendenza rispetto a una parte della critica recente (ad esempio Daniel Weidner), la sostanziale coerenza e unitarietà della riflessione sui testi sacri di Herder anche ai fini di una rivalutazione degli stessi quali strumenti formativi nel contesto storico, culturale e sociale della sua epoca.

Nella *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* Herder scorge nella modalità poetica della *Genesi* il *medium* più adatto scelto dal «Dio-poeta» (p. 73) per la propria rivelazione all'umanità primordiale, la quale, proprio in forza delle potenti figure e immagini utilizzate nei testi sacri, avrebbe modo di scoprire la propria essenza e compiere i primi passi verso la cultura. Il «poema» attiverebbe così «performativamente energie presenti all'interno dei soggetti» (p. 78). Paolucci sottolinea il fascino esercitato dalla filosofia ermetica sull'autore e interpreta la forza evocativa del 'geroglifico' quale vero e proprio principio strutturale della *Urkunde*. Qui come in altri punti dell'analisi (cfr. p. 146) Paolucci introduce la formula della «doppia ottica» (che, è bene specificare, è una sua espressione e non va confusa con la 'wechselnde Optik' o 'doppelte Optik' con la quale Nietzsche descrive invece nella seconda metà dell'Ottocento il rapporto dell'artista decadente con il suo pubblico) per definire il «metodo ermeneutico attualizzante» impiegato da Herder e attraverso il quale si declina la sua «antropologia teologica» (p. 90). Per avvicinare il lettore alla sostanza originaria della propria umanità espressa nei testi sacri, Herder, pienamente consapevole della distanza che separa i suoi contemporanei dalla percezione originaria, si muoverebbe quindi su un doppio crinale stilistico, ora più lirico («icastico-sensibile»), ora più prosastico (filosofico, «razionale», pp. 88-89). Il progresso del singolo e della specie che Herder ricerca fin dalla *Älteste Urkunde* costituirebbe il primo nucleo di quella che più tardi definirà compiutamente con il termine di *Humanität*.

Anche nei capitoli successivi l'analisi insiste sul rapporto tra contenuto e forma dei testi neotestamentari di Herder (ma anche in riferimento allo scritto successivo *Vom Geist der ebräischen Poesie*), sulla loro «doppia ottica» influenzata non da ultimo dallo stile retorico della predica e fondata sulla forza performativa della parola. Ispirati dal modello biblico, gli scritti sul Nuovo Testamento degli anni Settanta perseguirebbero l'obiettivo di rivitalizzare attraverso i sensi e l'intelletto lo spirito originale della parola di Dio nel Settecento, combattendo da un lato «l'antropologia negativa dell'ortodossia luterana» (p. 105) e opponendosi dall'altro alle «derivate ermeneutiche della teologia» (p. 101). Vicinanza empatica e distanza critica finalizzate alla riscoperta di un percorso ermeneutico rispettoso delle origini e della storia dei testi sacri vengono promosse da Herder anche attraverso la traduzione e il commento al *Cantico dei Cantici*, in cui l'autore si offrirebbe come «vero e proprio mediatore culturale la cui funzione è quella di rendere accessibili i tratti peculiari, i *realia* della cultura orientale al lettore in occidente» (p. 141). Con i dialoghi *Gott. Einige Gespräche* Herder prende posizione nella disputa su Spinoza declinando, come si legge, «la sua concezione di panteismo»

(p. 173). Herder concentra la sua riflessione ancora una volta non solo sui contenuti (qui dello spinozismo), ma anche sulla forma che renderebbe accessibile ciò che egli ritiene il «vero spirito dello spinozismo» e che non coinciderebbe con lo «spinozismo storico» (p. 174). In queste pagine, in cui Paolucci solleva implicitamente l'importante questione del 'monismo' di Herder (P. Kondylis), rimane un po' dubbio come il teologo possa riuscire a ottenere concretamente la quadratura del cerchio proponendo, come si legge, «un compromesso tra panteismo e teismo» (p. 182 n.). O in che modo, se la «divinità non rappresenta una verità oggettiva come voleva Spinoza» ma una «verità soggettiva, come per Jacobi», questa stessa divinità possa poi rappresentare «entrambe le cose» (p. 187).

Il particolare «approccio performativo alla teologia» di Herder, che lo studio identifica come caratteristica peculiare dell'autore, si osserverebbe al meglio nelle *Christliche Schriften* degli anni Novanta con cui Herder entra in un dialogo critico con il luteranesimo e prende posizione contro le idee di Reimarus sulle religioni rivelate. Gli scritti di Herder di questi anni rivedono il messaggio cristiano alla luce della *Humanität* e sarebbero da considerare in questo senso più come 'spirituali' che come 'cristiani'. In linea con la predicazione di Gesù, che aveva inteso «svelare il significato intimo della precedente legge ebraica, incalzando i soggetti a un profondo mutamento», anche la teologia performativa di Herder si prefiggerebbe in questi scritti di «risvegliare lo spirito dei suoi lettori, offrendo loro una nuova interpretazione dei concetti cristiani ormai pietrificatisi all'interno delle rigide maglie della teologia luterana» (p. 206).

Lo studio di Paolucci attira opportunamente l'attenzione della germanistica sugli importanti scritti teologici di Herder offrendone un'analisi sistematica sotto il segno della «teologia performativa» e ribadendo la necessità di tenere in debito conto tale teologia per comprendere al meglio anche la riflessione estetico-poetica, oltre che antropologica, del «teologo tra i classici» (G. Frank). A margine ci si può chiedere se la contrapposizione di fondo proposta dal volume fra la 'teologia performativa' di Herder e un «illuminismo» caratterizzato da «secolarizzazione», «astrazione intellettuale», «fredda ragione» e 'arido' razionalismo renda giustizia non solo al portato storico e culturale dell'«illuminismo» in generale ma anche in particolare a quello dell'«illuminismo tedesco», a cui, come la critica ha ben sottolineato, risulta «estranea» la «negazione di ogni valore trascendente» e che vede proprio nella religione «uno dei fattori più importanti per la formazione umana» (R. Ciafardone – N. Hinske). Di fronte alla «teologia performativa» di Herder si pone altresì per futuri approfondimenti la domanda sulle ragioni che hanno spinto ad affermare che, con la sua idea di *Gefühl*, sia invece proprio questo autore a inaugurare «la storia del nichilismo moderno» (G. Baioni).

Paolo Panizzo

Golo Maurer, *Heimreisen. Goethe, Italien und die Suche der Deutschen nach sich selbst*, Rowohlt, Berlin 2021, pp. 420, € 28

Golo Maurer hat ein in vieler Hinsicht *merk-würdiges* Buch geschrieben, das unterschiedliche Blicke und Lesarten zusammenführt und eine eigenwillige Fragestellung an die Texte deutscher Italienreisender zwischen Goethe und Joachim Fest heranträgt. Er ist Leiter der Bibliothek der *Bibliotheca Hertziana* in Rom; er sitzt sozusagen an der Quelle, denn das Max Planck-Institut für Kunstgeschichte besitzt eine der größten Sammlungen von Berichten deutscher Italienreisender und deren detaillierte Kenntnis ist in diesem Text allgegenwärtig. Die Darstellung lässt ein Geflecht von den Beziehungen entstehen, in denen sich Goethe während seines fast zweijährigen Aufenthaltes bewegte. Im folgenden Jahrhundert verändern sich die sozio-kulturellen wie auch die materiellen Reisebedingungen und nicht zufällig fächert sich die Untersuchung breiter auf, wodurch aber auch die Gefahr entsteht, dass das Zentrum der Untersuchung aus den Augen verloren wird.

Der Grundgedanke dieser kulturgeschichtlich ausgerichteten Darstellung kann etwa so zusammengefasst werden: Die Italienreise diene den allermeisten Deutschen vor allem der Suche nach einem neuen, besseren und wahrhaftigeren Leben, einem Ort der inneren Zugehörigkeit und ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Profilierung des nationalen Selbstbewusstseins in Absetzung zu dem Mittelmeerland. Goethes *Italienische Reise* steht in diesem Sinn «für eine der folgenreichsten – aber auch folgenschwersten – Konstruktionen der deutschsprachigen Geistesgeschichte» (S. 11), wie gleich zu Beginn unterstrichen wird.

Der Autor folgt nicht den eingefahrenen Wegen der germanistischen Diskussion, er hält sich fern von ästhetischen und kunsttheoretischen Debatten, sondern schlägt eigene Schneisen in das Dickicht der inzwischen zahllosen literarischen und pragmatischen Schriften, die von Deutschen über die Jahrhunderte veröffentlicht wurden und die in sehr unterschiedlicher Art ihr Studienobjekt Italien in den Blick nehmen; diese folgen verschiedenen Ansätzen und sind sprachlich sowie formal (Tagebücher, autobiographische, fiktionale und pragmatische Texte) differenziert, nicht zuletzt weil sie Texte von zwei Jahrhunderten umfassen. Auch die entsprechende Forschungsliteratur ist schier unübersichtlich, so dass die an den Schluss gestellte «Zitierte und verwendete Forschungsliteratur» dabei helfen kann, Möglichkeiten zur vertiefenden Lektüre zu finden.

Das nicht explizit dargelegte, aber erkennbare Anliegen ist es, die Diskussion unter Germanisten, Kulturwissenschaftlern und sonstigen Spezialisten so aufzubereiten, dass ein gebildeter oder allgemein interessierter Leser an den heutigen Forschungsstand herangeführt wird. Das erklärt, so nehme ich an, die betont *entmystifizierende* sprachliche Gestaltung, die zuweilen etwas bemüht wirkt, weil sie vor gewissen aktualisierenden Formulierungen nicht zurückschreckt («Ich bin dann mal weg», S. 80; «Pech gehabt, Mädels, falscher Mann zur falschen Zeit», S. 93; «outgesourcte Begleitlektüre», S. 107 usw.). Sind solche Ausdrucksformen anfangs erfrischend, weil sie den

Weihestil der Goetherezeption des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts erbarmungslos anprangern und versuchen, das Interesse des heutigen Lesers zu stimulieren, stellt sich in der Folge ein gewisses Unbehagen an dieser Schnodderigkeit ein. Vielleicht auch, weil sie auf ein tiefer liegendes Problem in der Konzeption des Buches verweist.

Der Autor versucht sich nämlich in einem Spagat. Einerseits wendet er sich an ein Publikum ohne wissenschaftliche Vorbildung, an Leser also, die eher allgemeine Kenntnisse über Goethe und die späteren Italienreisenden haben. Gleichzeitig aber wird in der Darstellung auf komplexere Zusammenhänge – insbesondere in der uns heute fernen sog. *Goethezeit* – verwiesen, die stets mitgedacht und von Maurer ausführlich beschrieben werden. Vielleicht gegen seine ursprünglichen Absichten liest sich das Buch – meiner Meinung nach – wirklich mit Gewinn, wenn man eine gewisse Quellenkenntnis besitzt. Das gilt nicht nur für den Weimarer Dichter sowie die zeitgenössischen Dichter, Künstler und Intellektuellen, sondern insbesondere für die weniger bekannten moderneren Autoren wie Rudolf Borchardt, Ernst Robert Curtius und Ludwig Curtius, aber auch für Ludwig Pollak und Karl Eugen Gass, deren Erwähnung Sinn macht, wenn man zumindest eine Vorstellung von ihren Werken bzw. von ihren Biografien hat. Eine solche scheint der Verfasser zu Recht doch nicht voraussetzen zu wollen, was aber weitreichende Konsequenzen hat, wenn relativ breit die Lebens- und Werkzusammenhänge beschrieben werden, um das Verhältnis der jeweiligen Schriftsteller zu Italien zu verorten. Überhaupt verliert sich in dem Unterkapitel *Heimsuche und Heimsuchung* (des vierten Kapitels) das eigentliche Thema in eine Reihe Überlegungen, deren Zusammenhang weniger eindeutig erscheint.

Von den vier sehr langen Kapiteln handeln drei Goethes Italienreise und Heimreise (mit einer Betrachtung zur zweiten Reise nach Venedig Anfang der 90er Jahre) ab, während der umfangreiche letzte Abschnitt den *Nachreisenden* gewidmet ist, denn bekanntlich «reiste [Goethe] auf niemandes Spuren», sondern «folgte selbstgesetzten Zielen» (S. 110). Seine «therapeutische Reise in der Krise der Lebensmitte» (S. 128) wird in den folgenden Jahrzehnten zu einem bildungsbürgerlichen Modell der Italien- bzw. der Selbsterfahrung ausgearbeitet, das allen späteren Reisenden vor Augen steht. Und das gilt schon, wie Maurer feststellt, für seine Zeitgenossen, die zwar noch nicht die endgültige Fassung der *Italienischen Reise* lesen konnten (sie wird erst kurz vor Goethes Tod herauskommen), die aber einzelne vorweg publizierte Teile kannten oder in Weimar, vom Dichter selbst, von Freunden und Bekannten Mitteilungen erhalten hatten.

Maurer wendet sich wiederholt an seine Leser, legt die Quellen für seine Darstellung dar und informiert sie immer wieder, welche Schwierigkeiten sich bei der Rekonstruktion von Goethes Motiven ergeben, weil zum Beispiel viele der Briefe aus Rom an Charlotte von Stein von ihm selbst vernichtet wurden. Verschiedentlich gelingt es ihm, bisher weniger bekannte biographische Details aufzudecken, etwa wenn er die Familien der Eltern soziologisch genauer einordnet und zu dem Schluss kommt, dass seine angeblich großbürgerliche Herkunft ein Produkt der Mystifizierung ist, an der

schon Goethe selbst seinen Anteil hatte. Im Gegenteil ist es seine relativ niedrige bürgerliche Abstammung, die seine Stellung am Hof von Weimar anfangs deutlich erschwerte, ihn sehr verunsicherte und unter der er sehr gelitten zu haben scheint.

In diesem Zusammenhang geht der Autor auch der weit verbreiteten Vorstellung nach, Goethe habe auf Reisen keinerlei finanzielle Probleme gehabt. Maurer führt dagegen aus, dass sein langer Aufenthalt erst abgesichert war, als er es von Italien aus geschafft hatte, den Herzog von Weimar dazu zu bewegen, ihm auch in Abwesenheit seine Bezüge weiter zu gewähren, was durchaus nicht selbstverständlich war. Dieser materielle Aspekt wird sehr ausführlich rekonstruiert, auch weil er im Gegensatz zu den rein idealistisch-geistesgeschichtlichen Abstrahierungen steht, die solche Fragen kaum jemals in den Blick nahmen.

Am interessantesten scheint mir die Darstellung dort zu sein, wo Maurer weniger begangene Pfade der Kritik beschreitet und Aspekte herausstellt, die für Goethes Lebenshaltung und die Beziehungen zu seinen Mitmenschen aussagekräftig sind, etwa seine Tendenz, Orte und Personen *fluchtartig* zu verlassen, er sei doch ein wahrer Meister des Abhauens [sic!] («Das Abhauen, das unvermittelte Weggehen, ohne jemandem etwas zu sagen, ist ein periodisch auftretendes Leitmotiv in seiner Lebensführung», S. 90) gewesen. Überhaupt scheint mir die Stärke der Argumentation in der ausgeprägten Fähigkeit des Autors zu liegen, allgemeine Tendenzen und Verhaltensmerkmale festzuhalten, die Goethes Leben, seine Beobachtungen und Reflexionen, seine intellektuelle Arbeit während seines italienischen Aufenthaltes bestimmen und zu dem machen, was in der *Italienischen Reise* seinen Ausdruck findet, eine «Erzählung von *sich in Italien*» (S. 127).

Die autoanalytischen Elemente des Weimarer Dichters («meine kleinliche deutsche Art», S. 170), seine Vorstellung, «in glücklichen (italienischen) Sommertagen Erinnerungsreserven für den Weimarer Lebenswinter zusammenzuraffen» (S. 149) sind es, die das Interesse an der Heimreise begründen. Denn was brachte Goethe mit, was nahmen die zahllosen Italienreisenden mit in ihre Heimat und was war es, das wieder andere antrieb, die Mühen der Reisen auf sich zu nehmen und auf Goethes Spuren das Mittelmeerland zu erkunden? Die menschliche und kulturelle *Ausbeute* des Italienerlebnisses, die persönlichen Konsequenzen, die diese Reise in den Süden für Goethes Nachfolger hatte, werden auch im Folgenden ausführlich bei deutschen Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts umrissen. Es gelingt Maurer mit leichter Hand, die Funktion des Mittelmeerlandes als *spiegelverkehrtes* Heimatland nachzuzeichnen und bestimmte Autoren, zuweilen in überraschender Art, zusammen zu sehen – etwa Gustav Nicolai auf den ideologischen Spuren Herders – und insofern Verbindungslinien aufzuzeigen, denen nachzuspüren anregend ist.

Mit den abschließenden Überlegungen zu Joachim Fests «Abgesang auf Bürgertum und Bildung, auf eine an 'Italien' als Fixstern gebundene deutsche Identität» (S. 457 ff.), schlägt der Verfasser den Bogen zurück zu Goethe. Wie dieser reiste auch der Mitherausgeber der «Frankfurter Allgemeinen

Zeitung» auf den Spuren seines Vaters, eine Konstellation, die sich bei der Reise des unglücklichen Sohnes August von Goethe wiederholte, ohne dass es in diesem Falle zu einer Heimreise und also zu einer Bilanz der Italienreise gekommen wäre. Hatte Münkler in seiner Untersuchung über die *Deutschen und ihre Mythen* (2008) die Bedeutung des Ideals des «faustischen Menschen» für die deutsche Geistesgeschichte hervorgehoben, so ist es Golo Maurers Anliegen, das Bildungserlebnis «Italienreise», das bis ins 20. Jahrhundert seine Wirkkraft entfaltet hat, in seinen lebensgeschichtlichen Konsequenzen für die Autoren zu vermessen.

Ulrike Böhmel Fichera

Stefania Achella, *Pensare la vita. Saggio su Hegel*, Il Mulino, Bologna 2020, pp. 313, € 25

Che la vita sia, sin dai primi scritti jenesi, un tema decisivo per Hegel, è cosa molto chiara e assodata. Che il filosofo della *Scienza della logica*, spesso accusato di panlogismo, veda nella vita il modello dello stesso andamento logico del pensiero, e che quindi tutta la sua filosofia sia in fondo un grande tentativo di ‘pensare la vita’, è cosa che questo libro di Stefania Achella mette efficacemente e convincentemente in risalto, al punto da sostenere che in fondo la logica di Hegel, con la sua strutturazione dialettica in cui giocano un ruolo fondamentale concetti spesso ritenuti ‘atipici’ dal punto di vista formale, sia in realtà una *bio-logica* (p. 94). Proprio i concetti portanti della logica hegeliana risultano infatti più comprensibili se intesi dal punto di vista di una logica della vita: fra tutti quello di *Aufhebung*, in italiano tradotto normalmente con ‘superamento’, che si può comprendere sulla base della capacità dell’organismo di costruire se stesso sul proprio passato, sul ‘superamento e conservazione’ della tracce mnestiche – che hanno anche una valenza fisica, corporea, come si sottolinea molto bene nel capitolo conclusivo del libro, dedicato al corpo – della propria esperienza; o anche il concetto di ‘concreto’, che Hegel contrappone sempre all’astratto, cioè alla prospettiva intellettualistica: concreto deriva dal latino *cum-crescere*, che è, come in italiano, il verbo che indica la crescita organica, lo svilupparsi cumulativo (ancora nella forma della *Aufhebung*) in cui le parti dello sviluppo con-corrono a questa crescita e ne sono quindi parte integrante, non separabile dal risultato. La verità, scrive Hegel, è il risultato insieme con il suo divenire: una cosa incomprendibile da un punto di vista logico-formale, ma che è esattamente quel che accade in ogni crescita organica.

Il libro di Stefania Achella si compone di sei capitoli, che ripercorrono dal punto di vista storiografico e teorico la presenza del concetto di ‘vita’ nella filosofia di Hegel, la sua genealogia, dai primi scritti fino alla *Scienza della logica* e all’*Enciclopedia*. Molto importante in questa ricostruzione è la messa in luce dell’interesse di Hegel per il dibattito a lui contemporaneo sullo statuto stesso del vivente: un interesse quindi che, partendo da esigenze speculative

(quelle del pensiero dell'«Uno tutto vivente» di Plotino e Proclo), passa per un confronto con le più recenti acquisizioni scientifiche, fino a elaborare una 'logica del vivente' che per certi versi costituisce anche un superamento del monismo plotiniano. Interessante in questo superamento è, come è messo bene in luce sin dai primi capitoli, l'incidenza che per Hegel ha la strutturazione della vita etica e spirituale, che a tutta prima sembra inconciliabile con il vitalismo naturalistico: la vita, infatti, deve essere *pensata*, è anzi 'pensiero' sin nella sua radice, ed è questo che la rende inconciliabile con il mero naturalismo, laddove questo venga fatto coincidere con il meccanicismo e con il chimismo. L'insoddisfazione di Hegel per le spiegazioni meccanicistiche è dovuta al fatto che esse non rendono pienamente conto del differenziarsi degli organismi a partire da forme semplici: di qui il dibattito a cui Hegel partecipa tra epigenetismo (Harvey, Wolff, Buffon, Needham) e preformismo (Haller, Bonnet), cioè tra una concezione dinamica ed evolutiva del vivente e della natura e una concezione statica, sostanzialmente astorica. Il vivente invece mostra, per Hegel, che la natura ha una storia. La biologia richiede quindi altre categorie, rispetto a quelle del meccanicismo e del chimismo, e addirittura un 'nuovo paradigma epistemico'.

Due autori apparentemente secondari, a cui Achella dedica opportunamente attenzione, sembrano aver contribuito alla comprensione hegeliana della vita e alla sua concettualizzazione, o, se vogliamo, alla traduzione in concetti speculativi di scoperte scientifiche sull'organismo: da una parte Georges Cuvier, la cui fisiologia comparata ha esercitato una certa influenza sulla concezione hegeliana della logica come sistema organico, fatto di momenti interdipendenti tenuti insieme da una totalità eccedente la mera somma di tali parti; e dall'altra Xavier Bichat, che comprende l'organismo a partire dal ruolo che la morte gioca in esso, cosa che Hegel traduce nell'importanza che il negativo in generale riveste come motore dinamico del processo logico. Proprio questo secondo punto è quel che spinge Hegel oltre una concezione del vivente come immediatezza panteistica, e non c'è dubbio che qui si giochi il passaggio dalla natura allo spirito (come è del resto chiaro dalle pagine conclusive della *Filosofia della natura* di Hegel) o, in breve, *dalla prima alla seconda natura*.

Crede che uno dei meriti di questo libro di Stefania Achella sia esattamente questo: come ho già rilevato, per Hegel la vita non si può comprendere senza riferimento alla dimensione etica, alla sfera spirituale, che per lui significa la dimensione della *Bildung*. Essa non è mai mera *zoé*, ma sempre anche *bios*. Nei capitoli conclusivi del libro si discute della posizione di Hegel riguardo al dualismo mente-corpo: un falso dualismo, giustamente, che Hegel però supera introducendo quel che potremmo chiamare un 'dualismo anomalo', ovvero il dualismo 'prima-seconda natura'. Un dualismo anomalo, perché non fa riferimento a due nature, e tuttavia mostra la relativa indipendenza della seconda natura, in quanto regno della libertà, rispetto al meccanicismo della prima natura. Cosa che per Hegel diventa anche il vero discrimine tra vita e non vita: parlando di Antigone, Achella scrive infatti che qui si tratta di «una lotta tra natura e seconda natura in cui il rispetto per il corpo diventa

discrimine tra vita organica e vita etica» (p. 266). Non si può identificare la vita umana – ma in generale la vita – con la mera materialità (cioè naturalità) del corpo. Su questa naturalità si innesta sempre una qualche forma di ‘simbolizzazione’, che è quanto la vita (umana, in particolare, ma la vita in generale) inevitabilmente attesta, sin nelle sue forme più primitive.

Ma dove è possibile individuare questo ‘innesto’ della dimensione simbolica nella vita, ovvero l’origine propria del vivente in quanto ‘più che natura’ – la radice, possiamo dire, della seconda natura, e quindi il momento di passaggio dall’Uno al Due? Questa domanda – alquanto inusuale e persino, potremmo dire, ‘fuori moda’ nel contesto contemporaneo, che tende invece a ricondurre costantemente la seconda natura alla prima, a una forma di naturalizzazione che, Hegel ne era ben consapevole, comporta anche qualche rischio a livello etico e politico – trova per Hegel una risposta in un concetto che la scienza della natura ha ritenuto a un certo punto di mettere completamente fuori gioco nelle sue spiegazioni del vivente: quello di teleologia. La teleologia è infatti l’origine della simbolizzazione e senza di essa, per Hegel, la vita è semplicemente inesplicabile, *incomprensibile*, proprio perché la vita, in fondo, è autocomprensione, riflessione. Una vita incomprensibile è una vita che non si autocomprende, e cioè non vita. Il capitolo dedicato alla discussione di questo concetto è uno dei capitoli centrali del libro di Achella. Vi si ricostruisce il ruolo teorico che esso gioca nella concezione hegeliana della vita, al punto da costituire il perno di un vero e proprio «mutamento epistemico» (p. 180), insieme al dibattito che su questo punto oppone Hegel a Kant, al quale comunque Hegel riconosce il merito di aver riabilitato il *nexus finalis*, facendone anzi il modo specifico di comportamento degli esseri viventi. Hegel colloca la finalità alla base della sua concezione del vivente, vedendola persino, come già aveva fatto Aristotele, nelle condotte istintuali, che sono finalità oggettiva, per quanto inintenzionale. Non si deve confondere infatti l’istinto con la mera spinta meccanica: l’istinto – ad esempio l’appetito – è sì definito da una sorta di necessità, ma questa necessità non è quella del meccanicismo, retto da cause efficienti, bensì proprio quella della teleologia: un essere vivente non può esistere senza perseguire uno scopo, per quanto inconscio, e la fame, il nutrimento, persino la riproduzione, sono istinti dotati di una loro necessità che però è volta a un fine, è determinata da un fine, quello della sopravvivenza del vivente stesso. Una necessità, quindi, condizionata, al punto che un vivente può anche rifiutarsi di perseguirla: ci si può lasciar morire di fame come si può decidere di non procreare.

È per questo motivo che per Hegel il vivente è sempre in qualche modo ‘più che natura’, è sempre proteso verso una ‘secondarietà’ che è la sua tendenza verso una vita significativa, un *bios*, che non sia mera *zoé*. E questo, in ultimo, richiede l’introduzione della teleologia nel vivente e nella natura. Forse su questo si potrebbe fare un rilievo ad alcune considerazioni che Achella fa nel suo libro, laddove accosta questa funzione teleologica alla autopoiesi di Maturana e Varela. Si tratta invero di un accostamento che trova un ampio consenso, ma che non mi sembra del tutto convincente. In questo accostamento, infatti, si tende a dimenticare che per Maturana e Varela l’autopoiesi

è un concetto *meccanicistico*: si tratta infatti di un comportamento meccanico che, a differenza di quel che essi chiamano ‘allopoiesi’, è determinato non dall’esterno, ma da una causalità interna, come una reazione a un disturbo proveniente dall’esterno (l’esempio tipico è la reazione dell’organismo alle malattie, e cioè all’intrusione di virus o batteri potenzialmente destabilizzanti). Ma esso resta un fatto *meccanico*. Il comportamento teleologico è per Maturana e Varela l’eteropoiesi, che comporta, per l’organismo, un ‘divenir diverso’, mentre l’autopoiesi tende alla conservazione e quindi a impedire la diversificazione. Un sistema autopoietico, inoltre, non è definito dai suoi rapporti con l’esterno, rispetto ai quali, semmai, assume un comportamento difensivo, di chiusura; tutt’al contrario, l’organismo per Hegel è definito esattamente dal suo rapporto ad altro, e l’importanza che l’alimentazione e la riproduzione hanno in esso lo dice con estrema efficacia. Non c’è dubbio, insomma, che la concezione hegeliana sia quella non dell’autopoiesi, bensì della eteropoiesi. Hegel ha infatti pensato, nel concetto di teleologia che ha messo alla base della strutturazione del vivente, la sua inevitabile (necessaria) apertura, la sua costitutiva relazione ad altro, ed è in fondo questo, a ben vedere, il senso profondo della sua concezione della vita, che la rende inseparabile dalla dimensione etica (in cui gioca un ruolo fondamentale la lotta per il riconoscimento) e dalla cultura, cioè dalla seconda natura. Il corpo – il corpo vivente – in fondo non è che il luogo di questa apertura.

Gaetano Chiurazzi

Daria Biagi – Marco Rispoli (a cura di), *Tra Weltliteratur e parole bugiarde. Sulle traduzioni della letteratura tedesca nell’Ottocento italiano*, Padova University Press, Padova 2021, pp. 298, € 22

L’analisi del *Kulturtransfer* si è oramai consolidata come una disciplina a sé nel campo degli studi di storia della cultura. Per opera di un numero crescente di indagini, ne sono state focalizzate le pratiche, ne sono stati individuati i luoghi e i protagonisti, ne sono stati definiti i generi letterari di pertinenza, soprattutto ha preso forma una metodologia di lavoro adeguata alle sue caratteristiche intimamente interdisciplinari. Collocati per definizione in uno spazio di confine, i commerci tra culture chiamano in causa figure di mediatori dalle competenze plurali e ibride, spesso non conseguite attraverso un programma di formazione lineare, ma acquisite in modo irregolare e fortuito con l’esperienza diretta di un’altra cultura, grazie a viaggi, curiosità personali, relazioni allacciate nell’ambito della propria attività professionale. Recensori, traduttori, editori, diplomatici, professori universitari, per lo più con biografie movimentate, spese in un’erranza ininterrotta tra contesti eterogenei, pongono le loro inclinazioni personali al servizio di un compito – la comunicazione tra culture – che finisce obiettivamente per esercitare un mandato civile. La germanistica italiana, spesso promuovendo reti di collaborazione con altre discipline affini, si è concentrata con un’acribia

caratteristica sulle relazioni culturali italo-tedesche tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, arrivando a cartografare un territorio smisurato, la cui ricchezza è tanto più stupefacente se si considerano le difficoltà logistiche e medialità che le relazioni tra i dotti erano chiamate a superare in un'epoca di forti contrasti politici che non di rado incidevano anche sulla circolazione dei libri e delle persone. Nel solco di lavori fondativi come quelli curati da Italo Michele Battafarano (*Deutsche Aufklärung und Italien*, Peter Lang, Bern et al. 1992), Alberto Destro e Paola Maria Filippi (*La cultura tedesca in Italia, 1750-1850*, Patron, Bologna 1995), Giulia Cantarutti, Stefano Ferrari e ancora Paola Maria Filippi (*Il Settecento tedesco in Italia. Gli italiani e l'immagine della cultura tedesca nel 18. secolo*, Il Mulino, Bologna 2001), si è andata componendo una mappa storiografica fedele e dettagliata, che non richiederebbe oramai, per produrre dei frutti in un certo senso conclusivi, che una panoramica globale e onnicomprensiva, una sorta di enciclopedia generale del *Kulturtransfer* italo-tedesco nella seconda metà del Settecento. Una base ampia e affidabile, in questo senso, è stata posta nel 2013 da una raccolta di saggi di Giulia Cantarutti, *Fra Italia e Germania. Studi sul transfert culturale italo-tedesco nell'età dei Lumi* (Bononia University Press, Bologna).

Il volume che qui si presenta trae le somme di un convegno svoltosi a Padova all'inizio del 2020 e osserva le pratiche del *Kulturtransfer* lungo un arco di tempo più ampio di quanto si è detto finora, spingendosi fino alle soglie del Novecento, anche se è innegabile che l'accento più rilevante finisce per cadere sugli ultimi decenni del XVIII secolo e sui primi del secolo successivo. La prospettiva fondamentale del libro coincide con l'ambito della traduzione letteraria in italiano, di cui si tematizzano le basi teoriche, le implicazioni in termini di costruzione del mercato editoriale e di consolidamento del canone, le influenze sulla cultura degli autori dominanti. Claudia Bamberg (pp. 23-40) apre la miscellanea con un contributo sul rilievo che lo sviluppo di un'organica poetologia della traduzione svolge nell'estetica del primo romanticismo. A partire dal presupposto per cui la poesia in sé implica il riferimento a una simbologia primordiale e preverbale, che richiede in quanto tale di essere 'tradotta' in un linguaggio codificato e comunemente comprensibile, il circolo di Jena – così la studiosa – riconosce nelle pratiche di traduzione un carattere di necessità poetica che deve manifestarsi concretamente incorporando nel testo tradotto la consapevolezza dello scarto rispetto all'originale. In questo margine, reso visibile e riconoscibile, risiede la capacità della traduzione di accostarsi all'opera di partenza nei termini di una vera e propria seconda creazione. Il saggio di Bamberg si focalizza su August Wilhelm Schlegel e sull'equilibrio tra cosmopolitismo e germanesimo che è tipico del suo concetto di cultura, seguendone l'evoluzione fino ai primi anni Dieci. Di Schlegel si occupa anche Katrin Henzel (pp. 41-54), provando a rintracciare, in realtà solo per accenni, una specie di 'via italiana' alla comparatistica, che avrebbe le sue radici remote proprio nell'influenza esercitata dallo scrittore sui dibattiti che dopo il Congresso di Vienna portano a una ristrutturazione del campo letterario come risposta alle strategie di controllo culturale esercitate dal governo asburgico. Un'influenza, su questo Henzel argomenta in modo persuasivo,

che sta in un rapporto singolare e contraddittorio rispetto alle intenzioni di Schlegel, il quale mirava a modernizzare la letteratura italiana avvicinandola all'orbita austriaca, promuovendo sì l'emancipazione dai vincoli del classicismo, ma al tempo stesso sterilizzando il significato politico di un'operazione del genere. Assai più strutturato, per una genealogia del romanticismo italiano in un'ottica europea, è il contributo di Olaf Müller (pp. 55-73), che ripercorre le tracce del dibattito innescato dalla pubblicazione, sul numero inaugurale della «Biblioteca italiana» (1816), della versione – a opera di Pietro Giordani – del saggio di Madame de Staël *De l'esprit des traductions*. Lo scritto è all'origine di una controversia che – nota Müller – trascende di gran lunga le posizioni espresse della «vecchia pitonessa» (come viene spregiativamente ribattezzata da uno degli oppositori più accesi), la quale aveva anzi mantenuto una notevole cautela, riconoscendo i meriti della cultura italiana contemporanea e riservando un rifiuto davvero deciso solo all'adesione acritica nei confronti della mitologia classica, che avrebbe impedito agli scrittori l'accesso a fonti poetiche ugualmente feconde e più conformi ai bisogni spirituali dei moderni. Un rilievo particolare spetta alla figura di Giordani, che pochi mesi dopo aver tradotto il lavoro della Staël lo stronca in un articolo pubblicato anonimamente sullo «Spettatore» di Milano. Un segno di quanto fossero labili e incerti i confini tra posizioni divergenti in un momento di rapida ridefinizione dei gusti e delle modalità di intervento culturale.

Un ampio segmento del volume è occupato dalla figura di Goethe e dalle vicende della sua ricezione italiana. Michele Sisto (pp. 89-109) abbozza un profilo di Michiel Salom, il medico ebreo di idee liberali e di inclinazioni cosmopolite che per primo traduce il *Werther* attingendo direttamente all'originale tedesco. Oltre a raccogliere e organizzare in un quadro coerente le informazioni disponibili sulla vita di Salom (poi, dopo la conversione al cattolicesimo del 1801, Michelangelo Arcontini), sul fitto tessuto delle sue relazioni con l'illuminismo berlinese e sull'insieme delle sue traduzioni (dove spiccano soprattutto i romanzi di Wieland), Sisto arriva a distillare, dai paratesti che corredano le versioni, una teoria *in nuce* della forma romanzo, che presenta aspetti di non trascurabile modernità. Per Salom – così Sisto – è del tutto legittimo che lo scrittore rielabori nella finzione letteraria materie tratte dalla cronaca del suo tempo, perché ciò che decide del valore di un'opera è la coerenza delle soluzioni stilistiche adoperate, le quali si ritrovano in particolare sul piano del linguaggio. Quanto la struttura dei romanzi di Goethe abbia inciso sui tempi e i modi della loro ricezione in altre culture, è al centro dell'interesse di Daria Biagi (pp. 127-144). Ripercorrendo la storia delle traduzioni soprattutto delle *Wahlverwandschaften* e dei *Lehrjahre* (mentre Susanne Vitz-Manetti, pp. 157-174, si occupa delle prime versioni di liriche goethiane), la studiosa mostra come per tutto l'Ottocento un retto intendimento di queste opere oltre i confini del mondo germanofono sia stato ostacolato e di fatto impedito, anche presso il pubblico dei lettori specializzati, dall'opacità della distinzione tra le competenze del narratore e quelle dell'autore. La delusione di un orizzonte d'attesa prettamente ottocentesco – che nel romanzo, cioè, la voce dell'autore si stagli con nettezza

assumendo una posizione esplicita sul contenuto morale delle vicende narrate – genera sconcerto e disagio; l'imparzialità ostinatamente mantenuta dalla voce narrante rende i romanzi goethiani inclassificabili secondo i parametri correnti e li relega in una posizione periferica rispetto al primato del *Faust*, almeno fino a quando la comprensione del disegno narratologico che ne sta a fondamento farà maturare – ai primi del Novecento – le condizioni per l'avvio di imprese traduttive commisurate alla raffinatezza della loro tessitura. Flavia Di Battista (111-126) conclude questa ricca e pregevole zona goethiana con una ricognizione dell'influenza esercitata sulla poetologia leopardiana dalla progressiva penetrazione nell'opera dell'autore del *Werter* (come recita il titolo della traduzione di Salom, che Leopardi conosce e apprezza). Superata la diffidenza iniziale, Leopardi ridefinisce radicalmente l'immagine di Goethe come genio bizzarro prigioniero delle fumisterie mistiche tipiche del suo popolo e si impegna in una minuziosa attività di interpretazione e appropriazione, che Di Battista sottopone a uno scrutinio serrato, formulando anche suggestive ipotesi di concrete e dirette influenze testuali.

Se almeno nei primi decenni dell'Ottocento resta centrale, nel canone degli scrittori tedeschi letti e tradotti in Italia, il ruolo di un autore poi destinato a un rapido declino come Salomon Gessner (ne parla l'articolo di Tobia Zanon, pp. 145-156), nello stesso torno di tempo inizia a consolidarsi la fama dello scrittore che, nel corso del secolo, acquisirà stabilmente una posizione di primato, anche per la ricchezza delle riprese intermediali nel campo del teatro musicale: Friedrich Schiller. Nel saggio di Elena Polledri (pp. 175-196) viene riepilogata la storia delle prime traduzioni italiane dei *Götter Griechenlands*, un testo il cui interesse, per i letterati italiani che guardavano alle vicende culturali 'oltremontane', era moltiplicato dalla sua affinità con la grande questione dell'uso della mitologia antica, centrale nella polemica tra romanticismo e classicismo. Polledri mette in rilievo, risalendo anche a versioni periferiche come quella del sacerdote bellunese Sebastiano Barozzi (che nel 1837 traduce la lirica come dono di nozze), la grande eterogeneità dei moventi che portano figure anche molto lontane tra loro, tra le quali spicca quella di Giovanni Rasori, a occuparsi di un testo nel quale sono persuasi di poter ritrovare «istanze classicistiche, romantiche e, persino, cristiane» (p. 196). Pratiche di 'dislettura' come alimento irrinunciabile del *Kulturtransfer* sono trattate anche nel lavoro di Marco Rispoli (pp. 197-212), che analizza la mediazione «paradossale» (p. 208) tra Francia e Germania svolta da Charles-Louis de Sevelinges nei primi decenni dell'Ottocento. Traducendo l'ode composta da Schiller in occasione di un adattamento del *Maometto* di Voltaire allestito da Goethe tra 1799 e 1800 per il Teatro di Weimar, Sevelinges incorpora nella versione accenti nazionalistici e antifrancesi ovviamente assenti nel testo originale, da un lato deformando l'immagine di Schiller, che viene schiacciato nell'incongruo stereotipo di poeta romantico e irrazionale, dall'altro esercitando un'oggettiva funzione di resistenza nei confronti di quell'ideale sovranazionale che andava prendendo forma nel modello di una *Weltliteratur* elaborato, sia pure con diversi accenti, tanto da Goethe quanto dai romantici.

Completano il profilo del volume, fuori dal perimetro cronologico che abbiamo segnato fin qui, lavori di Mirjam Mansen su alcune traduzioni italiane di *Mondnacht* di Joseph von Eichendorff (pp. 213-224), di Valentina Gallo su Pirandello traduttore di Goethe (pp. 225-243), di Daniele Vecchiato su un adattamento degli *Advokaten* di Iffland a opera dell'attore, impresario e drammaturgo Salvatore Fabbrichesi (pp. 245-262) e di Ulisse Dogà sulla prima traduzione completa in italiano (di Pompeo Bettini) del *Manifesto del partito comunista* di Marx e Engels (pp. 263-282).

Maurizio Pirro

Maria Carolina Foi – Gabriella Pelloni – Marco Rispoli – Claus Zittel (hrsg. v.), *Heine – Nietzsche. Correspondenze estetiche / Heine – Nietzsche. Ästhetische Korrespondenzen*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2019, pp. 204, € 25

Il volume si propone di studiare la complessa relazione tra Heine e Nietzsche attraverso una serie di letture comparate che, raccogliendo gli impulsi più fecondi di una lunga tradizione di studi germanistici e filosofici internazionali, mettano in luce «corrispondenze estetiche» tra i due pensatori finora in gran parte trascurate. L'introduzione, a firma dei quattro curatori (pp. 7-17), traccia con precisione lo stato dell'arte delle ricerche sull'argomento, mettendo in evidenza i limiti e i progressi compiuti da importanti antecedenti tra Otto e Novecento. Nella felice polisemia del termine «corrispondenze» è racchiusa una pluralità di prospettive critico-ermeneutiche in grado di illuminare efficacemente l'«affinità elettiva» che lega Nietzsche a Heine. I dieci contributi qui raccolti offrono, infatti, non soltanto lo scandaglio filologico, ancorché ineludibile e meritorio, di fenomeni di intertestualità quali l'allusione e la citazione, ma articolano una ricognizione interpretativa di un comune *stile di pensiero* che, nell'ampio orizzonte della letteratura europea, elegge parodia e ironia a suoi tratti caratterizzanti.

Ad aprire la silloge è il denso contributo di Bernd Füllner (pp. 21-34), che mette in risalto la componente polemica della scrittura di Heine. Ripercorrendo alcuni episodi di gioventù (tra cui la polemica contro il barone von Schilling) e richiamando le radici spesso personali delle varie diatribe heiniane, Füllner esplora la rete semantica che si addensa intorno a una parola ricorrente come *Federkrieg*, ricostruendo le isotopie marziali che ne innervano la scrittura e soffermandosi sulla disputa con Platen. Nel solco di un filone di studi segnato tra l'altro da Marco Rispoli con la monografia *Parole in guerra. Heinrich Heine e la polemica* (2008), Füllner ricostruisce una preziosa genealogia settecentesca dello spirito critico di Heine, ravvisando nell'ardore delle fiere polemiche condotte da G.E. Lessing la matrice del suo *modus operandi* nonché l'elemento connettivo che lo unisce a Nietzsche. Nel suo uso polemico, la parola critica mostra, accanto al potenziale «illuministico», il suo risvolto «brutale» e violento (p. 33), secondo una dialettica che assume connotazioni «rivoluzionarie» (in senso giacobino).

Il dialogo con i protagonisti dell'età goethiana risulta cruciale ai fini di un'indagine che intenda registrare le corrispondenze estetiche profonde tra Heine e Nietzsche. Il contributo di Christian Liedtke (pp. 35-54) propone, con brillante metafora tratta dalla geodesia, di ricorrere al metodo della triangolazione, ovvero d'individuare un punto terzo a partire dal quale sia possibile stabilire la relazione effettiva tra i due punti di partenza. Nel caso in questione, è la figura di Goethe a fungere da punto di triangolazione. Ed è in particolare l'atteggiamento ostile di Goethe nei confronti della *Deutschtümelei* a costituire una delle fonti principali dell'interesse per l'autore da parte di Heine e Nietzsche. Goethe assume agli occhi di Heine i tratti di un autentico «cosmopolita» in grado di ideare una *Weltliteratur* al di là di ogni confine nazionale. Al tempo stesso, Heine sottolinea come Goethe abbia saputo condurre una critica serrata della realtà tedesca, raffigurando in un'opera come il *Faust* le sorti di tutto lo «spirito» tedesco (p. 53). Se per il Nietzsche di *Menschliches, Allzumenschliches*, «essere buon tedesco significa stedeschizzarsi» (§ 323), Goethe rappresenta l'epitome di questa tendenza, aperta a una dimensione europea e poi globale. Come sottolinea Liedtke, è il Goethe classico di Weimar l'interlocutore privilegiato di Heine e Nietzsche. La fase stürmeriana non è al centro del loro interesse.

Una triangolazione, giocata sul piano della forma, è proposta anche nel contributo di Alice Stašková (pp. 79-95). Assumendo la nozione di *style coupé et discontinu* come elemento di comparazione, Stašková prende minutamente in esame il rapporto intrattenuto da Heine e Nietzsche con le forme sentenziose della moralistica francese sei-settecentesca. Stašková mostra come l'amore per la libertà, il gusto per la presa di distanza e la disponibilità alla contraddizione pur di conseguire l'effetto retorico auspicato siano abiti intellettuali in cui è possibile ravvisare vettori di convergenza tra il poeta e il filosofo. Facendo tesoro degli studi di Louis van Delft sulla cultura moralistica francofona e di Giulia Cantarutti sulla sua ricezione in Germania, Stašková sottolinea come Heine abbia sviluppato una forte tendenza alla discontinuità in fatto di elocuzione, nonché una spiccata propensione a formulazioni in chiusa appuntite e sorprendenti, avvalendosi spesso di prelievi diretti dai testi di La Rochefoucauld, La Bruyère e Voltaire. Attraverso lo scrutinio di selezionate campionature testuali, Stašková fa intuire lo straordinario *labor limae* sotteso alla prosa heiniana, e con esso il travaglio di una «riscrittura permanente» che, negli auspici dell'autore, avrebbe dovuto assicurare alla sua opera l'aura della classicità. Nella cura per l'elevato grado di *Artistik* della scrittura sentenziosa, anche Nietzsche riscontrava l'eredità forse più alta della moralistica. Tuttavia, mentre le chiuse appuntite di Heine avevano spesso lo scopo di lasciar trapelare un raggio di verità tra le coltri del pregiudizio, Nietzsche spinge la riflessione un passo oltre: praticando l'arte scomoda dello *Hinterfragen*, egli invita a interrogarsi su tutti quegli aspetti *in umbra* da cui la luce di una *brevitas* formalmente ineccepibile vorrebbe invece distrarre (p. 95).

Un caso di triangolazione testuale è poi esplicitamente proposto da Claus Zittel in un contributo che verte sulla figura di G.T. Fechner, in particolare sul suo saggio *Heinrich Heine als Lyriker* (pp. 157-186). Le corrispondenze estetiche,

in questo caso, collegano Heine a Nietzsche in virtù dell'oggetto del saggio, ma anche del suo stile espositivo. Zittel analizza con precisione e sensibilità ermeneutica la struttura e gli approdi delle riflessioni fechneriane, sondando le ripercussioni che il suo punto di vista ebbe su Nietzsche in diverse fasi della sua produzione. Per mezzo di ampi confronti testuali viene inoltre vagliato il rapporto di Heine con Goethe e Schiller, delineando la formazione di criteri estetici che Nietzsche avrebbe poi, almeno in parte, riformulato.

L'attenzione per una forma di *Artistik* sovranazionale, nutrita di studi in luoghi di formazione come l'università di Bonn e strettamente collegata alle risorse del *Witz*, costituisce il punto di partenza del contributo di Vivetta Vivarelli, dedicato alla suggestiva triade «der Polemiker, der Dichter und der Lügner» (pp. 113-129). È in particolare un'osservazione di Mazzino Montinari circa la contiguità di *Künstler* e *Betrüger* nella triangolazione discorsiva che vede Wagner come problematico *tertium* tra Heine e Nietzsche, a stimolare le acute riflessioni di Vivarelli (p. 115). In maniera accurata vengono discussi passi selezionati specie da *Atta Troll* e dal *Romanzero*, utili a comprendere il lavoro condotto da Heine sulle nozioni di *Artist* e *Künstler*, per poi giungere agli echi che quelle riflessioni produssero in Nietzsche, in particolare nel suo tentativo di smascherare Wagner come mentitore che pretende di criticare chi mente (p. 127).

Il contributo di Marie Wokalek (pp. 55-78) prende invece avvio da un nesso d'intertestualità che lega il § 364 della *Morgenröthe* di Nietzsche (1881) al *Buch der Lieder* di Heine (1827). Nella chiusa Nietzsche cita, infatti, il sospiro lirico del poeta che paragona le sue sopportazioni agli sforzi di Atlante: «Ich unglücksel[i]ger Atlas». Il lamento a sfondo elegiaco si trasforma nei versi di Heine in un gesto d'accusa rivolto al proprio cuore, colpevole di essere animato da un «orgoglio» ambiguo, in cui la rivendicazione dell'autonomia soggettiva si tinge di vanità e oscilla tra magnanimità (*Hochgemutheit*) e superbia (*Hochmut*). Wokalek contestualizza l'interesse condiviso per il tema dell'orgoglio nella cornice di un'«estetica della distanza», soffermandosi sulle strategie di strutturazione testuale che l'hanno resa possibile. L'analisi è condotta su diversi livelli e mostra nella concretezza di puntuali riscontri filologici la fecondità delle corrispondenze estetiche tra i due autori. Da un lato emergono gli esiti patologici di una passionalità problematica, cui fa da correttivo l'ideale di una *Entsagung* che, trionfando goethianamente sulla vanità dell'Io, vorrebbe assicurarne l'incolumità psico-fisica. L'attenzione di Wokalek si volge, inoltre, alle questioni mitologiche, estrapolando le funzioni attribuite da Heine e da Nietzsche al recupero delle vicende olimpiche, in particolare quelle di Atlante e Prometeo. Il riuso del patrimonio mitologico serve qui a inscenare un'«allegoria della passione» che viene decostruita da un'«allegoresi» accusatoria, condotta dagli autori stessi, tanto feroce quanto divertente nei suoi risvolti parodistici. A essere messa alla sbarra è l'esistenza artistica moderna, rea di aver spesso privilegiato i richiami della vanità, a discapito delle istanze profonde di un desiderio più radicale.

Il contributo di Gabriella Pelloni (pp. 97-112) articola un'approfondita riflessione su ulteriori convergenze tra lo stile di pensiero di Heine e di

Nietzsche, soffermandosi anzitutto sulla nozione di «musicalità», per poi affrontare il complesso rapporto tra verità e menzogna, ma anche fra tragedia e parodia, dal punto di vista del *Narr*, il folle eccentrico che incarna tale rapporto. Pelloni conduce l'analisi mettendo esemplarmente a confronto il ciclo heiniano *Nordsee* con i *Dionysos-Dithyramben* di Nietzsche, prestando attenzione ai tratti specifici dei generi innodici e alle loro trasformazioni tra antichità omerica e modernità parodica. Se per Heine l'impossibilità di fare esperienze di sublimità nel Moderno si traduce in un ripiegamento sulle forme del comico e del farsesco nonché nella sperimentazione di nuovi ritmi più liberi, per il Nietzsche della *Geburt der Tragödie* le due realtà appaiono come una correlazione, in cui un termine implica necessariamente l'altro. Recuperando l'antico significato di parodia come polifonico gioco di maschere che crea distanza da quanto espresso, Pelloni sottolinea la comunanza di tale atteggiamento in Heine e in Nietzsche, culminante nella riflessione di quest'ultimo sulla lingua come *Narretei* che, nell'incanto di infiniti nomi e suoni, invita a prendere parte a una danza, tragica e insieme giocosa, *über alle Dinge* (p. 112).

Il tema della danza, espressione più alta del «corpo in movimento come motore energetico del pensiero», è al centro del contributo di Fabrizio Cambi (pp. 147-156). L'attenzione per il corpo e le sue istanze nella produzione poetica e critica di Heine è illuminata con precisione, insieme ai rimandi intertestuali adoperati da Nietzsche, che legge i fenomeni coreutici nella prospettiva del dionisiaco. Cambi mette in risalto nella scrittura nietzscheana non solo riferimenti espliciti all'opera di Heine, ma svela anche allusioni più recondite, ma tanto più rivelatrici (come nel caso dell'*Atta Troll* nell'aforisma 105 di *Die fröhliche Wissenschaft*). Lo stesso Zarathustra è riconosciuto come un «Tänzer», a indicare come il virtuosismo della danza non sia solo cifra di un pensiero flessibile, ma di una generale condotta di vita, in cui le figure del danzatore, dell'acrobata e del funambolo tendono a sovrapporsi e arricchirsi vicendevolmente, divenendo simulacri di libertà.

La rilevanza complessiva della figura di Heine nell'economia del pensiero nietzscheano, al di là di singole citazioni e annotazioni, è presentata in tutta la sua ricchezza e complessità nel contributo di Isolde Schiffermüller (pp. 131-146). L'impegno di Nietzsche nell'elaborazione di un personale «Heine-Bild» corrisponde a un epocale processo di «Umwertung» delle sue categorie etico-estetiche, che segna la transizione da un romanticismo del sentimento al tempo nuovo di un'ironica dissacrazione del *pathos* nel segno della parodia e della maschera. Particolare attenzione è dedicata da Schiffermüller alla genesi della raccolta dei *Lieder des Prinzen Vogelfrei*, intesi da Nietzsche come un *phärmakon* contro la «malattia del romanticismo» (p. 138). Grazie a raffinate letture, Schiffermüller fa emergere gradualmente gli elementi di affinità e di divergenza rispetto alla produzione di Heine, ad esempio la metaforica del veleno, mostrando come la costruzione nietzscheana di uno Heine iconico passi anzitutto per il *medium* della poesia e funga da maschera ironica attraverso la quale forme tradizionali di sensibilità romantica si frangono in una risata insieme inquietante e confortante. Il trattamento parodico della

sensibilità romantica rende, non da ultimo, la musicalità lirica disponibile a un dialogo con una filosofia, quale quella nietzscheana, che si nutre di distanza e diffidenza: *so viel Mißtrauen, so viel Philosophie...*

Alle oscillazioni del giudizio di Nietzsche su Heine sono dedicate le osservazioni di Renate Müller-Buck (pp. 187-197), poste a conclusione del volume e focalizzate sullo stile da *feuilleton* della prosa heiniana, di cui il giovane Nietzsche apprezzava la policromia arlecchinesca, salvo poi rigettarla come un'indebita confusione di stili. Da innovatore meritorio, Heine viene repentinamente tacciato di essere addirittura una rovina per lo stile della prosa tedesca. Più che un virtuoso dello stile, Heine sarebbe un mero *farceur* (p. 190). Come spiegare un'instabilità così radicale di giudizio? Müller-Buck richiama il mutato contesto in cui viene a trovarsi il filologo-filosofo dopo il trasferimento da Lipsia a Basilea. I frequenti soggiorni a Tribschen, ovvero la crescente vicinanza alla cerchia di Wagner, segnano una svolta nei suoi criteri di giudizio, complice non da ultimo l'antisemitismo dei suoi interlocutori. Dal giovanile vagheggiamento di soggiorni parigini sulle orme di Heine, allietati dalla lettura dei *feuilletons* e dall'ascolto di Offenbach, si passa in pochi mesi a sentimenti di disprezzo per un poeta ora ritenuto solo in grado di imitare e falsificare. Bisognerà attendere il soggiorno a Nizza nell'inverno del 1883/1884 perché Nietzsche riveda le posizioni wagneriane e, una volta recuperato il gusto per la cultura francese, ritorni verso i suoi iniziali entusiasmi nei confronti di Heine e della Francia in generale. Come sottolinea Müller-Buck, il recupero del *feuilleton* come genere è compiuto quando Nietzsche scrive e pubblica *Nietzsche contra Wagner* (1885) e, soprattutto, *Der Fall Wagner* (1888), ponendo in esergo a quest'ultimo la formula oraziana *ridendo dicere severum* (p. 196). La *vis polemica* si dirige ora contro Wagner, ritenuto incapace di comprendere le sottigliezze della prosa heiniana e l'intelligenza del suo linguaggio lirico.

In virtù delle analisi condotte nei singoli contributi emerge in maniera nitida il valore complessivo del volume, che non si limita a fare il punto degli studi più aggiornati sui rapporti tra Heine e Nietzsche, ma illustra nuovi elementi, proponendo letture interpretative stringenti in grado di arricchire, ampliare e anche modificare le conoscenze attuali. Il volume traccia, inoltre, nuovi sentieri di ricerca utili a perlustrare, in una prospettiva letteraria e filosofica, le selve dell'estetica ottocentesca e, in particolare, la riflessione sul problema dell'artista moderno.

Guglielmo Gabbiadini

Maria Carolina Foi – Gabriella Pelloni – Marco Rispoli – Claus Zittel (hrsg. v.), *Heine – Nietzsche. Correspondenze estetiche / Heine – Nietzsche. Ästhetische Korrespondenzen*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2019, pp. 204, € 25

Von einer unmittelbaren Parodie als Vermittlung zu sprechen, stellt einen offensichtlichen, aber auch sehr inkrakaten Widerspruch dar. Inkrakat ist er,

weil er fast aussichtslos in sich selbst sich zu verfangen droht: Dichtung soll zweite Natur, Gefühle nicht mehr unmittelbar lyrisch, sondern parodistisch, ironisch und zitierenderweise zum Ausdruck gebracht werden und dies zumal in augenscheinlich unmittelbarer Weise, was aller traditionellen Lyrik und allen Gefühlen zu widersprechen scheint. Philosophisch gesehen besteht dieser Widerspruch darin, dass die Arbeit des Begriffs hinter Masken, Kontrafakturen und meist sehr verzwickten metaphorischen und rhetorischen Strategien sich versteckt. Eine solche Konstellation drückt sich vor allem im Schreibstil aus, einem Stil, für den die Form zum Inhalt geworden ist. Dieser Widerspruch nun bezeichnet Heines und Nietzsches Vorgehensweise auf das Präziseste, denn die Widersprüchlichkeit ist ihr Wesen; beiden Autoren wird das Parodistische zur Natur; wohlgemerkt zur zweiten Natur, der einzigen möglichen. Nietzsches Kunst der Umwertung betrifft die unmögliche Wahrheit der spätromantischen Empfindung und Erhabenheit insbesondere in Bezug auf Wagner und den, möchte man sagen, teutonischen Ernst seiner Kunst. Die von Adorno sogenannte 'Wunde Heine' besteht darin, dass die Unmittelbarkeit der Lyrik und der Gefühle sich als überaus vermittelt erweist, denn sie besteht in der Reproduktion von überkommenen romantischen Archetypen und hierbei übersteigt die Macht des ohnmächtig Spottenden seine eigene Ohnmacht im Ausdruck der Brüchigkeit und der Risse. Aus diesem Grund beherrscht Heine alle Stilarten, deren possenreißerische Buntheit Unregelmäßiges, Fremdes und Ungeordnetes durch Diskontinuität, Rückgriff auf Versatzstücke früherer Texte und kontinuierliche Umschreibung und Übersetzung seiner selbst zum Ausdruck bringt.

Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche, Dichter und Philosoph müsste man sagen, doch es gilt eben gerade auch das Gegenteil. Nietzsche dichtete, Heine ist für die Philosophie ebenso wichtig wie für die Dichtung. Diese Korrespondenzen werden zum geistigen Bestand der Philosophen ebenso wie der Dichter. Hegel hat das sehr genau gesehen, auch wenn dies aus rein philosophischer Hinsicht geschah. Bedeutend ist jedoch in dieser Hinsicht die Tatsache, dass Hegel, der sich bis 1816 kaum für Ästhetik interessierte, fortan immer häufiger über Probleme der Kunst las, angefangen in Heidelberg und dann bis 1829 in Berlin. Heine war einer seiner wichtigsten Schüler und auch Nietzsche schenkte ihm Aufmerksamkeit, wenn er dies auch hinter harscher Kritik versteckte. Selbst das bekannteste Wort Nietzsches vom Tode Gottes stammt aus Hegels *Glauben und Wissen*. Nietzsche ist vielfach fälschlicherweise als elitärer Antidemokrat und selbst – aufgrund der Verfälschungen seiner Schwester – als Theoretiker des Nationalsozialismus, Heine als Sozialist, Jakobiner und Frankophiler interpretiert worden und man hat beide vorschnell zu Antipoden gemacht. Demgegenüber jedoch behauptet das vorliegende Buch: Heine war Jude, Heine war Deutscher, Nietzsche war Deutscher und betrachtete die Juden unter bloßen Deutschen immer als die höhere Rasse; vor allem aber waren beide überzeugte Europäer. Die Affinitäten, vor allem was Denk- und Schreibstil betrifft, wurden 1889 erstmals von Leo Berg unterstrichen. Die erste Notiz über Heine befindet sich bei Nietzsche in einem Brief aus dem Jahre 1868 an Sophie Ritschl, in dem er

Heines feuilletonistisches, spottendes, parodistisches, ironisches und sarkastisches Schreiben vor allem in den *Reisebildern* preist. Wenn Karl Kraus das Feuilleton als die Franzosenkrankheit bezeichnet, die Heine eingeschleppt hätte, dann war Nietzsche schon früh von dieser Krankheit befallen, wenn auch nicht ohne Bedenken. Aus diesen Bedenken wurden 1873 – als Folge seines geistigen und geographischen Umzugs und Umschlags von Leipzig nach Basel – massive Vorbehalte und Heine wurde zum Stilverderber par excellence bzw. Heine wird von Nietzsche als Farceur bezeichnet. Die Farce stellt eine Komödie dar, welche den Zuschauer durch extreme, absurde und extravagante Darstellungen unterhält und ist dem Feuilleton und der Parodie durchaus verwandt. Zehn Jahre später jedoch wird – während seines Aufenthaltes in Nizza – die französische Kultur mit Bizets *Carmen* gegenüber der Krankheit Wagner zur neuen Richtschnur. Es ist die Parodie, in dessen Zeichen Heine für Nietzsche zu einer positiven Figur wird, doch bleibt seine Ambivalenz, sein Januskopf bestehen und einzig auf diese Weise konnte das Fremdbild zum Selbstbild werden, ein Selbstbild, das tief selbstironisch in sich reflexiv und wachsam bleibt. 1885 drückt er dies folgendermaßen aus: «Deutschland hat nur einen Dichter hervorgebracht, außer Goethe: Heine», und der war zudem auch noch Jude, Repräsentant der supremsten Form der Geistigkeit bzw. der genialen Buffonerie, welche schon Schlegel in ihrer transzendentalen Form als höchste Form der Ironie bezeichnet hatte.

Mit diesen Problemen und vor allem mit dem der philosophischen Relevanz des Kompositions- und Denkstils beider Schriftsteller setzen sich die Beiträge dieses Bandes auseinander. Erst seit einem guten halben Jahrhundert werden die Verhältnisse zwischen Heine und Nietzsche von der Forschung eingehend thematisiert, wohlgermerkt vonseiten der germanistischen, nicht von der der philosophischen Forschung. Nietzsche hat jedoch von Heines Dichtung sehr viel übernommen, er war Heineaner wider besseres Willen, wenn man so will. Beide sind Vorläufer einer bestimmten Idee menschlichen Zusammenlebens und Kritiker der Art, in der dies als deutscher Nationalismus vonstatten ging. Beide hatten keine Ahnung davon, in welcher Form diese pervertierende Art der Gesellschaftsformierung mit zunehmendem kapitalistischem Monopolismus vor allem in Deutschland sich verwirklichen sollte. Beide hatten noch sehr stark die Ideen eines Weltbürgertums und einer Weltliteratur des Bildungsbürgertums um 1800 im Kopf und konnten in klarer Weise sehen, wie all dies den privaten, nationalistischen und monopolistischen wirtschaftlichen Interessen zu unterliegen begann, die dann in die Weltkriege münden sollten.

Ein zentrales Problem beider Autoren ist das des Körpers oder Leibes, der das Zusammenleben allererst bestimmt und ermöglicht. Der Körper ist zudem auch Quelle denkerischer Energie und auch das Schrifttum gehört hierher, denn alle seine Gesetze – so Nietzsche – entstehen aus der Gebärde. Schreiben bezeichnet die Äußerung eines Inneren und dieses Innere ist je schon – qua Sprache und Schrift – das Äußere in durch das Innere vermittelter Form, denn Sprache ist, wie bekannt, das Äußere als solches, so sehr auch der Einzelne sich ihrer zu bemächtigen fähig ist. Ein weiteres Stichwort

für die Gemeinsamkeiten beider Autoren ist das des Tanzes, durch den der Leib sich zuallererst zum Ausdruck bringt; eine 'Körper-Inszenierung' welche allererst Freiheit zu schaffen imstande ist als Bewegung und die dann eben in Schreib- und Denkstil mündet. Körper, Tanz, Freiheit münden am Ende in eine Leichtigkeit, in der auch etwas von Italo Calvino's *Sechs Vorschlägen für das nächste Jahrtausend* antizipiert wird. «Tanzen war ein Gottesdienst», schreibt Heine, «war ein Beten mit den Beinen». Körper und Geist sind eins in dieser dionysisch-germanischen Freudenreligion. Es handelt sich Nietzsche zufolge um «eine Freiheit des Willens [...], bei der ein Geist jedem Glauben, jedem Wunsch nach Gewissheit den Abschied gibt, geübt, wie er ist, auf leichten Seilen und Möglichkeiten sich halten zu können und selbst an Abgründen noch zu tanzen». Drittens ist da noch die von Théophile Gautier in seiner Einleitung zur französischen Übersetzung der *Reisebilder* geprägte «göttliche Bosheit» oder die Ironie und der Witz bzw. die Parodie, die Anspielung oder Kontrafaktur, kurz: die Narrenkappe oder die Hanswurstjacke. Mit dieser Bezeichnung spielt Nietzsche auf Heines grundlegende Ambivalenz zwischen Gott und Satyr an, welche Grundvoraussetzung für alles Vollkommene ist: «Incipit parodia».

Mit diesen Waffen ziehen beide Autoren gegen die Spätromantik, den Nationalismus und nicht zuletzt gegen Wagner und den Antisemitismus ins Feld. In Bezug auf seine eigene Kritik an Platen spricht Heine gar von einem «Vernichtungskrieg». Diese Charakteristika jedoch beschränken sich nicht allein auf die Polemik; vor allen Dingen schaffen sie Distanz, sie sind konstitutiv für den Stil und zeugen von einem schriftstellerischen Ansatz, der aus der Auseinandersetzung mit anderen Texten hervorgeht. Heine aktualisierte seine Texte kontinuierlich wieder, Nietzsche schrieb fragmentarisch und sprunghaft, wobei er oftmals sehr viel frühere Aufzeichnungen erst sehr viel später veröffentlichte. Hierin schon liegt das Parodistische, denn beide zitieren viel, auch sich selbst, trotz skeptischer Äußerungen über das Zitieren als solches, da «ein vorzügliches Citat ganze Seiten, ja das ganze Buch vernichten kann, indem es den Leser warnt [...]: Gieb Acht, ich bin der Edelstein und rings um mich ist Blei». Meistens fehlen bei den Zitaten denn auch die Anführungszeichen und die Literaturangaben. Auch ein bisschen Stolz spielt hier mit hinein, wohlgermerkt ein ausgeprägt selbstreflexiver, der sich immerfort gleichzeitig als Lust und Last, Tugend und Untugend, Großmut und Hochmut versteht.

Die Kunstperiode Goethes ist vorüber (so Heine) die «Kunstbehaglichkeit des großen Zeitablehnungsgenies, der sich selbst letzter Zweck ist», hat dem Leben selbst und der Revolution mit ihren Idealen in der Literatur den Platz geräumt. Diese Revolution jedoch ist für beide Autoren in keinerlei Hinsicht eine rein deutsche; beide sind Gefolgsleute des Überdeutschen Goethe, auch wenn Nietzsche dessen klassisch-harmonistisches Ideal kritisiert und Heine sich von ihm distanziert, um sich selbst als Schriftsteller zu behaupten. Der Goetheschen Ganzheit stehen für beide Autoren die moderne Entfremdung und Zerrissenheit gegenüber, die auch Hegel schon in seiner *Phänomenologie* dem Geiste seiner Zeit diagnostiziert hatte. Goethe kann denn auch nur so

verstanden werden, dass seine Zeit – wie Nietzsche sich ausdrückt – in eine utopische Zukunft gehört. Heine selbst hat Goethe am 2. Oktober 1824 in Weimar besucht, doch hat er sich hierzu schriftlich kaum geäußert, wie denn auch Goethe selbst einzig die Worte «Heine aus Göttingen» in sein Tagebuch schrieb. Ein halbes Jahr später schreibt Heine in einem Brief über Goethe: «die ganze Gestalt, ein Bild menschlicher Hinfälligkeit. [...] Nur sein Auge war klar und glänzend. Dieses Auge ist die einzige Merkwürdigkeit, die Weimar jetzt besitzt». Diesem demonstrativen Verschweigen gegenüber ist es interessant zu lesen, wie Heines jüngster Bruder Maximilian 1868 diese Begegnung beschreibt. «Goethe empfing Heine mit der ihm eigenen graziösen Herablassung. Die Unterhaltung, wenn auch nicht gerade über das Wetter, bewegte sich auf sehr gewöhnlichem Boden, selbst über die Pappelallee zwischen Jena und Weimar wurde gesprochen. Da richtete plötzlich Goethe die Frage an Heine: 'Womit beschäftigen Sie Sich jetzt?' Rasch antwortete der junge Dichter: 'Mit einem Faust'. Goethe, dessen zweiter Teil des *Faust* damals noch nicht erschienen war, stutzte ein wenig, und fragte in spitzigem Tone: 'Haben Sie weiter keine Geschäfte in Weimar, Herr Heine?' Heine erwiderte schnell: 'Mit meinem Fuße über die Schwelle Ehrwürdiger Excellenz sind alle meine Geschäfte in Weimar beendet', und empfahl sich».

Mit der Kunstperiode ist allerdings auch die späromantische Gefühlsliryk untergegangen und aus seiner Erfahrung mit Heines parodistisch-ironischer und polemischer Haltung ihr gegenüber entwirft Nietzsche nicht allein seine eigene Stellung zu den Gefühlen, sondern auch seine Befreiung von Wagner. Heine spielt mit den Gefühlen – schreibt Gustav Theodor Fechner – und mordet sie zuletzt. Er seziert die Gefühle, da er an eine Freiheit des Denkens und an die Wahrheit glaubt. Aus dieser intellektuellen und polemischen Distanz geht diejenige Nietzsches hervor: Er tyrannisiert die Gefühle und Triebe mit einem Gegentrieb, wobei ein wenig Goethes Ausgeglichenheit nachklingt, der seinen ungestümen Naturalismus mit eigenen Kräften bezwungen habe. Auch dies jedoch wird meist durch den Schreibstil und die rhetorischen Strategien Nietzsches widerlegt. Wenn Heines Zyklus *Heimkehr* von einer Welt des Zweifels und Liebesleidens spricht, dann tut er dies mit klarstem Verstand, der das Leiden sprachmächtig in Form fasst und die Gefahr der Selbstzerstörung durch souveräne Ironie bannt. In dieser Weise antwortet Heine auf Hegels Wort: «Jeder will und meint besser zu sein als diese seine Welt. Wer besser ist, drückt nur diese seine Welt besser aus als andere». Diese Anstrengung jedoch bewirkt in Heines und Nietzsches Zeiten eine ambivalente Mischung aus Spott und Selbstdenunziation, Unverschämtheit und Scham, auf welche Nietzsche mit derjenigen aus Idealismus und Skepsis, Hoffnung und Misstrauen, Gelingen und Misslingen antwortet. Diese Ambivalenz aktualisiert sich stets neu in Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen, welche bei beiden auch das eigene Schreiben betreffen. Auch wenn *Heimkehr* als eine Art vernünftiger Grabrede einer Liebespassion mit distanzierender Ironie bezeichnet werden kann, hält Heine trotzdem ambivalent lachend und weinend an dieser Leidenschaft fest. Auch auf ihre selbstreflexive Torheit ist diese Vernunft eben absolut stolz.

Die Tragödie der Welt lässt sich nur noch in komischen Formen ertragen, die zugleich der Entlarvung der Verlogenheit einer korrupten Gesellschaft dienen. In den *Nordsee*-Gedichten wird der Verlust der Erhabenheit und der hieraus hervorgehende Umschlag ins Komische thematisiert; diese Komplementarität des Erhabenen und des Komischen stellt eine der Grundlagen der intertextuellen Schreibweise dar, welche beide durch ihre parodistische Selbstreflexion miteinander verzahnt. Beide Formen sind komplementär auch für Nietzsche und ihre Verbindung soll den eben sowohl individuellen wie kollektiven Schrecken der Existenz bändigen. Schon Jean Paul hatte zu Beginn des Jahrhunderts das Lächerliche dem Erhabenen als das unendlich Kleine gegenübergestellt, um dessen Verlust zu verzeichnen. In diese Form der Reaktion auf den Verlust des Erhabenen spielt auch das Parodistische mit hinein, denn Nietzsche zufolge bedeutet Parodie u. a. sich einer Stimme zu bedienen, ohne ihre Aussagen zu teilen. Sie ist Zitat, nachahmende Kontrafaktur und polyphone Komposition, welche eine Pluralisierung der Stimmen innerhalb desselben sprechenden oder schreibenden Subjekts zur Folge hat. Parodistisch bringt er denn auch selbst die Maske Heines zum Sprechen, ohne notwendigerweise sich dessen Denkart zu eigen zu machen und aus all diesen Gründen heraus kann er denn auch sagen, dass an Heines Empfindung nicht zu glauben ist. Sein Heinebild ist denn auch ein Vexierbild, das sich an den Rissen der modernen Erfahrung bzw. der notwendigen Krankheit Wagner ansiedelt, die dadurch in kreative Energie umgewandelt wird, und hier eben immer neue Gesichter zeigt. Die Poesie befreit sich von ihrem eigenen Wahrheits-Wahnsinn und entfaltet ihre musikalisch-sinnlichen und bildhaften Konnotationen: «Es ist eine schöne Narrethei, das Sprechen: damit tanzt der Mensch über alle Dinge. [...] Mit Tönen tanzt unsre Liebe auf bunten Regenbogen». Heine hingegen arbeitet seine eigene Stellung als Schriftsteller – auch Goethe gegenüber – denn auch dadurch heraus, dass er der Melancholie des Verlustes den Rücken kehrt und die Notwendigkeit einer anderen, leichten, spöttischen, flüchtigen Kunst betont. Bei Nietzsche wird diese zur Kunst einzig und allein noch für Künstler und zu einer Kunst des diesseitigen Trostes. Hierzu stellen seine Verse (wohlgemerkt: Verse!) das Pendant dar: «auf bunten Regenbogen, / zwischen falschen Himmeln / und falschen Erden, / herumschweifend, herumschwebend, – / *Nur Narr! Nur Dichter!*». Wilhelm Raabe hat dies 1890 folgendermaßen zum Ausdruck gebracht: «Es ist übrigens immer ein Vorrecht anständiger Menschen gewesen, in bedenklichen Zeiten lieber für sich den Narren zu spielen, als in großer Gesellschaft unter den Lumpen mit Lump zu sein». All dies erinnert aus nächster Nähe an das Horazische *ridendo dicere severum*.

Der eingangs erwähnte offensichtliche und intrikate Widerspruch kehrt auch dort wieder, wo bei beiden Autoren – ein jeder auf seine Weise – von einer Heimat in der Fremde die Rede ist. Die einzige Heimat für den deutschen Juden und Dichter Heine konnte Paris sein; «gut deutsch sein heißt sich entdeutschen», es sei denn man ist jüdischer Herkunft, lautet die Version Nietzsches, für den Heine zur Identifikationsfigur wird, der alles bloß Deutsche fremd ist. Er hatte Geschmack genug – schreibt Nietzsche – um die Deutschen

nicht ernst nehmen zu können. Nietzsche fühlte sich denn auch vor allem vom Unheimlichen in Heine angezogen, von seiner Zwiespältigkeit bzw. allem, was in seinem Werk Verlangen und Bestreben nach Heimat, Gefühl oder Geborgenheit ist, was aber mit den gegebenen Verhältnissen unvereinbar kollidiert. Diese Zwiespältigkeit und ihre im Wortsinne absolute Problematik mit all den Masken, die sie aufgezogen hat, hat Nietzsche jedoch nie irreführt: «was muss ein Mensch gelitten haben – schreibt er denn auch – um dergestalt es nöthig zu haben, Hanswurst zu sein». Seinen eigenen Zustand beschreibt er denn auch einmal als «schrecklich und doch eigentlich lächerlich». Beiden Autoren war die Gravitationskraft der damaligen deutschen Kultur bewusst, welche dann – während ihrer dunkelsten Phase – Heine nicht beim Namen nennen wollte, obgleich sie den Dichter der *Loreley* nicht aus einer Anthologie deutscher Dichtung ausschließen konnte und deshalb den Zusatz «Dichter unbekannt» benutzte. Der damaligen noch einigermaßen liberalen, aber trotzdem schon tief kulturwidrigen Auffassung ihrer Zeit gegenüber drohen beide denn auch immer wieder in Schweigen zu verfallen; sie ziehen sich zurück in die Wüste, die Wildnis, wollen das urtümliche Leben, aber sie wissen, dass dies einzig durch umgehende und vertiefte parodistische Reflexion und Selbstreflexion – wenn überhaupt – zu erreichen sein könnte. Beide gehen denn auch in Bezug auf sich selbst auf Distanz, sie werden zu Zuschauern ihrer selbst. Für diese beiden Deutschen gibt es Heimat einzig noch in der Fremde, stilistisch formuliert: in der Übersetzung, der kontinuierlichen Übertragung ihrer selbst in anderes, aus dem vielleicht einmal etwas Vertrauenswürdigeres zu entstehen vermag, was erneut und gleichwohl vollkommen anders den Namen einer Heimat sich zu verdienen imstande sein kann.

Markus Ophälders

Giuseppe Di Giacomo, *Richard Wagner. Una guida filosofica*, Carocci, Roma 2021, pp. 228, € 19

«Si je parle ici de philosophes, c'est sans doute parce que Wagner représente l'une de leurs obsessions musicales. Quoi qu'il en soit, il n'y a manifestement pas moyen d'éviter la chose: les philosophes se confrontent à Wagner [...]». Così Alain Badiou, filosofo, in un volumetto (*Cinq Leçons sur le 'cas' Wagner*, Caen 2010) che costituisce uno dei più interessanti apporti recenti alla sterminata letteratura su Richard Wagner. Se i filosofi sono ossessionati dallo stregone di Bayreuth, va detto che anche lui si lasciò spesso ossessionare dalla filosofia – che lascia tracce importanti nella sua opera teatrale – e assunse atteggiamenti da filosofo in taluni dei suoi scritti. Dipanare i fili dell'argomento 'Wagner/filosofia', dunque, significa almeno tre cose diverse: studiare l'influsso di certi pensatori sulla sua opera e sul suo pensiero; distillare il contenuto di idee che i suoi drammi musicali incarnano; ripercorrere le tappe principali dell'interpretazione che alcuni pensatori hanno offerto della sua opera e delle sue ripercussioni storico-culturali.

Pur mantenendo il proprio volume nei limiti di una trattazione agile, Giuseppe Di Giacomo riesce a toccare tutti questi punti: a un primo capitolo dedicato al ruolo di Feuerbach e Schopenhauer nel pensiero di Wagner ne seguono due sull'articolazione del rapporto fra Nietzsche e Wagner, nonché su alcune letture di rango condotte da Thomas Mann e da musicologi come Carl Dahlhaus e Jean-Jacques Nattiez; poi un quarto volto ad esplorare i contorni dell'interpretazione di Adorno, che non si esaurisce nel *Versuch über Wagner* – scritto in buona parte alla fine degli anni Trenta, e profondamente segnato dal contesto politico – ma diviene più sfumata e interessante all'altezza della *Negative Dialektik* e di alcuni interventi su Wagner degli anni 1963-1966. È sintomatico che sul tema sfruttatissimo 'Nietzsche-Wagner', Di Giacomo non ritenga di doversi troppo soffermare: riconosce chiaramente, infatti, che il distacco si fonda su un malinteso, l'idea che con *Parsifal* Wagner avrebbe accettato il Cristianesimo. Ma l'uso dell'immaginario cristiano in *Parsifal* è altrettanto strumentale e metaforico che quello della mitologia norrena, contaminata con quella classica, nel *Ring*; dunque, sulle invettive di Nietzsche non resta molto da dire. Meritava più spazio, forse, la straordinaria lettura che Mann dà di Wagner, perché in fondo è una delle prime (e delle più elevate) a riconoscere nel compositore una dimensione di modernità critica irriducibile al recupero fascista (si pensi solo all'individuazione degli aspetti psicanalitici nel trattamento del personaggio di Siegfried); e non per niente fu proprio il grande saggio wagneriano del 1933 a precipitare il conflitto fra Mann e la cultura nazionalsocialista, spingendo lo scrittore all'esilio.

I capitoli successivi (5-9) costituiscono il cuore del volume e prendono in esame il teatro musicale di Wagner, appoggiandosi su accurate sinossi delle trame, ma senza omettere il ruolo attivo della componente musicale nella costruzione del senso. Una discussione approfondita è dedicata a uno dei nuclei più spinosi, a volerlo considerare in prospettiva filosofica, dell'uso che Wagner fa di Schopenhauer: se per il filosofo il sottarsi alla 'volontà' implica una dimensione ascetica, essendo il desiderio sessuale una delle sue più violente manifestazioni, Wagner vuole 'correggere' Schopenhauer – è lui a dirlo, con caratteristica modestia – affidando proprio all'amore fisico, alla fusione nell'estasi erotica, il superamento dell'impulso individuale della volontà (il lettore interessato ad approfondire il tema leggerà con profitto lo studio di Lawrence Dreyfus, *Wagner and the Erotic Impulse*, Harvard 2010). Di Giacomo analizza la questione con lucidità, appoggiandosi anche agli studi di Edouard Sens. Mi sembra invece troppo rapidamente accettata l'idea – che alla fin fine deriva da Baudelaire: difficile opporsi a simili autorità – che in *Tannhäuser* vi sia un'opposizione netta, e assiologicamente marcata, fra amore sensuale e amore divino: tutta la ricerca recente sottolinea che l'imbricazione dei due poli è molto più sottile, e alla fin fine lo stesso Wagner, parlando dell'Ouverture (articolo del 1851), l'aveva dichiarato: «beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe». Comunque sia, in questo gruppo di capitoli l'autore offre al lettore qualcosa che raramente vien messo in rilievo, la consapevolezza di una certa continuità ideale delle concezioni di Wagner:

è vero che nelle ultime opere il tema della rinuncia sembra rimpiazzare quello del sacrificio, ma entrambi sono un'emanazione di quello della pietà, percepito come il vero nucleo centrale della sensibilità wagneriana.

Un capitolo conclusivo ci riporta invece alle più recenti interpretazioni filosofiche dell'opera di Wagner, fra cui proprio quella di Badiou, con la quale Di Giacomo si trova spesso in consonanza (meno presente, seppur citato nelle pagine precedenti, Slavoj Žižek). Filo comune di queste riflessioni è il fatto che Wagner possa e debba essere 'salvato' dalle accuse, che tradizionalmente gli venivano mosse, di aver creato un'arte totalizzante, mistificatoria e violenta – dunque, in qualche modo fascistoide e inutilizzabile nel contesto delle sensibilità estetiche contemporanee. Uno sguardo più attento, in grado di reperire le fratture, il senso di apertura e di incompiutezza, l'interrogarsi incessante del dramma wagneriano, ne mostra invece la modernità bruciante. Lo prova, d'altra parte, il fatto che da mezzo secolo in qua l'opera di Wagner sia la palestra su cui il teatro di regia ha affilato le sue rivoluzioni, mostrandone le multiple pertinenze contemporanee.

Per questa via, e con grande chiarezza, il volume permette al lettore di formazione e interessi filosofici di ritrovare (era ora...) certi punti che gli studiosi di storia culturale e di teatro musicale hanno recentemente sviluppato. Molta parte dei malintesi accumulatisi sull'opera di Wagner, in particolare, deriva dal fatto di aver voluto prendere alla lettera la sua opera teorica, che invece, agli occhi dello storico, è soprattutto un immenso epitesto tattico, aggiustato di volta in volta per facilitare l'accettazione dell'opera teatrale. La ricerca wagneriana degli ultimi cinquant'anni ha avuto proprio il merito di ricondurre lo studio di Wagner a questioni di ordine drammaturgico e a un'analisi non mistificante di come funziona il suo linguaggio musicale, in rapporto *alla scena*, senza prestare troppa attenzione alla mitopoiesi contenuta negli scritti teorici, che in altri tempi si accettavano come una descrizione esatta del funzionamento delle opere. Da cui, ad esempio, il mito dell'opera-sinfonia, che andrebbe analizzata più o meno come si farebbe con un pezzo di musica assoluta (il *Geheimnis der Form* di Alfred Lorenz); per non parlare dei termini-slogan quali 'unendliche Melodie', 'Gesamtkunstwerk' o 'Wort-Ton Drama', diffusissimi nei 'bignami' storico-musicali di primo Novecento, ma menzionati da Wagner solo occasionalmente e in forma poco chiara. Nessun musicologo, da molto tempo ormai, li userebbe come strumenti euristici; ma proprio su di essi, grazie alla loro comoda isticità, alcuni pensatori hanno costruito le loro interpretazioni (proprio 'unendliche Melodie' e 'Gesamtkunstwerk' si prestano a quell'accusa di totalità intossicante contro cui Di Giacomo o Badiou si sforzano, con successo, di reagire).

Questi slogan, in realtà, miravano a convincere il pubblico della differenza radicale, ontologica, fra le opere di Wagner e quelle dei suoi contemporanei, gabellando per unità organica ciò che invece, per chi abbia occhi e orecchie, è un genialissimo bricolage – nel senso di Claude Lévi-Strauss – di tecniche e *topoi* diversi (e per questo funziona!). La lettera a Liszt (8 settembre 1850) dove Wagner in pratica confessa che *Lohengrin* è un'opera

a numeri mascherata («*nirgends* habe ich in meiner Partitur des *Lohengrin* über eine Gesangstelle das Wort 'Rezitativ' gesetzt: die Sänger sollten gar nicht wissen, dass Rezitative darin sind») è sintomatica della valenza 'tattica' dei paratesti wagneriani, e vale, anche se in forma diversa, per i cosiddetti *Musikdramen*. Di Giacomo, con notevole apertura critica, difende Wagner dall'accusa adorniana di totalità fantasmagorica mostrandone la 'moderna' frammentarietà, ma lo fa quasi con riluttanza e con una sorta di senso di colpa estetico: «se si ha a che fare con una vera opera d'arte», dice, la totalità deve sempre presentarsi, «seppure in modo implicito», nella frammentarietà (p. 14). La questione, a mio parere, andrebbe sdrammatizzata ricordando che anche il concetto goethiano della totalità organica è un'idea fra le altre, storicamente determinata, da non elevare a norma prescrittiva: la coerenza estetica, soprattutto nelle arti dello spettacolo, si può e si deve situare ad un altro livello rispetto a quello dell'omogeneità tecnica. Questo ci riporta alla figura di Adorno, che incombe sul volume come un fantasma da cui certo l'autore prende le distanze, ma con molte cautele reverenziali. Per affascinante che sia, la riflessione di Adorno su Wagner è fuorviante, poiché distilla, a partire dal concetto romantico dell'assolutezza dell'arte, un'idea categoriale e semplicistica, di carattere ideologico, dell'opposizione fra autenticità organica e mercificazione, fra arte vera e reificata, di cui gli storici e i teorici delle forme simboliche – in particolare quelli che si occupano dello spettacolo – si sono liberati da quarant'anni almeno (il fatto di scrivere per un *mercato* e in base a forti condizionamenti materiali non ha impedito a Shakespeare e a Molière, ma anche a Händel, Mozart e Rossini, di lasciare dei capolavori...).

I malintesi, d'altra parte, nascono anche dall'abitudine di leggere Wagner secondo categorie estetiche appartenenti a un paradigma, diciamo così, intra-germanico. Lo stesso progetto adorniano di elevare la seconda scuola di Vienna a fulcro di uno svolgimento della musica moderna caratterizzato da una sorta di necessità interiore di sviluppo del materiale, radicalizzando la logica della *motivisch-thematische Arbeit*, è oggi riconosciuto e storicizzato come parte di un'ideologia sciovinista legata al progetto di perdurante supremazia dell'arte germanica, esplicitamente enunciato dallo stesso Schönberg («Ich habe eine Entdeckung gemacht [la dodecafonìa], durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert ist»: la lettera è del 1921). Varrà la pena di ricordare a chi non frequenta spesso la letteratura musicologica che nelle più recenti sintesi storiografiche la linea viennese non è più la spina dorsale della musica del XX secolo, ma uno dei suoi tanti rivoli; e che nessuno ormai concede valore normativo all'ossessione idealistica per la coerenza organica dell'opera d'arte (l'ibridazione e la molteplicità non escludono il capolavoro, anzi, spesso lo generano). Penso insomma che oggi si possa tranquillamente prendere le distanze da Adorno esegeta wagneriano senza troppe ansie da parricidio, e rendere a Wagner quel che è di Wagner senza paura di squalificarne il rango estetico. L'opera di Wagner oggi ci appare immensa non già *nonostante* la sua eterogeneità e teatralità, ma *grazie* a esse.

Al lettore di questa *Guida* utile ed esauriente consigliamo magari di tener presenti, un po' a guisa d'integrazione, i punti seguenti. Fondamentalmente Wagner non è un pensatore – anche se tenderà a presentarsi in maniera crescente come tale – ma un uomo di teatro, che forse più di altri (ma non è il solo!) si apre all'assimilazione di elementi intellettuali, rielaborandoli con indubbia originalità. Se a volte il suo trattamento dei filosofi appare idiosincratico, è che essi sono solo *alcune* delle fonti che partecipano alla costruzione del suo pensiero: altre, di tipo letterario o politico, sono ugualmente importanti (rinvio senz'altro al volume fondamentale che ricostruisce e analizza le letture di Wagner, *Un tessuto di motivi* di Maurizio Giani, Torino 1999). Va bene Feuerbach, ma senza la frequentazione giovanile del movimento 'Junges Deutschland', il rapporto con Heinrich Laube, la conoscenza del pensiero sansimoniano e utopico parigino, il *Ring* non sarebbe quello che è. Inoltre, aspetti ideali e filosofici già circolavano nel teatro musicale su cui Wagner si forma: è vero, come scrive Di Giacomo a p. 106, che «l'elevazione dell'antagonismo drammatico in conflitto storico-universale [...] è tipicamente wagneriana», ma prima ancora è meyerbeeriana, e in generale tipica di quell'«Ideendrama» (Döhring) che è il *grand opéra* parigino; viene invocata, nel 1836, nella *Filosofia della musica* di Giuseppe Mazzini (cui Wagner certamente si ispirò); ed è appunto uno di quegli elementi che fecero sì, negli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento, che la critica tedesca (!) vedesse in Wagner un seguace francesizzante di Meyerbeer, reimportato nel teatro germanico (antisemitismo a parte, una delle ragioni tattiche che spinsero Wagner ad attaccare ferocemente Meyerbeer fu appunto l'esigenza di far dimenticare la parentela strettissima che univa le sue cosiddette 'opere romantiche' alle grandi produzioni parigine). Infine, non bisogna dimenticare, come già detto, che gli scritti di Wagner vanno letti come dispositivi epitetuali tattici, i cui obiettivi cambiano a seconda della posizione dell'autore nel 'campo' culturale e delle difficoltà contingenti.

In più punti, e con esemplare chiarezza, Di Giacomo evoca la questione della coerenza del pensiero wagneriano, nel suo svolgersi attraverso gli scritti teorici: in particolare sembra di cogliere una vera frattura fra la posizione espressa nei grandi trattati zurighesi (musica al servizio del dramma) e quella, di vent'anni posteriore, del saggio su Beethoven e altri coevi, che segnerebbe un ritorno all'apprezzamento della metafisica della musica strumentale (il dramma musicale come «*ersichtlich gewordene Taten der Musik*»). È certo possibile, e affascinante, vedere questa svolta come un influsso del giovane Nietzsche su Wagner (la tragedia che nasce «*aus dem Geiste der Musik*»). Ma non andrà dimenticato quanto diverse siano, alla fine degli anni Quaranta, le priorità di un esule democratico marginalizzato, che ha dovuto faticosamente farsi strada nell'epoca di Rossini e di Meyerbeer, e quelle – ad inizio anni Settanta – di un compositore prestigioso che vuol difendere il rango intellettuale del proprio teatro – riconnettendolo alla nuova ideologia liberale della 'musica assoluta' – in un'Europa che ormai ascolta solo Verdi e Gounod. Ovvio che le concezioni di Wagner potessero cambiare: era troppo intelligente perché ciò non accadesse. Ma non dimentichiamo gli

aspetti pragmatici: la trasformazione del quadro polemico lo obbligava ad aggiustare bersagli e traiettorie.

Luca Zoppelli

Robert Musil, *Gesamtausgabe in 12 Bänden*, hrsg. v. Walter Fanta, Jung und Jung Verlag, Salzburg-Wien 2016-2021, Subskriptionspreis € 370

Karl Corino, «*Von der Seele träumen dürfen*». *Nachträge zur Biographie und zum Werk Robert Musils*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2022, S. 794, € 78

Con la pubblicazione del dodicesimo volume nell'autunno 2021 si è conclusa questa edizione delle opere di Robert Musil, sorta come ideale prosecuzione della *Klagenfurter Ausgabe*, che fu però pubblicata esclusivamente in versione DVD e venne sempre curata dallo stesso Fanta, allora in collaborazione con Karl Corino e con Klaus Amann, il quale in questa nuova edizione ha curato alcuni paragrafi delle postfazioni. Rispetto alla precedente edizione vi sono modifiche sostanziali, che non si riducono alla sola pubblicazione a stampa; tale pubblicazione peraltro si presenta come parte di una soluzione *ibrida*, della quale l'apparato critico in corso di predisposizione nel portale internet *Musilonline* ([www.musilonline.at](http://www.musilonline.at)) rappresenta l'altro elemento costitutivo. Il principio ispiratore di questa edizione a stampa è rappresentato – ad avviso del curatore – dallo stretto legame intercorrente tra «größtmögliche Lesefreundlichkeit» e «Wissenschaftlichkeit» (vol. 1, p. 519); tale principio si realizza innanzi tutto nel rendere accessibile alla lettura l'opera musiliana, curata «in seiner Gesamtheit nach einheitlichen Prinzipien» (*ivi*). Questa coerenza e unitarietà costituiscono senz'altro il pregio più significativo di questa edizione e il suo elemento maggiormente innovativo.

Come si è detto, l'edizione si articola in dodici volumi: i primi sei sono dedicati al *Mann ohne Eigenschaften*, dei quali i primi tre riportano i primi due volumi del romanzo, pubblicati da Musil rispettivamente nel 1930 e nel 1932, i successivi due volumi la prosecuzione del secondo volume dello stesso romanzo, come ricostruibile dal *Nachlaß* dello scrittore degli anni 1933-1942, e infine il sesto volume la genesi dello stesso romanzo – o con maggiore precisione, quelle che il curatore definisce le sue *Vorstufen* – tra il 1920 e il 1928. Rispetto al progetto originario, i restanti sei volumi hanno subito rilevanti modifiche; nel settimo volume, pubblicato nel 2019, veniva infatti indicato – in modo un po' singolare, perché tale informazione si trovava esclusivamente nel piano dell'opera stampato alla fine di ogni volume – che i *Tagebuchhefte* e il *Briefwechsel*, originariamente pensati come ultimi due volumi dell'opera, sarebbero stati invece pubblicati successivamente al di fuori della serie programmata dei dodici volumi; nello stesso tempo, quelle che fino ad allora erano state definite come «unselbstständige Veröffentlichungen» ed erano state ancora catalogate secondo criteri tradizionali quali saggi, critiche, pubblicazioni scientifiche, ecc., sarebbero ora state tutte considerate

come pubblicazioni apparse in «Zeitungen und Zeitschriften», e sarebbero quindi state pubblicate seguendo un ordine esclusivamente cronologico. Quest'intenzione veniva ribadita nel successivo volume, sempre pubblicato nello stesso anno, mentre a partire dal nono volume, pubblicato nel 2020, non si faceva più alcuna menzione di una successiva edizione di diari e lettere, ma si precisava che i quaderni dei diari sarebbero stati integrati negli ultimi due volumi, dedicati alle «unveröffentlichte Schriften». Nel successivo volume decimo, pubblicato nello stesso anno, questa precisazione non era più riportata, la pubblicazione degli scritti di Musil apparsi «in Zeitungen und Zeitschriften» veniva ora a occupare i tre volumi dal nono all'undicesimo, mentre alle «unveröffentlichte Schriften» veniva dedicato il solo volume conclusivo; ai futuri destini di una edizione di diari e lettere, sui quali si tornerà successivamente nel corso della presente recensione, il curatore ha brevemente accennato esclusivamente nella postfazione al dodicesimo e ultimo volume della *Gesamtausgabe*.

Tali trasformazioni del progetto originario dell'edizione possono essere valutate da prospettive diverse, ma rappresentano in ogni caso un'indicazione eloquente delle grandi difficoltà che un'edizione critica dell'opera musiliana continua ancor oggi a presentare; esse inoltre testimoniano con evidenza l'enorme lavoro, affrontato in un numero relativamente circoscritto di anni, da Walter Fanta – e dai collaboratori del Robert-Musil-Institut für Literaturforschung attivo presso l'Università di Klagenfurt – per giungere alla pubblicazione di questa edizione, che è inoltre contraddistinta da un altro principio fondamentale: la costituzione del testo avviene infatti – e ad avviso del curatore, ciò si verifica per la prima volta nella storia delle edizioni di Musil – «konsequent und einheitlich dem Prinzip der letzten Hand» (vol. 1, p. 524). Questo principio, come avverte lo stesso curatore, trova evidentemente più facile applicazione nel caso del primo volume del romanzo (e in parte anche nella prima parte del secondo), ovvero nei testi che vennero pubblicati direttamente dallo stesso autore; più complessa la sua applicazione in quanto Musil elaborò come prosecuzione della seconda parte del secondo volume, e evidentemente anche nelle *Vorstufen* del romanzo prima ricordate, oltre che – almeno a nostro avviso – nei *Projekte*, o, come vengono definiti con maggiore precisione nel sottotitolo del dodicesimo volume, negli «unveröffentlichte Werke aus dem Nachlass». Certamente esistono alcune differenze significative nell'applicazione di questo principio ai testi che sono collegati o riguardano il *Mann ohne Eigenschaften*, rispetto ai testi definiti come *Projekte*. Nel primo caso infatti si ha a disposizione quella che Fanta definisce – e descrive attentamente – come la *Schreibapparatur* (vol. 6, p. 687) dello scrittore in preparazione del romanzo: a partire dagli anni 1919-1920, Musil iniziò infatti a numerare i suoi quaderni precedenti e quelli che, talvolta parallelamente, utilizzava (quei quaderni che si è appunto soliti definire, ad avviso di Fanta erroneamente, come *Tagebücher*), a trarre estratti o a ricopiare parti di tali quaderni, che poi provvedeva a raccogliere in numerose cartelle; in queste *Mappen* il materiale tratto dai quaderni veniva spesso ampliato e ad esso si ricollegava altresì una vasta raccolta di ritagli

di giornali attentamente commentati. Così veniva gradualmente a costruirsi quella che Fanta definisce come una compiuta «Anamnese der Epoche» (vol. 6, p. 689) tragicamente conclusasi alla fine della Prima guerra mondiale, nei suoi diversi aspetti costitutivi, fossero essi culturali o politici o sociali. Rispetto a questa *Schreibapparatur*, il metodo di scrittura seguito da Musil era contraddistinto soprattutto da un continuo *Umschreiben*, piuttosto che da una qualche forma di progressione – più o meno lineare – nella stesura dei diversi capitoli; in questo lavoro di riscrittura inoltre lo scrittore tendeva a conservare anche tutte le fasi precedenti di stesura di un testo, senza giungere in genere a una decisione definitiva se non evidentemente al momento della stesura del manoscritto finale e della correzione, in genere estremamente laboriosa, delle bozze. Per molti versi quindi, soprattutto nella stesura della prima parte del secondo libro del romanzo, Musil utilizzò, per giungere alla stesura definitiva del suo romanzo, quello che Fanta definisce come *Matrix-Prinzip* (vol. 5, p. 414): elaborava cioè inizialmente uno schema di costruzione dei singoli capitoli, procedeva ad abbozzarne singole parti, lasciava intenzionalmente aperte alcune lacune, da riempire eventualmente ricorrendo a testi precedentemente elaborati, e infine, ma non sempre, giungeva in tal modo alla stesura definitiva. Certamente questo metodo di scrittura, che qui si è riassunto nei suoi aspetti fondamentali, subì dei mutamenti nel corso degli anni e in relazione a singole parti e singoli momenti del romanzo, ma esso lascia comunque ben comprendere – oltre l'evidente difficoltà del lavoro di edizione – quale cautela sia da adottare allorché si cerchi di riprodurre la stesura finale delle *Vorstufen* del romanzo o della progettata continuazione della seconda parte del suo secondo volume. Su questo punto ritorneremo presto nel corso di questa recensione, ma per ora soffermiamoci su quelli che nella *Gesamtausgabe* vengono definiti come *Projekte*. In questo caso, questa complessa e articolata *Schreibapparatur* viene in gran parte a mancare: in genere i testi raccolti nell'ultimo volume dell'edizione derivano da testi presenti nei quaderni, spesso anch'essi ripresi, rielaborati o continuati nelle *Mappen*, ma che difficilmente vennero sottoposti a quel continuo lavoro di *Umschreiben* che contraddistinse invece il lavoro al romanzo.

Ritorniamo quindi alla stesura di quest'ultimo, e in primo luogo alle sue *Vorstufen*: tali *Vorstufen*, per quanto anch'esse edite ricostruendo la stesura finale dei singoli testi, non devono essere considerate alla stregua di manoscritti definitivi pronti per la stampa. Non si deve quindi mai dimenticare del tutto il lavoro di selezione e di elaborazione che il curatore dell'edizione, anche avvalendosi degli importanti risultati ai quali era pervenuta la *Klagenfurter Ausgabe*, ha dovuto compiere per giungere a questa ricostruzione dei testi secondo il principio della *letzte Hand*; di tale lavoro si potrà avere un'adeguata documentazione nell'apparato critico che verrà reso successivamente disponibile nel sito *Musilonline*. Di conseguenza: la lettura nella *Gesamtausgabe* a stampa è certamente facilitata rispetto a edizioni precedenti, ma la cautela nel corso della lettura, e quindi la necessità di non dimenticare che quanto si legge è frutto di un lavoro di ricostruzione non immediatamente ascrivibile allo scrittore, non dovrebbero mai essere messe del tutto da parte.

Questa cautela deve essere ancor più seguita nella lettura dei *Projekte*: in essi frequentemente Fanta ha seguito il lavoro iniziato dallo scrittore nei quaderni e poi ripreso successivamente nelle *Mappen*, oppure ha individuato, evidentemente ricostruendone con più attenzione la genesi, in testi già rielaborati nelle *Mappen* testi che possono a suo avviso essere considerati alla stregua di testi definitivi rimasti non pubblicati. Nel primo caso rientrano ad esempio i *Versuche einen andren Menschen zu finden*, che Fanta in qualche modo 'estrae' dall'insieme del quaderno 25, dove erano ancora riportati nella *Klagenfurter Ausgabe*; in tal modo ricostruisce tre possibili introduzioni giunte alla loro stesura definitiva. Nel secondo caso rientrano invece *Einige Notizen zur Laientheologie*, che nella *Klagenfurter Ausgabe* erano ancora trascritte solo nelle *Mappen* e che ora Fanta considera come un testo definitivo, sebbene ripreso e trascritto da Martha Musil subito dopo la morte del marito.

Per quanto ciò offra un'interpretazione nettamente semplificata del lavoro svolto dall'editore in questa *Gesamtausgabe*, è possibile in modo non del tutto arbitrario stabilire un rapporto, almeno indiretto, tra il principio fin qui descritto della stesura definitiva e il criterio cronologico seguito nell'edizione di tutte le *unselbständige Veröffentlichungen* che apparvero in *Zeitungen und Zeitschriften* – queste sono le espressioni utilizzate dallo stesso Fanta – nel corso della vita dello scrittore; in tal modo, al contrario di quanto ancora avveniva sia nell'edizione Frisé che nella *Klagenfurter Ausgabe*, viene a cadere ogni suddivisione di genere, perché ad avviso dell'editore non esistono in Musil linee di demarcazione nette tra produzione saggistica, attività giornalistica e elaborazione letteraria. Questa costante e aperta fluttuazione tra generi diversi risponde, sempre ad avviso di Fanta, a una caratteristica fondamentale del *Nachlaß* musiliano, che egli considera nel suo insieme come un'opera *sui generis*, un vero e proprio *philosophisch-literarisches Labor*, nel quale scrittura e riflessione teorica quasi si fondono tra loro (cfr. vol. 1, pp. 520-521). Questo laboratorio certamente riguarda soprattutto il romanzo e la sua complessa genesi, ma in fondo esso contraddistingue tutta l'opera dello scrittore, che la soluzione ibrida di un'edizione a stampa strettamente integrata a un sito on line vorrebbe poter ricostruire integralmente in tutta la sua ampiezza. Da questa audace e coraggiosa ambizione è probabilmente derivata la decisione, assunta – come si è ricordato – nel corso del lavoro all'edizione a stampa, di non pubblicare più, contrariamente all'intenzione originaria, comunque a lungo conservata, né i quaderni di quanto si era soliti definire *diari*, né l'epistolario. Questa pubblicazione viene così sostituita da una «digitale Repräsentation des textgenetisch erschlossenen Musil-Korpus, interdiskursiv kommentiert» (vol. 12, p. 549), attualmente in preparazione presso il Robert-Musil-Institut di Klagenfurt, che verrà in futuro resa disponibile in forma di pubblicazione *open access* in internet; molto probabilmente in questo *Musil-Korpus* verrà incluso lo stesso epistolario, per quanto esso non venga esplicitamente menzionato. Resta contemplata la possibilità che da questo complessivo *Musil-Korpus* possano gradualmente venire estratti singole sezioni o testi, che potranno essere successivamente pubblicati a stampa.

In tal modo i compiti affidati al sito *Musilonline* si ampliano ulteriormente e in modo considerevole. Nel *Nachwort* al primo volume un ampio paragrafo è dedicato al progetto complessivo di questo sito: in esso, ad avviso di Fanta, devono essere riportate in primo luogo tutte le varianti ai singoli capitoli, o ai progetti di capitoli poi non realizzati o ai diversi capitoli delle prime stesure del romanzo, così da mettere a disposizione dei completi *dossier* che ricostruiscano in tutti i suoi aspetti la genesi dei singoli capitoli o progetti di capitoli (cfr. vol. 1, p. 526); questa intenzione viene ulteriormente ribadita nelle postfazioni del quarto e del sesto volume, sempre relative alla genesi e alle diverse stesure del romanzo (cfr. vol. 4, p. 463; vol. 6, pp. 710-711). Oltre a questi *dossier* vengono progettate banche-dati, con dati filologico-archivistici, bibliografia primaria e secondaria, documentazioni sui diversi contesti biografici e storici e sulla ricezione contemporanea allo scrittore; inoltre il sito ambisce a fornire un commento più adeguato della complessa opera musiliana, e in primo luogo del romanzo, attraverso una rielaborazione delle diverse conoscenze, sia di quelle a suo tempo a disposizione dello scrittore sia di quelle maturate successivamente sui singoli aspetti della sua opera. Tale commento infine potrebbe porre le basi sia per un'utilizzazione didattica di tutta l'edizione sia per un vero e proprio *forum* di discussione, aperto alla *Musil-Forschung* internazionale ma anche a semplici lettori, nel quale possa aver luogo un aperto scambio di idee sulle diverse ipotesi di interpretazione del romanzo, e in genere dell'opera dello scrittore, soprattutto nei loro punti più controversi (cfr. vol. 1, pp. 526-527).

È lecito domandarsi se un sito così progettato sia effettivamente realizzabile e, soprattutto, in quali tempi e attraverso quali tappe esso potrà essere concretamente realizzato. È lecito altresì porre un ulteriore quesito, ovvero se non si sia determinato un certo squilibrio tra le due componenti dell'edizione ibrida, ovvero tra la *Gesamtausgabe* e il sito *Musilonline*. Indubbiamente un ampliamento della *Gesamtausgabe* a stampa, che avesse incluso un'edizione stampata dei quaderni tradizionalmente definiti come diario e dell'epistolario, e fosse stata corredata da un apparato di *Register*, che al momento manca del tutto, avrebbe a nostro avviso facilitato non solo la lettura della stessa *Gesamtausgabe*, ma la stessa consultazione del sito e avrebbe permesso un passaggio più semplice e diretto tra il sito e la pubblicazione a stampa.

In ogni caso, questa ipotesi di un eventuale ampliamento futuro della *Gesamtausgabe* non vuole in alcun modo avanzare una critica alla stessa, ma semmai stimolare una comune e costruttiva riflessione critica sulle reali e concrete possibilità della soluzione ibrida, sulle sue priorità e sugli effettivi tempi della sua realizzazione. D'altronde, tutto il lavoro futuro all'edizione musiliana presuppone una forte collaborazione internazionale, tanto più doverosa dato che i meriti della *Gesamtausgabe* sono fuori discussione. Fin dall'inizio si sono già ricordati i suoi pregi maggiori, ovvero la sua profonda coerenza e la sua unitarietà. Un'interpretazione onnicomprensiva di tutta l'opera musiliana e una ricostruzione filologica dei testi, attraverso i quali essa ha trovato espressione, è infatti finora mancata: tutto lo sviluppo dell'opera musiliana, e in primo luogo del romanzo, risulta invece ora portato alla luce, quasi reso trasparente nella sua complessa trama. Singoli punti di tale inter-

pretazione onnicomprensiva possono certamente essere messi in discussione o essere oggetto di una più attenta riflessione critica, anche se nello spazio necessariamente ristretto di una recensione risulta difficile poter avviare tale riflessione. In primo luogo – almeno a nostro avviso – da questa *Gesamtausgabe* risulta con grande evidenza il risultato straordinario che Musil compì con la pubblicazione del primo libro del *Mann ohne Eigenschaften*, al quale lavorò dal 1927 al novembre 1930, anche se evidentemente sulla base di un lungo lavoro precedente; di particolare importanza è l'analisi condotta da Fanta del passaggio da *Die Zwillingsschwester* alla stesura definitiva del primo libro del romanzo, ancor più avvalorata dalla sua interpretazione della nota intervista concessa a Oskar Maurus Fontana nell'aprile 1926, da lui considerata non come una *Rückschau* rispetto a quanto finora scritto, ma al contrario come una «Vorschau auf den großteils erst zu schreibenden Roman» (vol. 11, p. 601). Un'esatta collocazione storico-culturale di quest'ultima, decisiva fase della stesura del primo libro del romanzo permette di meglio comprendere la sua grande originalità, la formidabile capacità di depositare in esso i fermenti più vivi della cultura europea tra il 1890 e il 1930 e della società che li aveva espressi, l'indagine acuta delle fratture e cesure profonde di tale cultura, la sovrana maestria nell'inserimento di temi e personaggi tra loro spesso diversi in una coerente totalità aperta e la capacità di passare quasi inavvertitamente dall'uno all'altro; anche per questi aspetti, il confronto con il romanzo musiliano è ben lungi dal riguardare solo la *Musil-Forschung*, ma risulta prioritario e inevitabile per ogni indagine sulla letteratura tedesca ed europea dei primi decenni del XX secolo.

Il discorso evidentemente potrebbe continuare a lungo, perché dal lavoro condotto da Fanta risultano molto chiare le strette connessioni tra il primo libro del romanzo e le diverse fasi del difficile lavoro successivo al secondo libro, nelle due parti che avrebbero dovuto costituirlo; per quanto il termine possa apparire inadeguato, a mio avviso vi è una profonda continuità in tutto il lavoro dedicato da Musil al romanzo, così che esso, come giustamente avverte Fanta (cfr. vol. 1, p. 520), non può essere considerato né come un *Fragment* né come un *abgeschlossener Text*. Ma – si dovrebbe aggiungere – proprio in questo è la sua forza e la sua grandezza, e questa *Gesamtausgabe*, per la quale si deve auspicare – anche in Italia – la massima diffusione, è uno strumento insostituibile per comprenderlo. Insostituibile è anche l'ultimo volume di Karl Corino, che riunisce quasi quaranta diversi contributi, alcuni dei quali inediti, altri non facilmente reperibili; il volume intende essere un'integrazione della monumentale biografia musiliana dello stesso autore, pubblicata ormai circa vent'anni fa, e realizza pienamente tale intenzione. Tra gli altri contributi, meritano di essere ricordati quello, inedito, dedicato al rapporto tra lo scrittore e Mussolini, o l'ampia ricostruzione dedicata all'incontro tra lo scrittore e Walter Rathenau; di grande interesse, soprattutto per meglio comprendere le scelte operate dallo scrittore nel raccogliere i racconti e le osservazioni di *Nachlaß zu Lebzeiten*, risulta inoltre la ricostruzione del rapporto intercorso tra Musil e lo storico d'arte Otto Pächt. Ma tutto il volume è uno strumento di lavoro indispensabile, che arricchisce di numerose sfaccetta-

ture la complessa personalità dello scrittore e induce a rileggere con molta più attenzione e partecipazione la stratificata molteplicità della sua opera, per mettere a fuoco le fluttuanti linee di demarcazione tra realtà vissuta e finzione letteraria, che sempre la contraddistinsero.

Aldo Venturelli

Amelia Valtolina, *In absentia. Zur Poetik der Latenz in Rainer Maria Rilkes Dichtkunst*, Stauffenburg, Tübingen 2021, pp. 105, € 24,80

La numerosità di studi critici su Rainer Maria Rilke e la molteplicità di approcci non rende facile il confronto con la sua opera e sono dunque oltremodo necessarie la delimitazione del campo di ricerca e la sua definizione precisa.

È quello che si propone di fare Valtolina, che sceglie di partire dalla periferia della lirica e della prosa rilkiana per arrivare, in cinque tappe, al centro di uno dei punti cruciali della sua poetica: il concetto di latenza, della condizione di qualcosa che è presente, ma non si è ancora rivelato chiaramente, analizzato alla luce delle figure dell'assenza – «die Figur des Hohlen» (p. 10), «des leeren Bezugs» (p. 11) –, delle costruzioni della *Leere*, delle figurazioni del recondito, del non visibile in cui «des absences [...] nous font agir» (Rilke, *Tous mes adieux son faits*).

La prima tappa è rappresentata da un serrato confronto con la «Poetologie der Leere» rilkiana nelle sue diverse forme, e, in particolare, con il ruolo della latenza come figura poetica, come costruito produttivo in seno al processo di decostruzione progressiva della lingua poetica, nell'ambito del suo sviluppo dalla prima lirica fino alle *Duineser Elegien*, passando per il *Malte*.

Fondamentale è l'indagine, minuziosa ma mirata, dell'evoluzione della figura dello spazio cavo. Se nell'opera giovanile – da *Larenopfer* e *Mir zur Feier* a *Die weiße Fürstin* – è ancora il monismo imperante della *Lebensphilosophie* di inizio secolo a fornire al poeta la visione di un'esistenza caratterizzata da pienezza (simboleggiata *in primis* dalla cavità del grembo materno di romantica reminiscenza), l'incontro con la filosofia nietzscheana, così Valtolina, porta il poeta a depotenziare tale pienezza: Malte ha paura del vuoto latente del proprio io e si rende conto che la sua trasmutazione è condizione necessaria per continuare a vivere e imparare a vedere nonostante la mancanza. È altresì l'insegnamento di Rodin a rivelare a Rilke come lo spazio cavo, quello degli interstizi, presente nelle sculture dell'artista francese, sia parte integrante dell'opera d'arte – così come la prosa rilkiana è conversione plastica del vuoto. Anche il «Weltinnenraum» cantato nelle *Duineser Elegien* presenta affinità con la forma cava delineata nei testi precedenti: è qui che le cose trovano una nuova casa, nel luogo in cui, attraverso la parola poetica, è possibile recuperare il rapporto con le cose scomparse e ritrovare quella compenetrazione fra io e mondo che era ormai impossibile definire e comprendere concettualmente.

Nella seconda tappa Valtolina delinea la *poiesis* della latenza nel dialogo del poeta con l'arte italiana, introducendo nella *Rilke-Forschung* rilevanti ele-

menti innovativi. Anche se la sua presenza nell'opera rilkiana non eguaglia quella dell'arte francese e russa, è forse proprio *in absentia* che il poeta ne evoca la dinamica creativa. Con un percorso di fine rigore analitico Valtolina va oltre l'iniziazione al vedere delle pagine del *Florenzer Tagebuch*, in cui l'autore è ancora alla ricerca del proprio *ductus*, e anche oltre i versi in cui si riconoscono raffigurazioni di opere d'arte italiane (come *Das Abendmahl*, riconfigurazione del Cenacolo leonardiano che Rilke vede a Milano nel 1904 e 1914, o il ciclo *Marien-Leben*, ispirato alla *Presentazione della Vergine al Tempio* di Tiziano), per rintracciare nei quadri di Alessandro Magnasco e nella *Gioconda* la riappropriazione nascosta dell'arte italiana da parte del poeta.

Magnasco fu scoperto nel 1914 da Benno Geiger che, dopo lunghe ricerche nelle Gallerie italiane, dove i quadri del pittore genovese erano esposti sotto falsa identità, allestì una mostra da Cassirer a Berlino, mostra che giunse anche a Parigi, dove Rilke poté ammirare i quadri dell'artista italiano. Di lui non lo colpiscono tanto gli scorci, le prospettive ampie e ardite, quanto il vuoto, luogo in cui allo sguardo del poeta la soggettività viene oltrepassata e nasce la poesia. Ancor di più l'immaginario rilkiano è costantemente abitato dalla *Gioconda*: il volto di Monna Lisa, rievocato da Rilke nelle sue riflessioni del 1902 sull'arte del paesaggio, appare come «Landschaft der Stille und des Mysteriums der Schöpfung» (p. 39). Più tardi, nel 1909 e nel 1911, il poeta ritorna sull'enigmatico sorriso della Gioconda, che custodisce il segreto della pittura «come nei vecchi la vita e il ricordo sono custoditi nella più profonda interiorità» (p. 41); ancora nel 1920 Rilke riflette sull'idea di una narrazione o un poema sulla nascita del sorriso, facendo precedere la sinossi del testo da quattro versi in italiano che, *in absentia*, rievocano il capolavoro di Leonardo: «Vinse il Dio quella chi sola al mondo / Ebbe la fonte nel suo angelico viso. / Cantami, inclita Musa, il primo giocondo / Quello, nostro ancora, raro sorriso» (p. 43).

La terza tappa è dedicata alle implicazioni della critica della civiltà rilkiana presente nella sua opera nel gesto ripetuto di «Vernichtung» (p. 11) o «Verdammung der Zahl» (p. 45), che Valtolina considera nella sua stretta relazione con lo scritto *Philosophie des Geldes* di Georg Simmel. Il famoso episodio di Nikolaj Kusmitsch – il vicino di Malte che recita ad alta voce liriche di famosi poeti russi e che, dialogando con il suo altro io, calcola giorni, ore, minuti e secondi del suo tempo, riducendolo a mera quantità e traducendolo in denaro – rimanda alla concezione simmeliana del mondo moderno «als ein großes Rechenexempel». Malte scorge l'inadeguatezza del calcolo razionale, un'inadeguatezza che ritrova anche nella propria situazione, nella pretesa, ancora vuota, di essere artista, ma intravede anche una possibile trasformazione della sua esistenza: un'esistenza che distrugge il numero, rinuncia alla mera razionalità, e si rivela nella sua piechezza attraverso l'immagine dei colori di un quadro di Manet, non descritti, non raccontati, ma rievocati tramite il ricordo. Una riconfigurazione di queste riflessioni del poeta danese si ritrova disseminata nella lirica di Rilke: l'ode *An Hölderlin* (1914) riprende i «nicht mehr gerechnete[n] Jahre», quelli trascorsi da Hölderlin nella torre di Tübingen, ma anche quelli del luogo senza

tempo della poesia (pp. 53-54); la quinta *Duineser Elegie* mette in contrapposizione «das reine Zuwenig» e «jenes leere Zuviel» (p. 55); e ancora l'elegia dedicata a Marina Zwetajewa, del 1926, fa confluire «Vollsein» e «Leere» nel movimento incessante e mutevole della ripetizione e della variazione.

La tappa successiva, colma di preziose intuizioni, riporta l'attenzione su quegli elementi stilistici imprescindibili per la costruzione della latenza, in particolare l'antinomia di *Leere* e *Vollzähligkeit*, *Verschwinden* e *Präsenz* (p. 11), che sembra annullarsi nel requiem, che, grazie al dire poetico, rende produttivo il passaggio dalla vita alla morte, conferendogli un nuovo significato. Valtolina prende in esame differenti requiem, alcuni dei quali trascurati dalla critica – *Requiem auf den Tod eines Knaben*, *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*, *Requiem für eine Freundin* – per dimostrare come tale forma poetica elabori il vuoto lasciato dal lutto rendendolo esperienza di vita, lo trasmuti nella conciliazione di immagini fra loro antitetiche e conduca alla sua accettazione come parte integrante dell'esistenza. Anche le «Leerstellen» introdotte nei suoi versi non sono dunque soltanto equivalente simbolico del silenzio della morte, ma anche e soprattutto parte di una strategia retorica che, nel dare rilievo al vuoto, raggiunge la sua compiutezza poetica. Climax di questo *modus operandi* è senza dubbio il requiem per la pittrice Paula Modersohn-Becker, un omaggio all'amica mancata improvvisamente, ma anzitutto una riflessione insistente e squisitamente poetologica sulle potenzialità dell'arte: inizialmente l'io lirico si sente minacciato dalla presenza costante della morta, minaccia che si trasforma positivamente nel momento dell'avvicinamento di due destini – quello del soggetto poetante e quello della pittrice poetata – attraverso l'arte, che trasforma e vivifica. Non è casuale che il requiem sia costellato di immagini che rimandano alla vita di Modersohn-Becker, ma, ecfasticamente, anche ai suoi autoritratti; un procedimento che si ritroverà nelle poesie tarde, in cui l'immagine trasforma il vuoto, divenendo luogo di convergenza fra essere e nulla (p. 74).

Della tappa conclusiva del confronto di Rilke con la latenza sono protagoniste le poesie in lingua francese, così come le ultime in tedesco stese poco prima della sua morte, qui intese come «Weg zum Leertext» (p. 11). Se i *Neue Gedichte* e ancora le *Duineser Elegien* si servono del *wie* della similitudine per mettere in relazione due significanti, ma anche per distanziarli fra di loro e ricongiungerli in un significato nuovo, nascosto, le poesie più tarde, così Valtolina, non hanno più bisogno di paragoni, i versi si fanno astratti, corrispondono con il vuoto, con lo spazio bianco fra le righe – latente, ma colmo di significati. La sperimentazione con la forma dell'haiku è una delle espressioni di quello stile audace che non teme più la propria dissoluzione, che rivela *in absentia*. L'introduzione dello spazio bianco fra i versi – a ragione in tedesco si utilizza il termine *Leertext* – adempie una funzione simile: sospende il discorso poetico, separa due versi, ma crea anche un significato latentemente presente nell'interazione semiotica di due unità metriche apparentemente distanti.

Nel suo studio Valtolina è partita dalla periferia, è giunta tuttavia, grazie a una profonda conoscenza di Rilke e della sua opera e al suo acribico

e incessante lavoro su testo e contesto, nel centro di un dibattito tuttora vivo nella *Rilke-Forschung*: quello sulle figure che (ri)costruiscono l'assenza e la rinuncia, di cui la studiosa propone una lettura tutt'altro che periferica.

Moira Paleari

Emanuela Ferragamo, *Paradies Parodie. Christian Morgensterns parodistische Poetik*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2021, pp. 262, € 39,80

Se l'opera di Christian Morgenstern è dominata, per confessione dello stesso autore, da una «unbesiegbare Unordentlichkeit» (p. 13), lungo è stato il cammino che ha portato, nel 1986, all'inaugurazione di una prima sistematizzazione del corpus delle opere dello scrittore; solo nel 2018 si giunge alla pubblicazione dell'ultimo volume delle lettere per i tipi di Urachhaus, che cura l'edizione dei *Werke und Briefe* in nove volumi.

Ben ricostruite sono le vicende filologiche in apertura del volume monografico che Emanuela Ferragamo dedica al drammaturgo, saggista e scrittore umoristico Christian Morgenstern. Da tali premesse prende avvio l'analisi dell'autrice, in un libro che è frutto della sua dissertazione e che ha per tema la poetica della parodia.

Fin dal capitolo introduttivo, Ferragamo pone la questione non solo della definizione del concetto di parodia, ma soprattutto della difficoltà di determinare con esattezza i testi da annoverare tra gli esempi del genere parodico in Morgenstern, il quale usava distinguere le parodie, ad esempio, dai «Galgenlieder». Eppure molta importanza sembrano avere avuto quei testi per l'autore, che, come illustra lo studio, tenta a più riprese ma invano, nel periodo che va dal 1896 al 1907, di pubblicare i suoi pezzi parodici in volumi antologici. Pertanto, la prima parte del lavoro si concentra sulle premesse estetiche, storiche e metodologiche e sulle possibili variazioni del genere della parodia. A questo proposito, l'autrice ripercorre (nel capitolo *Die Parodie und der 'Gesang'*, pp. 27 ss.) le tappe principali dello sviluppo della teoria e pratica della parodia da Aristotele e Quintiliano, attraverso lo Scaligero, fino a Gottsched e all'illuminismo tedesco; e si parla inoltre, tra gli altri, di Goethe e Heine, prima di giungere alla straordinaria esperienza del *Kabarett*, nei primi anni del XX secolo, e alle opere di Robert Neumann.

Una prima strategia parodistica messa in campo da Morgenstern viene ben evidenziata già dall'analisi di apertura, incentrata sulla poesia *Der heroische Pudel* (pp. 21 ss.). Il componimento risale agli anni della maturità compositiva di Morgenstern, il periodo 1899-1905, quando l'autore intensamente si confronta con gli assunti della filosofia di Friedrich Nietzsche; come si vedrà, il filosofo divenne un punto di riferimento imprescindibile per tutta la riflessione e l'opera dello scrittore, come accadde del resto anche a numerose altre voci della sua generazione. Riprendendo la terza delle quattro *Unzeitgemäße Betrachtungen* di Nietzsche, dal titolo *Schopenhauer als Erzieher*, Morgenstern farà questa volta proprio di Nietzsche il suo «Erzieher», maestro

di un vitalismo che gioca nell'opera del drammaturgo un ruolo decisivo; lo dimostra, in particolar modo, uno dei capitoli della prima parte del libro, anche se riferimenti al filosofo tornano con insistenza nell'intera trattazione.

Un successivo capitolo, invece, affronta il nodo della ricezione produttiva di Morgenstern da parte di Friedrich Torberg nella poesia *Der Sinn*, e ciò offre all'autrice la possibilità di discutere di come la parodia metta in discussione il primato del senso, per farsi espressione critica e polemica contro aspetti della vita sociale e della cultura. Ma come si realizza tutto ciò? Non vi è dubbio che l'umorismo di Morgenstern prenda vita e soprattutto forma da un'inventiva tutta linguistica, per cui Ernst Kretschmer parla – parafrasando lo scrittore – di una «Umwortung der Worte», ovvero di una lirica che procede – «umwortend» – unendo due vocaboli in una parola composta di nuovo conio (per citare un esempio: da «Ich GING GANZ in Gedanken hin» nasce il neologismo sostantivale «Gingganz» dell'omonimo componimento; p. 69). Dalla sperimentazione con le parole vien fuori una modulazione di valori e significati in cui si cela anche il contenuto di critica culturale della satira di Morgenstern.

Nei successivi capitoli, che appaiono a tratti smarrire una struttura discorsiva organica attraverso i numerosi sottocapitoli, vengono comunque rimarcati aspetti importanti della poetica di Morgenstern, come ad esempio l'ironia o la ritmica musicalità del noto *Fisches Nachtgesang* (1905), con cui spesso si suole far cominciare la tradizione novecentesca della *visuelle* o *konkrete Poesie*. Recependo la funzione della musica in Nietzsche, Morgenstern pone in secondo piano l'appesantimento dello stile, definendolo un «Hindernis zur Erlangung der Wahrheit», e preferisce concentrarsi sul «Rhythmus der inneren Stimme» (p. 93).

E alla vocazione per l'autenticità sembra ispirarsi molta satira di Morgenstern, che non risparmia la contemporaneità letteraria e ne fornisce anzi un'amara disamina in *Epigo und Decadentia*. Si tratta, come recita il sottotitolo, di una «fiaba satirica», in cui i mali della letteratura del tempo, epigonalità e decadenza, vengono rappresentati come due bambini, figli dell'«Aurea Mediocritas», i quali, alla scomparsa del re, si accapigliano per la successione e vengono smascherati come impostori. A questo punto, Ferragamo introduce un'opportuna analisi non solo sull'operazione di autodifferenziazione di Morgenstern rispetto alla contemporaneità, ma anche circa l'appartenenza dell'autore alla sua epoca, partendo dai suoi primi modelli (i classicisti Goethe e Schiller) sino al confronto con lo *Jugendstil*, con la letteratura decadente (in particolare Richard Dehmel) e con Henrik Ibsen, che Morgenstern tradurrà in tedesco.

La seconda parte del lavoro verte sull'analisi di tre parodie risalenti agli anni 1902-1907: *Zwei Kapitel der satanischen Geschichte des Marquis von Essenz*, *Aus Lametta vom Christbaum der siebenten Erleuchtung*, *Der Fritzmauthner-Tag*.

Nella prima delle tre opere, datata 1903, la verva satirica di Morgenstern si rivolge contro il decadentismo europeo e prende di mira, questa volta, il famoso *À rebours* di Joris-Karl Huysmans. Per un gioco di assonanze, l'aristocratico Des Esseintes diventa, nella variazione del poeta tedesco, il Marquis von Essenz, ritiratosi, in questo caso, su una montagna nei pressi di Parigi, dove ha in animo di costruire una casa seguendo i progetti da tempo elaborati

nelle notti insonni. L'ironia del brano di Morgenstern (riprodotto in apertura del capitolo a esso dedicato; p. 153) è godibilissima; la prosa, inoltre, dirige l'attenzione del lettore e del critico verso due questioni fondamentali: la ricezione del simbolismo francese da parte di Morgenstern e la particolarità delle modulazioni parodistiche cui lo scrittore giunge attraverso i procedimenti del rifacimento e della traduzione. Se già Victor Klemperer in *Christian Morgenstern und der Symbolismus* sottolineava l'importanza della tradizione simbolista francese per Morgenstern pur supponendo, in modo un po' paradossale, una scarsa conoscenza della stessa da parte dell'autore, i carteggi evidenziano – scrive Ferragamo – come le prime letture della letteratura francese da parte di Morgenstern risalgano già al 1891 (p. 157); certo il ruolo della stampa tedesca nella ricezione dei Francesi è stato decisivo per lo scrittore, senza contare il fatto che, negli anni tra il 1900 e il 1903, molte opere chiave del simbolismo francese vengono tradotte in tedesco; se non ne è accertata la diretta conoscenza da parte di Morgenstern, è comunque noto come egli fosse in contatto con i traduttori di quelle edizioni. Insomma, la parodia è per Morgenstern anche una maniera per posizionarsi nel panorama della letteratura contemporanea e nella storia letteraria tedesca, e un'interessante permeabilità si individua tra le due pratiche della parodia e della traduzione. Scrive Ferragamo: «Die parodistischen Entwürfe aus dem Tagebuch zeigen, dass Morgenstern durch die Gattung eine alternative 'Literaturgeschichte in Beispielen' zusammenstellen wollte, die einen Vorteil aus der Verkürzung der Originale ziehen dürfe – nämlich sie zu ihrem emblematischsten Kennzeichen zusammenzufassen. Im Fall der Parodie auf Huysmans entspricht diese Verkürzungslust überdies dem Streben nach einer 'kondensierten Literatur', die der Vortext in der Dichtung von Mallarmé als verwirklicht sieht. [...] Interessant ist auch, dass die Zusammenfassung sich manchmal aus der Veränderung der Gattung ergibt: So notiert sich Morgenstern das Vorhaben, ein Drama Schillers aus Briefen zusammenzustellen» (pp. 160-161).

La parodia in versi *Aus Lametta vom Christbaum der siebenten Erleuchtung*, che almeno in un primo schizzo del 1906 sembra fare il verso allo stile di Stefan George e al tono dei «Blätter für die Kunst», mette in scena l'autoironia dell'autore che si rappresenta come un posticcio profeta, per far emergere – ancora una volta sulla scia di Nietzsche – il suo anticlericalismo. A essere esaltato è lo «spirito» dell'umorismo, non certo quello religioso, essendo il cristianesimo una specie di «dimonata» che trasforma l'essere umano in un «Christanthropus»; già un aforisma del 1905 recita: «Es steht der Mensch in Spiritus / in einem guten Bade, / wogegen der Christanthropus / sich wünscht in Limonade» (p. 187).

Infine, *Der Fritzmauthner-Tag*, parodia pubblicata postuma nel 1919, presenta la struttura di un annuncio: si invita a uno straordinario spettacolo in cui 'si sparano' parole e si ha la possibilità di colpire ad esempio, per ben dieci volte, la parola «Weltgeschichte». La parodia è un'arma che Morgenstern rivolge, in questo caso, contro le parole della stampa e il feticismo linguistico, prendendo spunto dalla *Sprachskepsis* di Fritz Mauthner, i cui *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* egli aveva ricevuto già nel 1906 dall'amico Friedrich Kaybler.

Il lavoro monografico di Emanuela Ferragamo è un meritevole studio su un autore a lungo trascurato, un artista della lingua che con fervida sagacia ci ricorda l'autenticità di un certo uso delle parole. Come scrive nell'aforisma Nr. 161, riportato in esergo: «Wer sich selbst treu bleiben will, kann nicht immer anderen treu bleiben».

Giulia A. Disanto

Francesco Serra di Cassano, *R-Esistere. Dal pathos della Kultur al paradigma immunitario. Thomas Mann e le tensioni della modernità*, Bibliopolis, Napoli 2021, pp. 335, € 25

Con questo corposo saggio, Francesco Serra di Cassano compie un tentativo piuttosto interessante di utilizzare le tensioni ideali che sottostanno all'opera di Thomas Mann come strumenti utili a interpretare alcuni dei problemi che stanno al centro della nostra contemporaneità. Lo fa dando alla sua ricerca un taglio più filosofico che strettamente letterario, mettendosi in dialogo con una bibliografia molto vasta, per lo più in italiano, alla quale dedica puntuali e stimolanti commenti nelle pagine finali.

Nell'introduzione, che porta il titolo *Il lavoro creativo nelle epoche di crisi*, l'autore parte dalla constatazione della «molteplicità di articolazioni culturali» con le quali le grandi figure di intellettuali e le correnti creative dei primi anni del XX secolo dovettero confrontarsi, collegate con la rivoluzione tecnologica dovuta all'espansione produttiva del capitalismo. Individua poi Thomas Mann come «paradigma interpretativo di un'epoca critica», e dichiara di voler analizzare il suo «tavolo di lavoro» e più in generale l'epoca in cui è vissuto (in particolare nella fase posteriore al 1914), verificando «analogie, simmetrie, incroci con il mondo di oggi» (p. 14). Qui dichiara anche quali sono i quesiti che stanno al cuore del saggio: «Il passaggio dalla civiltà dialogica, nella quale passato e futuro erano in permanente mediazione dialettica, alla civiltà digitale, in cui l'«immediatezza» spezza i ponti col passato e ci lascia orfani di fondate previsioni del futuro, mette in campo la questione centrale dell'epoca attuale: la democrazia, che per definizione è basata sulla mediazione tra una pluralità di attori e procedure, è compatibile con il dominio della civiltà digitale? Nel momento in cui l'innovazione tecnologica rompe il vecchio recinto statuale, spezzando il legame tra sviluppo e democrazia e miscelando in modo inquietante tecnologia, capitalismo e autocrazia, quale sarà l'esito finale? Cosa resterà di noi e della cultura che ha tracciato il nostro percorso nella storia?» (p. 15). L'idea di «civiltà digitale» si riferisce da un lato alla dipendenza dai dispositivi digitali che caratterizza il mondo odierno, con la disumanizzante conseguenza di rapporti sociali sempre più esigui, «la destrutturazione dello spazio della politica e il venir meno della responsabilità, sociale e verso se stessi» (24); dall'altro ai concreti rischi di controllo della cittadinanza che gli algoritmi fomentano con la loro pervasività. Questo controllo va oltre le prassi usuali di sorveglianza – ad esempio nelle dittature

tradizionali – ed è insidioso per la sua paradossale trasparenza: gli individui non lo rilevano neppure nelle loro vite, e si prestano a esso senza protestare e anzi con entusiasmo. Nel corso del saggio, come vedremo, questo discorso si orienta poi decisamente sui dubbi circa la gestione della pandemia.

In questo senso, il *tavolo da lavoro* di Mann viene studiato nel suo progressivo divenire «luogo di resistenza del pensiero critico nelle tensioni della modernità» (p. 15). Di esso si sottolinea in particolare la «inattualità» (p. 17), non tanto nei termini di un'anacronistica aderenza dello scrittore a valori di un mondo ormai scomparso, quanto piuttosto in quelli di una tenace volontà di non allinearsi, di non essere, con le parole dello stesso Mann nel discorso *Il mio tempo* del 1950, «servile adulatore» della propria contemporaneità, «né in territorio artistico né in campo politico-morale». Ne sono testimonianza le oscillazioni fra pulsioni antidemocratiche e consapevole adesione alla democrazia, fra culto estatico dell'io e umanesimo borghese, fra atteggiamento impolitico e repubblicanesimo della ragione (a cui poi si aggiunge la decisa opposizione al nazismo) che lo accompagnano a partire dal 1914. La *Kultur* su cui tanto insiste nelle *Considerazioni di un impolitico*, il modello etico di vita e di operosità borghese dai tratti conservatori, che resta comunque il nucleo intimo delle convinzioni dello scrittore, entra in una proficua dialettica con le spinte della civilizzazione democratica. Proprio per queste ragioni, Serra di Cassano si pone come obiettivo quello di utilizzare gli strumenti intellettuali presenti nel pensiero e nell'opera di Mann per «tenere vivo e fertile, dentro i perturbanti processi generati dalla rivoluzione digitale, il metodo della ricerca e lo spazio per l'interrogazione» (p. 21).

Secondo l'autore, una buona parte di questo «spazio» è stata occupata da quella particolare forma di 'pensiero unico' generatasi durante la gestione della pandemia. Collegandosi alla riflessione del filosofo napoletano Roberto Esposito, Serra di Cassano evoca la dinamica fra *immunitas* («coloro che sono esentati dall'impegno comune e sono protetti dai rischi della coesistenza») e *communitas* («coloro che si impegnano nei confronti degli altri»), per poi collegarsi alla situazione pandemica: «La soluzione immunitaria, ideata per salvare un corpo individuale e collettivo infettato e allo sbando, se attivata oltre un certo limite, finisce per distruggerlo» (p. 24). E più avanti parla di protocolli «che ci tolgono il potere di analisi e di giudizio, che ci privano di ogni autonomia emozionale e intellettuale e che si sostituiscono alla nostra libertà di azione e di scelta, creano una barriera immunitaria sottile, ma pervasiva che, imponendo un ordine unilaterale, imperativo e prescrittivo delle cose, conduce all'annullamento del libero arbitrio e al rischio di un'estinzione della nostra eredità umanistica» (p. 25). Per questo motivo sarebbe necessario «riattivare il *tavolo da lavoro* di Thomas Mann», per «invertire la narrazione» di un tempo schiacciato sul presente («ad opera in particolare della comunicazione»), che spinge gli individui a «una forma di vita predefinita e in costante equilibrio» (*ivi*).

Seguono tre robusti capitoli dedicati a Mann, che – sebbene non agguingano molto a quanto già assodato dalla critica manniana – collocano bene il pensiero e l'opera dello scrittore negli anni che vanno dal 1914 alla

morte. *Germania – Occidente. Le tensioni della pianura* (pp. 29-150) è il più lungo ed è dedicato soprattutto alle *Considerazioni di un impolitico*, lette come luogo di riflessione a partire da una «posizione di ‘resistenza’ contro gli assalti della modernità» (p. 58). Serra di Cassano delinea la cornice spirituale all’interno della quale è possibile collocare le *Considerazioni*, quella ‘rivoluzione conservatrice’ di cui sottolinea la natura «contraddittoria, ambigua, eretica, trasgressiva, paradossale, sincretica», mostrando come i suoi protagonisti «non pretendono di restaurare l’ordine precedente, ma rifiutano l’idea di un progresso indefinito e irreversibile, accettando le dinamiche della modernità ma non la sua logica costitutiva» (p. 77), che è legata in primo luogo all’illuminismo e alla sua capacità di disarticolare i tradizionali vincoli comunitari, in una deriva che tende al nichilismo. Mann elabora invece la nozione di «arte stereoscopica», un ideale estetico fondato sulla combinazione di «timore reverenziale e dubbio, estrema coscienziosità ed estrema indipendenza», che gli permette di sottrarsi all’unilateralismo di ogni fede radicale (p. 94).

Il secondo, *Oriente – Occidente. Gli incroci spirituali della montagna* (pp. 151-210), è dedicato soprattutto allo *Zauberberg*, che viene messo in dialogo con le *Considerazioni*. Il terzo, *Necessità interiori. «Soffrendo per la Germania»* (pp. 211-266), tratta dell’impegno manniano per la democrazia a partire dagli anni Trenta, indagato anche nei saggi ‘letterari’ come quelli su Goethe, Tolstoj e Freud. Molto interessante mi pare qui la disamina della posizione dello scrittore, che resta ‘impolitico’, emancipandosi dalla tradizionale prospettiva critica con l’assumere una «distanza prospettica» (p. 224; si riprende qui un pensiero di Roberto Esposito). Questa «distanza» lo porta paradossalmente ad accostarsi alla figura di Hitler, a considerarne gli aspetti che lo avvicinano a lui più che a discostarsene con ribrezzo, ad esempio nel saggio *Fratello Hitler*, in un movimento inconsueto e spiazzante, soprattutto alla luce delle riflessioni democratiche ‘classiche’.

L’*Epilogo* (pp. 267-322) abbandona Thomas Mann per una lunga disquisizione filosofica sull’epoca a noi contemporanea. I temi sono quelli accennati nell’introduzione, ossia i rischi di un mondo sempre più dominato dalla tecnica e dagli algoritmi, «che fa leva e affidamento sulle nuove figure intellettuali – tecnici, scienziati, specialisti – che, come i chierici di un tempo, dispensano consigli all’umanità (quando non obblighi), sulla base dell’idea che la società sia comprensibile, organizzabile, e che dunque possa e debba essere plasmata dal loro sapere» (p. 274). L’uso compulsivo delle piattaforme digitali genera un «inganno prospettico» che va superato per contrastare i manipolatori che vogliono «spingere alla rassegnazione, a una passività e a un adattamento alle regole che determina il vasto senso di impotenza che domina la società digitale» (p. 275). Ne consegue una mancanza di vita: «L’oltre-mondo digitale ha amputato i nervi e i tendini che assicuravano l’uomo alla realtà, spingendo la ricerca della felicità in uno spazio intellettivamente depotenziato e socialmente immunizzato» (p. 318). La soluzione, secondo Serra di Cassano, parte dalla capacità di «r-esistere», cioè «sviluppare una curiosità attiva per il mondo, aderendo pienamente alle dinamiche della vita» con tutti i loro rischi, e «dialogando in modo costante con la realtà [...],

pensare e vivere senza barriere, [...] selezionare, scegliere e fare ordine» in particolare, nel magma delle informazioni (p. 320). La ‘vita’ a cui pensa, opposta alla mera ‘esistenza’, è fatta di «casualità, confusione, avventure, incertezza, scoperta di sé, eventi quasi [??] traumatici, tutte quelle cose che rendono la vita degna di essere vissuta» (p. 274 citando Nassim N. Taleb).

Il germanista di mestiere non è sicuro di avere gli strumenti per valutare quest’ultima parte del lavoro, che senza dubbio contiene molti interessanti spunti di riflessione. Di certo è colpito dalla pluralità di voci messe in campo, provenienti soprattutto dall’ambito filosofico – da Zygmunt Bauman a Roberto Esposito, da Nassim N. Taleb a Massimo Cacciari a Franco Rella a Günther Anders a Hannah Arendt, da Remo Bodei a Giorgio Agamben a Marcel Proust a Roland Barthes, da Mario Perniola a Massimo De Carolis a Ferruccio Masini a Gottfried Benn, e si potrebbe continuare ancora a lungo –, pluralità a tratti quasi disturbante perché in essa pare smarrirsi la voce dell’autore; o, per altri versi, sembra di sentire quella di Naphta, dal suono e soprattutto dai contenuti non troppo gradevoli. Non saprebbe dire infatti, il germanista (ottusamente ancorato com’è ai principi illuministi), se la *communitas* di cui si parla nel saggio non sia un po’ troppo astratta, un po’ troppo ritagliata intorno alle aspirazioni di ‘vita’ di una minoranza che, per realizzarle, è disposta – come il gesuita – a fare il sacrificio di un bagno di sangue, ancorché palingenetico. Si tiene dunque stretta la sua idea di un Mann che fra i due pedagoghi preferisca in fondo Settembrini, con il suo tecnologico buon senso e la sua fiducia nella salute, pur riconoscendone – in maniera stereoscopica – l’ampia gamma di difetti.

Massimo Bonifazio

Domenico Conte – Chiara Cappiello (a cura di), *Oswald Spengler e il «Tramonto dell’Occidente»*. Cento anni dopo, Liguori, Napoli 2020, pp. 96, € 15,99

Il volume raccoglie i cinque contributi presentati durante il «pomeriggio spengleriano» (p. XII) tenutosi il 16 aprile 2018 a Napoli presso la Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, e organizzato in occasione del primo centenario del *Tramonto dell’Occidente*. Conte, nell’introduzione al volume, definisce il *Tramonto* un classico (p. VII): non solo per la sua ampia ricezione (‘fortunata’, ma altrettanto ‘sfortunata’ per le tante accuse ricevute, tra cui profetismo, nazionalismo, irrazionalismo), che mostra il ruolo fondamentale dell’opera all’interno della storia culturale europea e mondiale, bensì anche e soprattutto per l’attualità del fenomeno analizzato, riscontrabile – come mostrano i contributi – in molti aspetti. Il *Tramonto dell’Occidente* è senza dubbio da considerare «un libro essenziale per capire il Novecento e, a partire dal Novecento, il mondo successivo al Novecento, che è quello, ancora senza nome, dentro il quale viviamo» (p. VIII). Spengler ha intuito l’incombente declino dell’Europa, l’‘organicamente’ inevitabile passaggio dalla *Kultur* alla *Zivilisation*, dopo un’importante fase di egemonia europea del mondo comprendente qual-

siasi ambito (da quello culturale a quello tecnico-scientifico). Proprio in questo risiede l'attualità dell'opera: Spengler ci porta anche oggi a confrontarci «con la nostra coscienza di europei» (p. XVIII) di fronte a un declino (ancora) in atto. Come è tipico per i centenari, questo volume mira a celebrare l'opera, a rievocarla e soprattutto a confrontarsi criticamente con essa (p. XVII), per poterla riscoprire e dar voce a letture del testo ancora insondate.

Il contributo di Marino Freschi (*1918: l'anno tedesco*) apre il volume focalizzandosi sulla portata esemplare dell'anno 1918: anno di cambiamenti storici epocali, in cui vengono pubblicati (non per pura coincidenza) diversi «romanzi intellettuali» (e non solo romanzi), radicati nel loro tempo e, contemporaneamente, ancora altrettanto attuali. In opere del 1918 come il *Tramonto* di Spengler, *Considerazioni di un impolitico* di Mann o *Prometeo* di Kafka, trova espressione quella «crisi della civiltà» che ha investito (e investe) la Germania e tutto l'Occidente. Il collasso da *Kultur* a *Zivilisation* nel concetto di storia di Spengler corrisponde in Mann alla contrapposizione tra «spirito e politica», a sostegno di una concezione antipolitica: solo il «primato spirituale della solitudine [...] favorisce la creatività contro i prodotti dell'industria culturale; insomma la poesia contro il giornalismo, l'etica contro la politica» (pp. 16-17). Di fronte alla crisi dei valori tradizionali e all'incapacità di reagire a questa crisi, i «romanzi intellettuali» del 1918 non rimangono però fatalisti, bensì danno vita a svariate interpretazioni e utopie, e «sono al fondamento di una nuova letteratura tragica e al contempo sapienziale» (p. 24): sono opere che nascono dalla crisi e oscillano tra nichilismo e speranza, perché anche di fronte al tramonto può esserci una via di salvezza.

Il contributo di Giampiero Moretti (*Tramonti hegeliani. Adorno e Baeumler* contra *Spengler*) prende in analisi la critica espressa da Adorno e Baeumler nei confronti dell'opera spengleriana. Anche se di visioni fondamentalmente antitetiche, entrambi i pensatori rilevano un forte irrigidimento nella concezione della storia del *Tramonto*: Spengler sembrerebbe tralasciare la dimensione dialettico-spirituale hegeliana, rinchiudendosi in una concezione deterministica secondo cui le civiltà sono 'biologicamente' destinate al declino. Eliminando lo spirito, che secondo Adorno è espressione della libertà individuale, «unica fonte in grado di mettere in moto cultura e civiltà [...] come atto che si contrappone al fatto [storico]» (p. 33), viene meno «il potere di cambiamento insito nella dialettica tra il particolare e la totalità stessa» (p. 32), poiché – secondo Spengler – il singolo finisce per dipendere dalla totalità. Moretti conclude l'analisi ponendo l'attenzione su una possibile 'correzione' proposta da Spengler stesso al suo concetto di *Seelentum* nelle *Urfragen* del 1925/1926: l'anima non è forse da intendere come «processo e non come sostanza-stato-condizione» (p. 36)? Spengler sembra così prendere le distanze da una concezione meramente biologico-vegetale per avvicinarsi a una nozione spirituale di anima, la cui «volontà [è] consapevolmente diretta alla fondazione di una cultura-civiltà» (p. 37). In quest'ottica sarebbero da rivedere molte critiche alla posizione spengleriana, non solo quelle di Adorno e Baeumler.

Il terzo contributo è di Andrea Orsucci, dal titolo *L'attualità del concetto di 'pseudomorfofi': rileggere Spengler attraverso Erwin Panofsky e Alberto Savinio*.

Spengler riprende il termine «pseudomorfo» dalla geologia, applicandolo alla storia e filosofia della cultura: nel passaggio da una cultura all'altra «il 'vecchio' si travasa nel 'nuovo' e motivi significativi di una cultura condannata e prossima a scomparire riaffiorano, profondamente trasformati, in contesti del tutto inediti» (p. 42). Come i minerali, anche le culture vengono a contatto tra loro, mescolandosi e dando alla luce forme nuove. Orsucci sottolinea come questo concetto lo si possa traslare anche all'arte (Panofsky) e alla lingua (Savinio): analoghe sono le «ibridazioni», affini i «ritorni» sotto nuovi aspetti. Questo dimostra come il mondo non sia univoco, permanente, universale, bensì relativo e contingente. È dunque necessario parlare di «pluralità delle verità» (p. 52); ancora più appropriati si rivelano termini come «pluriverso» o «multiverso». Spengler stesso viene definito «relativista della cultura», «avversario di ogni 'semplicificazione'» (p. 46), che rifiuta il riduttivo modello della ripartizione della storia in tre grandi epoche, non in grado di tener conto delle disomogeneità. E anche se il «multiverso» di forme suscita insicurezza nell'uomo – sempre alla ricerca di coerenza, ordine e stabilità – questo non può che venire accettato, perché rappresenta la realtà in cui viviamo: «un periodo di radicali trasformazioni e di profondo smarrimento» (p. 55). Un «ritorno alla omogeneità delle idee» (p. 56) non è più possibile, perciò non resta che impegnarsi a «far convivere nella maniera meno cruenta le idee più disparate, ivi comprese le idee più disperate» (*ivi*). E l'intellettuale, in questo contesto, ha proprio il compito di fondare una «morale della relatività».

*Spengler e la civilizzazione assoluta* è il titolo del contributo di Giuseppe Raciti, autore della nuova traduzione del *Tramonto*, pubblicata dalla casa editrice Aragno in due volumi (2017 e 2019). Il *Tramonto*, sottolinea Raciti, non parla del «tramonto del soggetto», bensì pone al centro della questione «la civilizzazione come problema» (p. 57) e la necessità di trovare «un soggetto adeguato al tramonto». Raciti propone una lettura alternativa alla (spesso fraintesa) organologia spengleriana, che fa solamente parte dello strato più superficiale del testo: allo Spengler fatalista viene contrapposta la prospettiva di uno Spengler «pensatore politico [...] che intende incidere sulla realtà che lo avvolge» (p. 70), perché ci sia ancora una 'storia', un 'nuovo inizio'. Questo è reso possibile dalla civilizzazione faustiana, punto d'arrivo, «epilogo» della civilizzazione, o – per usare le parole di Jünger – «civilizzazione assoluta» e quindi incomparabile con qualsiasi civilizzazione passata. Se la storia è il prodotto della civilizzazione, il faustismo diventa in Spengler «un processo di storicizzazione assoluta» (p. 67), diventa «produzione astorica di storicità» (p. 66). E proprio il pensare la storia, l'analisi storica della realtà può gettare le basi per intervenire sulla prassi e rivoluzionarla.

Il volume si chiude con la relazione di Domenico Conte dal titolo *Spengler, Jünger e i libri carismatici. Con cenni a Thomas Mann*. Conte definisce il *Tramonto* spengleriano e l'*Operaio* di Jünger «libri carismatici» (p. 72) che sono stati in grado di capire il Novecento, di individuarne gli elementi costitutivi e di riconoscerli – anche nel passaggio alla *Zivilisation* – quelli salvifici. Conte ricostruisce le somiglianze e le divergenze tra Spengler, Jünger e Mann,

sottolineando come dall'analisi emerga un «nesso temibile e ambiguo tra modernità e primitivismo» (p. XVII): «tratti di primitività» (p. 87) sono riscontrabili anche «nello spazio tecnico» e la tecnica, «intrinseca alla modernità» (p. 78), è diventata ormai «naturale». Ciò non è da intendere solo negativamente come «disincantamento» (*Entzauberung*), ma anche come nuovo «incantamento» (*Verzauberung*). Importante in questo contesto è anche il ruolo degli *Ur-Bücher* (tra cui rientra sicuramente anche il *Tramonto*), libri moderni che mirano a «indagare il passato remoto dell'uomo» (p. 88), a comprendere e ricercare le origini del primitivismo, il «mistero dell'uomo e della sua storia, anche per noi la domanda originaria più urgente ed aspra» (p. 89).

*Oswald Spengler e il «Tramonto dell'Occidente». Cento anni dopo* è un volume esile, ma denso e complesso, che intraprende un viaggio avventuroso e fecondo attraverso l'opera spengleriana e la storia della sua ricezione. Le nuove interpretazioni del testo offrono una rivalutazione di diversi punti del pensiero spengleriano e fanno emergere una lettura più neutrale da un punto di vista ideologico. Si tratta della presa d'atto di una «fine senza fine», che invita così anche il mondo odierno, pervaso dalla tecnica e nel suo perpetuo stato di civilizzazione, a sottoporsi a uno sguardo critico. Questo fa di Spengler non un esponente della «crisi dello storicismo», come lo reputava Benedetto Croce, bensì dello «storicismo della crisi».

Elisa Pontini

Thomas Vašek, *Heidegger e Michelstaedter. Un'inchiesta filosofica*, trad. di Fulvio Rambaldini, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 320, € 24

La casa editrice Mimesis ha recentemente pubblicato la traduzione del saggio di Thomas Vašek dedicato alle convergenze fra il pensiero dell'Heidegger di *Essere e tempo* (1927) e il Michelstaedter di *La persuasione e la retorica* (1913). Diciamo subito che il volume di Vašek, uscito in tedesco nel 2019, non è costruito a partire dall'ipotesi di un plagio (come certa stampa lo ha presentato). Si ipotizza a tratti una possibile lettura heideggeriana della tesi di laurea del giovane goriziano, morto suicida nel 1910, ma si evidenzia allo stesso tempo la mancanza di prove al riguardo. La parziale traduzione in tedesco del lavoro di Michelstaedter (realizzata da Argia Cassini) e il fatto che Heidegger fosse in contatto – per lo più indiretto – con alcuni ammiratori di Michelstaedter (o che avesse letto le loro opere), sono naturalmente indizi del tutto circostanziali che non permettono all'analisi biografica – come Vašek ammette – di uscire dal campo delle suggestioni.

Altra storia è naturalmente quella che concerne le convergenze tematico-filosofiche dei due libri in questione. In tale direzione Vašek, nonostante alcuni giudizi un po' grossolani (le poche battute dedicate a Schopenhauer sono irricevibili), riesce a mettere in piedi una serie di parallelismi convincenti, rimpolpando e soprattutto sostanziando le già numerose interpretazioni che sottolineavano il filo più o meno diretto fra i due volumi. Posto come

elemento principale di raccordo il paradigma dell'autenticità attraverso il quale ogni soggetto oscilla fra auto-direzione (il persuaso di Michelstaedter) ed etero-direzione, Vašek innanzitutto sottrae Heidegger a qualsiasi forma di misticismo, riportando il suo pensiero, stanti anche le letture di Löwith e di Sheehan, a quella capacità di liberarsi dalla «significatività» dell'ente che permetterebbe al soggetto di fondarsi oltre la reificazione strumentale. Su tale linea ha poi buon gioco, portando alla nostra attenzione anche occorrenze linguistiche simili e citazioni dalla filosofia classica ripetute dai due autori, a interpretare il contrasto michelstaedteriano fra persuasione e *philopsychia* secondo modalità affini al pensiero heideggeriano.

Certo, nell'interpretazione di Michelstaedter come filosofo anzitutto interessato a una forma di consistenza ontologica c'è del vero; d'altro canto, però, la riduzione del suo pensiero a tale aspetto, vale a dire alla lotta – così tipica nel pensiero tedesco di quegli anni – fra 'autenticità' e 'inautenticità', rischia di oscurare tutta la parte più direttamente 'sociale' del lavoro del goriziano, vale a dire tutte le modalità di costruzione fattuale della retorica, ad uno con le mutazioni storiche di questa, e ad uno, soprattutto, con quella dialettica fra persuasione e retorica che allontana il libro di Michelstaedter appunto dal mero contrasto giustappositivo fra autenticità e inautenticità. Se, voglio dire, Vašek ha a mio giudizio assolutamente ragione a interpretare il meccanismo della *philopsychia* (la ricerca del piacere che porta il soggetto a cercare consistenza ontologica nelle cose e nelle relazioni transeunti) nel quadro, pre-heideggeriano, di un Esserci che si disperde nella *Verfallenheit*, ha poi torto nell'oscurare tanto la dimensione storicista del pensiero di Michelstaedter (dove l'Essere è sì ontologico, ma dove le sue forme – come anche quelle della retorica-apparenza – mutano nel tempo), quanto la dialettica che, momento storico dopo momento storico, si instaura fra la persuasione e la stessa retorica. In Michelstaedter insomma, diversamente che in Heidegger, è la forma assunta dalla retorica a determinare le modalità della persuasione e, viceversa, la persuasione è un Essere dato come mancanza, le cui modalità di funzionamento non servono a sostare in una ritrovata dimensione ontologica (come banalmente lo intese Evola, ma per Michelstaedter «il porto è la furia del mare»), ma servono a far apparire al persuaso la stessa retorica e le sue modalità, correnti, di funzionamento: «non ci sono soste sulla via della persuasione». Eliminando dalla sua analisi tutta la dimensione sociale del pensiero michelstaedteriano, quella che è largamente costruita a partire dalla dialettica servo-padrone di Hegel, pur se intesa in modo peculiare (nei termini michelstaedteriani colui che trionfa nel sistema della correlatività, nello scontro di volontà, determina poi le modalità di funzionamento del sistema retorico e costringe gli altri ad adattarvisi), Vašek perde di vista tutta la natura storico-dialettica del pensiero del goriziano. Ecco dunque che, fermandosi al puro aspetto ontologico, Vašek riesce a ricostruire molto bene il lato 'heideggeriano' del pensiero di Michelstaedter, quello appunto che si fonda sulla perdita e reificazione del Sé nel vortice della correlatività, ma riduce, da un lato, la persuasione a un'autenticità puramente formale e, dall'altro, si ritrova poi inevitabilmente a dover spiegare l'azione del persuaso

nei termini esclusivi dell'etica, termini che per Michelstaedter, invece, sono *ab origine* macchiati proprio dalle leggi della retorica sociale: «vi fa comodo dire che portate la croce come un sacro dovere, mentre pesate col peso inerte delle vostre necessità. [...] dei doveri da compiere per guadagnarvi in pace la vita; quando v'adattate ai modi del corpo, della famiglia, della città, della religione, dite: 'faccio i miei doveri d'uomo, di figlio, di cittadino, di cristiano' e a questi doveri commisurate i diritti». In Michelstaedter non può essere la coscienza a determinare l'essere dell'uomo, perché quella coscienza è a sua volta determinata dall'accadere sociale in cui quella è alienata da sé.

Ecco che Vašek, seguendo invece la strada di un mito del tutto formale dell'autenticità, rischia spessissimo di trasformare il persuaso in un 'risvegliato' o in un 'saggio' evoliano, appunto perché perde di vista la relazione storico-dialettica che in Michelstaedter viene a crearsi fra autenticità e inautenticità. E infatti nel finale del libro l'ontologia michelstaedteriana è ridotta a «essere estatico e senza tempo», cioè, terminologia mistica a parte, a un'ontologia fondata positivamente e non, come è invece per Michelstaedter, negativamente in rapporto alle forme assunte dalla retorica. È tale posizionamento a permettere a Michelstaedter di superare l'opposizione irrelata fra una 'vita inautentica' e un 'assolutamente autentico' che si pone in qualche punto lontano da questa. Ed è sempre ciò a permettergli di superare l'analisi del nuovo orizzonte fenomenico come semplice regno culturale dell'ambiguità relativista (inautenticità), muovendo verso la demistificazione delle strutture ideologiche e dell'astrazione (lo scopo della retorica è fingere un Essere in ciò che è relativo) quali spazio del controllo socio-politico.

La mia impressione, dunque, è che se Vašek si fosse limitato ad analizzare in termini heideggeriani, dell'Heidegger di *Essere e tempo*, il meccanismo della *philopsychia*, vale a dire la tendenza del Sé a reificarsi nelle cose proprio mentre pensa di starsi affermando come soggettività intera, ci avrebbe fornito – come del resto fa su tali temi – un'analisi completamente convincente. Comprende infatti benissimo tanto il ruolo simile che nei due filosofi giocano la 'strumentalità' e il criterio reificante dell'utile (eccellenti le pagine sulla lettura di Aristotele da parte dei due protagonisti del volume), quanto la capacità dell'attitudine strumentale di trasformarsi surrettiziamente in *telos*, ma dimentica poi che in Michelstaedter il 'regno dell'apparenza', dell'inautenticità, si struttura e si modifica a partire dalle necessità storico-contingenti del sistema sociale. Non a caso, infatti, Vašek ha anche il merito di riportare all'attenzione della critica michelstaedteriana quei due sintagmi («modo diretto» e «modo congiunto») che a mio giudizio sono il cuore di tutta la speculazione del goriziano. Però, mentre interpreta molto bene il «modo diretto» (il tentativo del soggetto di fondarsi come assoluto, come autentico, mediante l'imposizione della propria volontà alle cose e agli altri uomini), manca completamente l'interpretazione del «modo congiunto». Vašek lo intende semplicemente come l'assolutizzazione della relazione con gli 'oggetti' impostata nel «modo diretto», ma il «modo congiunto» in Michelstaedter è l'assolutizzazione di questa relazione mediante il riferimento alle norme che dominano la società: all'egemonia. Per dirla brevemente: lo scontro di volontà che si attua per il possesso delle cose,

per suggellare il reale col proprio Sé e così avere consistenza ontologica, può naturalmente vedere il soggetto soccombere (un'altra volontà potrebbe avere la meglio sulla sua). Per evitare il rischio di tale sconfitta il soggetto 'adatta' allora la propria volontà alle regole, credenze, usi, ideologie (la retorica) del sistema sociale corrente. In questo modo la sua 'volontà' risulterà inevitabilmente più potente (e da qui si comprende anche il profondo materialismo di Michelstaedter, dal momento che non solo le idee sociali rendono più forti le pretese del soggetto, ma anche le strutture sociali operano allo stesso modo). Ancora una volta dunque, limitandosi alla pura questione ontologica sul piano dell'operatività individuale, Vašek perde di vista tutto il secondo livello dell'analisi michelstaedteriana, e ciò, come abbiamo detto, lo conduce poi a leggere la persuasione come autenticità ipostatizzata, invece che come relazione dialettica con la retorica medesima.

Il volume, al netto delle molte ripetizioni che segnalano una poco benevola fiducia verso il lettore, resta comunque assolutamente godibile. La struttura è un po' franta ma vivificata da eccellenti capacità ermeneutico-comparatistiche. La parte riguardante la *philopsychia*, la volontà, la ricerca del piacere come via a una fasulla consistenza ontologica, sono estremamente rigorose e costituiranno da ora un tassello imprescindibile per quella critica michelstaedteriana che guarda alle consonanze con Heidegger. Quello che qui ci si augura è una seconda edizione che ne sottolinei le anche più numerose differenze. Magari anche rilevando l'enorme distanza fra Michelstaedter e quell'Evola su cui il libro invece si chiude: il mito del 'risvegliato' o del 'saggio' per il goriziano è infatti nient'altro che una delle più proditorie forme della retorica.

Mimmo Cangiano

Alberto Giacomelli, *Tipi umani e figure dell'esistenza. Goethe, Nietzsche e Simmel. Per una filosofia delle forme di vita*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 370, € 28

Il libro di Alberto Giacomelli è un grande viaggio all'interno di alcuni dei territori più significativi che formano la geografia della tradizione di pensiero morfologica e tipologica, tradizione che ha ricoperto e continua ricoprire un peso fondamentale – anche se spesso sotterraneo o poco considerato – in ambito filosofico, scientifico e artistico. Si pensi per esempio alla rilevanza che tale stile di pensiero ricopre – tra gli altri – per autori come Oswald Spengler, Aby Warburg, Ludwig Klages, Gottfried Benn, i fratelli Jünger, Paul Klee, Walter Benjamin, Ludwig Wittgenstein, Theodor Wiesengrund Adorno, Eduard Spranger, Ernst Bloch, Jurgis Baltrušaitis, Michel Foucault, Pierre Hadot, tutti autori sui quali Giacomelli si sofferma in modo più o meno esteso. Per compiere questo viaggio sul terreno della morfologia l'autore decide di privilegiare oltre a Goethe autori come Nietzsche e Simmel, cercando così di porre in luce soprattutto la genealogia filosofica della morfologia e della tipologia.

Nel primo capitolo Giacomelli mette a fuoco alcune delle nozioni fondamentali del pensiero morfologico, confrontandosi con alcuni testi dell'opera

di Goethe che sono essenziali per comprendere tutte le differenti declinazioni della morfologia. Giacomelli osserva opportunamente, in un passaggio decisivo, che «coniando il termine *Urphänomen*, Goethe risponde all'esigenza di scardinare, nella sua visione della natura, da un lato la ripartizione cartesiana di soggetto e oggetto, dall'altro l'idea kantiana secondo cui il mondo oggettivo è comprensibile solo a partire dalle strutture a priori della coscienza soggettiva. Per essere effettivamente *originario*, e non *derivato* dall'attività ordinatrice dell'*ego cogito* ovvero dalle intuizioni 'pure' come forme trascendentali della sensibilità, il fenomeno, in quanto oggetto, sta nei confronti del soggetto in una relazione di essenziale *identità*. Di qui l'atteggiamento squisitamente *fenomenologico* di Goethe, convinto dell'inseparabilità dell'oggetto dalle funzioni conoscitive del soggetto: 'Il fenomeno non è staccato dall'osservatore, ma intrecciato e intessuto con la sua individualità'. In questo senso, giacché il fenomeno non è costruito dal pensiero né il pensiero conseguito dal fenomeno – e dunque non vi è, a fondamento della relazione gnoseologica goethiana, un rapporto di causa ed effetto tra stimolo e percezione – si può parlare di una co-originarità di soggetto e oggetto» (p. 32).

In queste pagine l'autore si confronta con alcune questioni centrali della visione morfologica, fra cui l'allontanarsi dalla prospettiva cartesiana e kantiana come punto di svolta decisivo che sarà ereditato da tutti gli autori che in modi differenti alla tradizione morfologica faranno riferimento. Per Goethe l'uomo, sia che studi la natura da un punto di vista scientifico, sia che voglia rappresentarla artisticamente, si confronta comunque con fenomeni naturali che non sono fatti atomici e rigidi, ma infinita trasmutazione, incessante fluidità, sicché conoscere la natura significa sempre comprensione delle «proprietà delle cose e i loro modi d'essere», riuscire ad «abbracciare con lo sguardo» la «serie delle configurazioni» che le forme viventi assumono. La conoscenza delle cose viventi non assomiglia alla ricomposizione di un mosaico bensì, come ha scritto Cassirer, per Goethe nella natura «deve essere cercata la maniera delle sue *azioni caratteristiche* e deve essere mostrata come un continuo accadere». Già Nietzsche – proprio rifacendosi a Goethe – aveva scritto qualcosa di analogo quando osservava come non sia possibile considerare la natura al pari di un «quadro» che è «svolto una volta per tutte» e capace di riprodurre sempre «in modo invariabile e fisso lo stesso processo». La conoscenza della natura muove da una condizione che non può essere paragonata a quella del mosaico poiché non è possibile concepire il soggetto e l'oggetto come elementi originari esistenti a prescindere dalla relazione stessa. Inoltre, per Goethe non è possibile pensare il singolo organismo come un qualcosa di indivisibile in cui, come scriveva Kant, «tutto è scopo e vicendevolmente anche mezzo». In terzo luogo, l'osservazione di ogni singola parte della natura non può che assumere l'infinito come primo presupposto del vedere e del pensare, come emerge in molti scritti morfologici goethiani.

A ragione Giacomelli pertanto osserva che il «rapporto di continuità tra *physis* e *Bildung*, tra formazione naturale e autoformazione culturale, suggerì a Goethe l'idea di un universo pregno di *vis viva*, spingendolo a teorizzare i

modi della trasformazione e della sua origine: non solo le *Lebensformen* organiche e dunque le metamorfosi del regno vegetale e animale sono coinvolte in questo processo formativo, ma anche i fenomeni dell'inorganico come i minerali, le masse cristalline, le formazioni montuose, le nuvole» (p. 29).

Com'è noto, gli studi filosofici del giovane Nietzsche fanno costantemente riferimento alla concezione morfologica goethiana; il secondo e terzo capitolo del libro di Giacomelli si confrontano acutamente con questo rapporto, prendendo in considerazione i principali motivi morfologici. In un passo è sintetizzato uno dei punti di contatto maggiori tra i due autori: «L'«intensificazione» goethiana condivide quindi con il nietzscheano *Wille zur Macht* un'aspirazione alla crescita nei termini di una metamorfosi del vivente, ma anche una condizione di perenne incompiutezza, di tensione priva di uno scopo che non sia lo stesso autosuperamento. Nell'invito di Nietzsche a non *permanere* semplicemente nella vita, ma ad implementare costantemente la propria potenza, va anche riconosciuto lo stimolo ad abbandonare l'illusione di riposare su una personalità monolitica e univoca, metafisicamente intesa come sostrato ontologico sotteso alla superficie dei molteplici mutamenti del singolo. Solo l'arte, da intendersi anzitutto come arte di *vivere*, secondo Nietzsche rende possibile quell'accrescimento e ampliamento del Sé psico-fisico che costituisce per l'uomo l'occasione di sperimentare pienamente l'infinita ricchezza del proprio potenziale» (p. 146).

Il terzo luogo di questa geografia morfologica proposta da Giacomelli è il pensiero di Georg Simmel, che si fonda *in primis* sul rifiuto di un determinismo unidirezionale basato sul rapporto causa-effetto. Come osserva Giacomelli, per Simmel «la realtà si presenta [...] come complesso organico continuo, e l'idea di un *motivo* razionalmente isolabile che costituisca l'antecedente dell'azione non appare che un'erronea chimera. Di qui la predilezione, da parte di Simmel, del procedimento analogico, tradizionalmente visto dai fautori dell'esplicazione causale e del procedimento cognitivo epistemico come un inaffidabile retaggio del pensiero magico-infantile. Accostare fenomeni apparentemente del tutto eterogenei e indipendenti, rivelandone le leggi processuali e le interazioni reciproche, richiama evidentemente la dinamica della *Wechselwirkung*, che in quanto «effetto di reciprocità» rende possibile, nella prospettiva di Simmel, la produzione di *forme* della cultura» (p. 276). Per Simmel, in effetti, esiste una relazione circolare, continua e infinita tra gli esistenti che si pone in diretta relazione con la condensazione di «quanti di potenza» che erano alla base della morfologica interpretazione nietzscheana della vita. La nozione simmeliana di *Wechselwirkung* descrive il rendersi autonomi dal flusso di tipi che, trascorso un certo arco temporale, tornano a dissolversi nello scorrere informe della vita. Analogamente, anche l'attenzione per il dettaglio che caratterizza l'intera opera simmeliana è da connettere con lo sguardo micrologico della morfologia goethiana; a ragione scrive Giacomelli che «nuovamente nel segno di Goethe, Simmel sostituisce dunque al tradizionale rapporto causa-effetto tra i fenomeni quello di scambievoli corrispondenza ed influenza, che diviene particolarmente rivelatore se, con lenti micrologiche, si analizza il dettaglio meno appariscente. L'indagine

filosofico-sociologica di Simmel anticipa perciò quell'attenzione per il tratto minimo che il suo contemporaneo Aby Warburg condensava nel motto 'il buon Dio abita nel dettaglio', e che costituirà il peculiare metodo di analisi della metropoli adottato da Benjamin, per il quale 'solo tra le pieghe si trova l'essenziale [...], la memoria passa dal piccolo al piccolissimo, e da questo al minuscolo, e ciò che incontra in questi microcosmi diventa sempre più potente'» (pp. 290-291). In questo senso la tradizione morfologica goethiana rivive in Simmel sotto forma di chiave di accesso ai fenomeni della modernità – la metropoli, la moda, il denaro – e contemporaneamente come descrizione dell'impossibilità di una conoscenza sistematica.

Il volume di Giacomelli si propone come un importante contributo alla comprensione della tradizione morfologica e all'indagine delle maggiori questioni filosofiche in essa implicate, con un ricchissimo rinvio a letteratura primaria e secondaria. Emerge costante da parte dell'autore l'esigenza di mostrare come riferirsi alla morfologia e parlare quindi di forme di vita non sia necessariamente un'operazione di mera ricostruzione storiografica, e come la nozione di «forma di vita», per esempio in Foucault, colga un «*pathos* ribelle», una «pratica della libertà che sfugge alla presa del dispositivo, alla costrizione delle 'ragnatele del potere'» di cui abbiamo testimonianza proprio negli scritti più maturi di Foucault quale «esercizio di cura e plasmazione del sé». Vale dunque la pena riprendere l'invito foucaultiano condiviso dall'autore a praticare un'«estetica dell'esistenza in quanto trasformazione e governo del proprio *ethos* e del suo rapporto col mondo» mediante cui «diviene possibile il passaggio dal soggetto di diritto al soggetto etico» (p. 13).

Maurizio Guerri

Tommaso Scarponi, *Benjamin e l'incanto*, Jouvence, Sesto San Giovanni 2021, pp. 229, € 20

La recente monografia che Tommaso Scarponi ha scritto per i tipi di Jouvence risulta mossa da una scrittura densa, talora ellittica e allusiva, sempre rigorosa. *Benjamin e l'incanto* offre un profilo completo del pensiero di Walter Benjamin. Nel titolo, la metafora dell'«incanto» avvolge il lettore suggerendo antifrasticamente il dis/incanto cui approda il grande pensatore berlinese nell'impossibilità di «ricomporre l'infranto», ma si pone pure in opposizione dialettica a «incantesimo». Soggetto a incantesimo è il viaggiatore dell'omonimo racconto di Leskov, cui nel 1936 Benjamin dedica il saggio *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*. Incantesimo imposto alla nascita dalla promessa materna che dona al protagonista l'arte del racconto insieme all'iterazione della sofferenza, unica libertà concessagli.

A buon diritto Scarponi riconduce Leskov nella stessa orbita di Kafka e Baudelaire: «È un'unica, potentissima Sheherazade quella che Benjamin vede animare gli scritti di Kafka e Leskov: colei che, partorendo inarrestabilmente

nuove storie, ‘procrastina gli eventi’, trascinando così la storia-processo nel dominio del virtuale – dove la rigida necessità del tempo è presa nella fitta trama delle infinite metamorfosi; dove un’epica finalmente vuota si alimenta disseccando la storia, bevendone i succhi dall’interno» (p. 101. Gli scritti di Benjamin sono citati in traduzione da Scarponi nell’edizione delle *Opere complete*, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2001-2014).

Scarponi segue Benjamin nell’inquieto nomadismo della sua fecondità teorica e teoretica, percorrendo con padronanza la vertiginosa letteratura critica, da cui in parte si discosta. Il notevole pregio di tanta accurata ricerca consiste nell’aver tracciato un itinerario coerente, in cui le feraci riflessioni benjaminiane si cointessono a descrivere una sorta di arabesco dove la replica ossessiva delle forme fissa una simmetria: così dal carattere frammentario del *corpus* affiorano scaglie, ‘bucce di luce’, infaticabili illuminazioni che si rifrangono combinandosi l’una con l’altra. L’ermeneutica tradizionale, sia italiana sia europea in generale, rinvia per lo più allo scandaglio anatomico di singoli aspetti dell’opera anziché alla continuità delle considerazioni benjaminiane, la cui originalità inattingibile sfugge a qualsivoglia urgenza classificatoria. Sotto lo «sguardo di Medusa» (Adorno) del *corpus* benjaminiano agisce incessante l’allegoria che pietrifica ogni forma per rivelarne, nel frammento, l’essenza più intima e frastagliata: «questo moto, centrifugo e rampicante a un tempo, non è altro che il cuore del *Trauerspiel*, il filo sottile che connette Barocco e Romanticismo, nel segno di un’orbita tracciata intorno a un punto vuoto, di una ghirlanda che non orna nulla, goduta come un volatile, fulmineo arabesco» (p. 168).

Di grande rilievo l’esplorazione del nesso tra nome e intima essenza della lingua che percorre tutta l’opera di Benjamin per inverarsi nel ‘compito del traduttore’: «Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell’originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande» (p. 122). Significativo il tributo che Scarponi riserva a uno studioso del calibro di Gianni Carchia, allorché si dedica alla valenza del ‘nome’, uno dei fulcri del *corpus* benjaminiano (pp. 113-117). All’origine della Caduta e della frammentazione dell’esperienza è il dominio dei significati, quando i nomi divengono semplici etichette nell’uso strumentale della lingua e il mutismo avviluppa le cose nel frastuono infinito di Babele: «E se la perdita dell’Eden genera in uno linguaggio astratto e storia, redenzione del linguaggio e redenzione del tempo storico non potranno che coincidere» (p. 109). Con dovizia di riferimenti testuali, Scarponi approfondisce l’intersezione tra storia e linguaggio, là dove la ferocia dell’accadere storico non permette di restituire la verità e l’autenticità del cosmo prebabelico. Non vi è possibilità di redenzione se non nella *Jetztzeit*, nell’immagine-folgore della contrazione istantanea del tempo.

Scardinando il *continuum* di matrice storicistica Benjamin contrappone al progresso, «a questo tempo ‘omogeneo e vuoto’ [...] il tempo ‘riempito

dell'adesso' [*Jetztzeit*]» (p. 188). Così il flusso diacronico si interrompe e si impone l'immagine monadica: «È interessante che nel '29, [...] Benjamin offra la prima formulazione di quella che negli anni Trenta sarà l'idea messianica per eccellenza: l'immagine dialettica, la citazione che frantuma il *continuum*. La Senna, si legge, 'è il grande specchio, sempre desto, di Parigi. Ogni giorno la città proietta come immagini in questo fiume le sue solide costruzioni e i suoi sogni fra le nuvole. Esso accoglie benignamente queste offerte e, in segno del suo favore, le rompe in mille pezzi'» (p. 192). E poco più avanti, chiamando in causa pure l'incompiuta *Metafisica della gioventù* (1914), Scarponi evidenzia le potenzialità messianiche della traduzione: «La traduzione è il sommo gesto critico (e quindi messianico) proprio perché il suo effetto non ricade sulla storia come continuum memorato. Il testo è inequivocabile. La gloria che sflogora dalla traduzione è precisamente quell'indimenticabile promesso in *Metafisica della gioventù*, l'indifferenza davanti alla memoria e all'oblio, l'immagine dialettica che aintenzionalmente balena, spalancando l'adesso della felicità» (p. 193).

La frammentazione della temporalità ordinaria rimanda alla pluralità degli idiomi umani, all'irredimibile dispersione dell'esperienza e della storia, all'impossibilità di ripristinare il linguaggio originario, la lingua edenica. Ampia trattazione Scarponi dedica alla concezione linguistica benjaminiana nella sua dimensione ontologica, istituendo raffronti intertestuali e intessendo affinità con i grandi pensatori europei dell'Ottocento e del Novecento: «Già nel '16 Benjamin scriveva che 'l'intera natura è traversata da una lingua muta e senza nome, residuo del verbo creatore di Dio'» (p. 121). Nella trama che riallaccia lingua originaria, infanzia edenica e gesto del narratore, la pura lingua si pone come «sostanza linguistica della realtà senza mai coincidere con una determinata lingua storica» (p. 120). La traduzione è atto metalinguistico che ha il compito di ridestare l'eco di questa lingua della verità, espressione della potenza messianica. A chi legge vengono in mente a tal proposito le riflessioni di Blanchot: «Da qui un messianesimo proprio a ogni traduttore, se egli si adopera per far crescere le lingue in direzione di questo linguaggio ultimo, attestato già in ogni lingua presente, in ciò che essa nasconde di futuro e di cui il traduttore s'impadronisce» (Maurice Blanchot, *Sulla traduzione* [1960], trad. it. di R. Prezzo, in «aut aut», 189-190, maggio-agosto 1982, pp. 98-101: 99).

Singolare affinità Scarponi coglie poi tra le riflessioni di Benjamin e le teorie di Fernando Pessoa, che negli stessi anni si interroga sulla letteratura richiamandosi all'infanzia, alla musica e alla traduzione. L'analisi che Benjamin conduce sul volto arcaico della modernità trova secondo Scarponi peculiare risonanza nell'opera di Pessoa all'ombra dell'eteronimo Antonio Mora cui, mentre scrive, appare «la Grande sfinge d'Egitto che sogna dentro questo foglio» (p. 214). Ciò che accomuna maggiormente i due autori nella convincente proposta di Scarponi è il debito verso il pensiero mistico di Jakob Böhme: «Böhme non parla mai di pura lingua, ma di 'lingua naturale' (*Natursprache*), che è il linguaggio stesso in cui Dio ha creato il mondo. E potendo riconoscere, in filigrana, i tratti di questo linguaggio in ognuna delle lingue

storiche, l'uomo può comprendere i segreti della creazione, che sono i segreti della lingua naturale stessa, concessagli solo in quanto rivelazione» (p. 125).

Infine l'ultimo capitolo del volume, intitolato *Il pendant infernale*, offre una compiuta analisi del rapporto tipicamente benjaminiano che intercorre tra i concetti di modernità, allegoria barocca e messianismo. Se anche per l'antichità vale la configurazione allegorica, «la Parigi del XIX secolo è, per Benjamin, l'immagine somma dell'antico-come-infero [...]. Non è un caso allora che l'*intérieur* del XIX secolo sia visto come un narcotico satanico» (p. 206). Inevitabile l'accostamento, che Scarponi sa ben evidenziare, tra il benjaminiano rimosso del paganesimo e l'opera di Aby Warburg con la fondamentale nozione di 'onda mnemica' [*mnemische Welle*]. Nel rimosso delle rovine-allegorie i concetti si dissolvono in un magma di immagini in fuga infinita: «nel mondo invaso dalle copie, dove reale è solo il metaforico, lo stare per l'altro, l'aura decade per la troppa vicinanza degli oggetti stessi, moltiplicati, sostituiti» (p. 201). A buon diritto Scarponi rileva come solo secondo questa prospettiva si possa comprendere a fondo il saggio dedicato all'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-1936) con il declino dell'aura per la perdita della lontananza. Ecco il «*pendant infernale*», il proliferare della finzione e delle copie sino all'«accecante immobilità dell'immagine» (p. 195) e al trionfo della parodia, in cui si generano gli artifici della letteratura: «Il mondo ebbro del sogno, stella fissa del surrealismo», osserva Scarponi, «non è affatto la meta del messianismo benjaminiano; ne è, piuttosto, l'avvio» (p. 220). Nel furore pervasivo delle copie parodiche si annulla il limite tra realtà e finzione e il messianico si affaccia come tempo infinitamente incoativo che ripara il sonno affollato di sogni del capitalismo europeo. L'intreccio dialettico sogno-risveglio e l'affinità tra ricordo e risveglio generano il 'tempo pieno', quello dell'attesa, «la categoria messianica per eccellenza» (p. 227), in cui le polarità si annullano e futuro e passato coincidono: «Al centro [...] di ogni polarità in cui si articola il pensiero benjaminiano — sta la pace del 'tempo in equilibrio'. Solo questo centro rende conto dell'inimmaginabile come tale: non lo esprime più nel timbro malinconico della sola noia, ma in quello, appunto non figurabile, della noia e dei colori smaglianti. Chiamare per nome questo centro coincide con la preziosa, serena eredità che Benjamin ha affidato alla filosofia» (p. 229). La conclusione cui perviene Scarponi costituisce un legato per tutti gli studiosi e gli appassionati lettori di Benjamin.

Rosalba Maletta

Michael Braun – Henrieke Stahl – Amelia Valtolina (hrsg. v.), *Natur in Transition. Europäische Lyrik nach 1945*, «Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik», 4 (2021)

Un convegno internazionale tenutosi all'Università di Bergamo nell'ottobre del 2019 («Ein Gespräch über Bäume'. Europäische Naturlyrik nach 1945») è all'origine di ben due volumi, entrambi pubblicati nel 2021. Il primo,

*Bäume lesen. Europäische ökologische Lyrik seit den 1970er Jahren* (Königshausen & Neumann, Würzburg 2021), è incentrato sulla rappresentazione degli alberi nella lirica naturale contemporanea; il secondo invece, *Natur in Transition. Europäische Lyrik nach 1945*, raccoglie tutti quei contributi volti a indagare le diverse modalità con cui la poesia nel secondo Dopoguerra si è occupata della natura. Senza scomodare Adorno e il celebre passo di *Kulturkritik und Gesellschaft*, nella premessa (pp. 5-10) i curatori del volume partono da un presupposto molto chiaro: nonostante dopo il 1945 la natura sembri aver perso definitivamente quel senso di innocenza che pervade la lirica dei secoli precedenti, essa resta pur sempre fonte di ispirazione per il poeta, che la rimodella in chiave letteraria attraverso l'osservazione di fenomeni naturali e catastrofi ambientali che rimandano alla plasticità e transitorietà di tutta la natura. Senza rinnegare le origini e, anzi, spesso appoggiandosi ai modelli dell'antichità, nella lirica naturale contemporanea sono percepibili echi della tradizione classica, bucolici e lucreziani, ai quali si accompagna quella consapevolezza tipica della nostra epoca, l'Antropocene, secondo cui la natura non è più mero palcoscenico dell'agire umano bensì attrice essa stessa del mondo creaturale. In quest'ottica di rinnovamento ecocritico non sono quindi più possibili rappresentazioni idealizzanti della natura; queste, al contrario, vengono sovente messe in discussione privilegiando quel nuovo rapporto tra mondo vegetale, animale e umano su cui si basano il discorso ecologico e la coscienza sociale degli ultimi decenni.

Nel primo contributo di questo volume (pp. 11-29) Jan Söffner mostra, prendendo in esame due testi, come Eugenio Montale abbia trattato la natura nella sua lirica. Il quadro ligure dei *Limoni* lascia trasparire inizialmente toni leopardiani, ma a un certo punto l'illusione viene meno e il percorso in cui ci guida l'io lirico sembra non essere più sufficiente per vivere pienamente l'esperienza poetica naturale. Soltanto il caso e l'errore possono rendere maturo il momento, quando nel grigiore di una città, attraverso un portone malchiuso, d'improvviso l'io lirico esperisce l'epifania dei limoni maturi: «Die Bäume, die zu Beginn des Gedichts blühten, tragen nun reife Früchte – und auch der poetische Moment ist reif geworden» (p. 19). Con *Notizie dall'Amiata* invece la natura assume un altro ruolo: il meteo rimanda alla tormentata situazione internazionale dell'epoca, in cui la guerra lontana si rispecchia nella natura desolata in una sorta di psicologia della proiezione che ha tratti tanto esistenziali quanto politici.

Un altro livello di metafisicità naturale appare invece nella poesia di Paul Celan, che Camilla Miglio (pp. 31-77) indaga concentrandosi sul concetto di *Engführung* dell'omonimo componimento, in cui è percepibile la relazione tra natura, etica e poetica che innerva l'opera dell'autore di Czernowitz. Partendo dal presupposto che la natura non è un mondo salvifico, bensì soggetto a continui sconvolgimenti e catastrofi, Miglio sottolinea come anche nel linguaggio di Celan sia replicato questo processo di rottura e rimodellamento: «Sprache wie Natur und Welt sind verstümmelt und nur stammelnd, bruchhaft wiederholbar» (p. 34). Un aiuto per comprendere questa duttilità linguistica scandita da pause, ritmo e interpunzione viene dalla geologia, dalla mineralogia, dalla

fisica quantistica, attraverso le quali si evidenziano le infinite forme, i modelli e gli stati in cui la materia può manifestarsi (particolarmente efficace è l'idea di un *Raumgitter* multidimensionale). Scrivere secondo (*nach*) la natura diventa però anche uno scrivere dopo la natura e dopo *Hurban*, quando la poesia si rivela mezzo efficace per contrastare «das, was geschah» (p. 65).

Come la lirica contemporanea di lingua tedesca si leghi alla poesia didascalica dell'antichità è al centro del contributo di Lorella Bosco (pp. 79-110), che analizza in particolare modo le raccolte *Tropen* di Raoul Schrott e *Geliebene Landschaften* di Marion Poschmann. Entrambe le opere sono caratterizzate da una particolare relazione tra sapere scientifico e linguaggio poetico, ma a differenza del modello latino preso in considerazione nel saggio, il *De rerum natura* di Lucrezio, in esse emerge la consapevolezza dell'impossibilità di comprendere ogni aspetto del mondo: «Ihre Gedichte haben [...] die Unmöglichkeit einer allumfassenden Weltdeutung zum Thema und reflektieren die Kluft, die den Menschen von der Natur trennt» (p. 107). Da *Lehrgedicht* a *Leergedicht* il passo è breve: mentre Schrott pone l'accento sull'indifferenza della natura nei confronti dell'uomo, per Poschmann la natura diventa rappresentazione di un'assenza che deve essere indagata.

Alla figura di Loreley è dedicato il saggio di Michael Braun (pp. 111-126), che analizza come il fatale spirito acquatico portato in vita da Clemens Brentano a inizio Ottocento sia confluito nella poesia contemporanea. Se Loreley rievoca da un lato il contesto magico e religioso legato agli elementi naturali da cui ha origine la tradizione lirica, dall'altro il suo ritorno nella modernità letteraria è in contrasto con la natura devastata dalla civilizzazione umana. Braun mostra come nei secoli (già a partire da Heine) la ninfa del Reno abbia perso sempre più la sua magia, come nel Novecento sia stata ripresa e reinterpretata in maniera demistificatoria da autori quali Erich Kästner, Peter Rühmkorf, Ulla Hahn, Uwe Kolbe e Franz Josef Czernin. Quest'ultimo in particolare, con il suo *sonett, nach loreley*, sceglie un approccio a metà strada tra imitazione ed emancipazione, ricollegandosi alla tradizione ma superando (anche grazie all'innovazione formale) le categorie del sentimentalismo e della satira.

Ancora con uno sguardo rivolto al passato si apre il contributo di Friederike Reents (pp. 127-144), che prendendo in esame la poesia di Thomas Kling *geschriebertes idyll, für mike feseser* cerca di fare luce sull'idillio nella modernità. Partendo da un'affermazione amara ma veritiera di Rüdiger Görner, che nel 1997 decretò la morte dell'idillio, l'autrice constata che nonostante le catastrofi ambientali e le pandemie (o forse proprio grazie ad esse) questa forma poetica sembra attraversare nella lirica contemporanea una sorta di *revival*. La poesia di Kling si apre con una festa tra amici in uno *Schreibergarten*, che nella mente del lettore richiama di primo acchito una sorta di *locus amoenus* in cui è possibile un'evasione dalla vita frenetica della città; eppure dai brandelli di discorsi trapela un'atmosfera tutt'altro che bucolica: il pastore cede il posto al piccolo borghese maschilista e patriarcale, che con i suoi pensieri rozzi e tendenti al fascismo diventa oggetto di critica sociale. Il titolo della poesia permette quindi (almeno) una duplice interpretazione, in quanto rievoca e mette in crisi non soltanto l'idillio in un giardino privato,

«sondern auch das Schreddern, also Zerstören und Zerkleinern» (p. 136), cioè la lacerazione dell'idillio stesso e della società in esso raffigurata.

Jürgen Ritte prende poi in esame l'opera di Jean Krier, con un contributo incentrato in particolar modo sulla lirica marittima di questo poeta lussemburghese di lingua tedesca (pp. 145-156). Nonostante la presenza di evidenti affinità ritmiche, metriche e contenutistiche con la poesia di Heine, soprattutto con i cicli di *Nordsee*, nei componimenti di Krier è possibile registrare un cambiamento di tono, che devia rispetto all'idea di alta semplicità della natura in Heine. Ciò è riscontrabile già nei titoli dei componimenti, in cui si trovano omofonie e *mots valise*: ad esempio, il titolo *Sables émouvantables* rimanda a 'sables mouvants' e 'sables épouvantables', sabbie da cui si preferirebbe restare lontani, che però al tempo stesso esercitano un certo fascino sul lettore. La poesia di Krier, caratterizzata da un tono per lo più elegiaco, è volta a una decostruzione della poesia naturale classica, e in un'ottica ecocritica il suo linguaggio spezzato rispecchia le rovine della società che il mare abbandona sulla spiaggia.

A chiudere questo volume è il saggio di Stefano Rozzoni (pp. 157-177), che a differenza dei precedenti si concentra su un poeta di lingua inglese, Seamus Heaney, con particolare attenzione per l'aspetto ecocritico insito nelle poesie della raccolta *Electric Light* (2001). Dopo aver presentato il rapporto tra l'autore e la tradizione lirica pastorale (che va ben oltre i riferimenti puramente politici alla recente storia irlandese), e dopo essersi soffermato sull'orientamento sempre più ecologico della letteratura pastorale, Rozzoni analizza in chiave ecocritica le tre ecloghe contenute nella raccolta: *Virgil: Eclogue IX, Bann Valley Eclogue* e *Glanmore Eclogue*. In questi tre componimenti emerge in maniera evidente come la poesia di Heaney offra un contributo fondamentale alla ricerca di nuovi livelli di lettura del complesso rapporto tra uomo e natura, ponendosi come solida reazione alla crisi ambientale e alle sfide dell'Antropocene.

Una lettura attenta dei contributi qui presentati mostra come questo volume sia di forte attualità, anzi come abbia acquisito ancora più valore se si considera che all'epoca del convegno, nell'autunno del 2019, uno sconvolgimento globale come la pandemia di Covid-19 non era affatto prevedibile, né era possibile immaginare l'impatto che un simile evento avrebbe avuto sulla società e sulla quotidianità del singolo individuo. In questo senso, l'eterogeneità di questi testi non può che costituire un aspetto positivo, volto a evidenziare come la letteratura, e qui più precisamente la poesia, dal Dopoguerra in poi (i testi di Montale ricoprono in questo contesto un ruolo di apripista) si sia costantemente interessata alla relazione tra linguaggio, uomo e natura, e abbia fatto ciò non solo costruendo per lo più sulla tradizione passata, ma anche e soprattutto cogliendo con precisione sismografica la mutata sensibilità nei confronti dell'elemento naturale, di volta in volta integrato diversamente nella dimensione lirica. In un'ottica ecocritica, tutti questi contributi mostrano come la poesia si sia occupata profondamente del nuovo ruolo della natura e come anche la letteratura secondaria ne abbia giustamente preso atto, impegnandosi a comprendere a fondo il valore di questi testi e a renderlo accessibile. Come in ogni contesto in cui si parla delle sfide dell'Antropocene, di rivoluzione prospettica, di rinnovata coscienza-

za dell'uomo nei confronti dell'ambiente e delle sue responsabilità verso di esso, la domanda che anche qui bisogna davvero porsi è se il destinatario di queste opere dell'intelletto, ossia la nostra società, abbia il desiderio e la capacità di attuare una tale inversione di rotta.

Stefano Apostolo

Raul Calzoni – Valentina Serra (a cura di), *Heinrich Böll*, «Cultura Tedesca», 54 (2021)

Heinrich Böll (1917-1985) appartiene a quei grandi autori del secondo Novecento tedesco cui la critica ha riservato fortune alterne: se già mentre era in vita al successo di pubblico e internazionale si sovrapponevano voci più scettiche riguardo alla sua caratura come scrittore, è stato soprattutto negli ultimi decenni che egli, pur premio Nobel nel 1972, è lentamente entrato in ombra nella critica e nella didattica letteraria. Tuttavia, anche laddove il giudizio sul merito artistico si divide, resta fermo il dato storico della sua figura: il ruolo chiave che Böll ricoprì come testimone e 'censore' della Germania postbellica, critico protagonista della vita culturale della *Bundesrepublik* della ripartenza, nonché portavoce di una generazione cui l'esperienza storica aveva instillato un nuovo senso critico nei confronti di autorità e istituzioni. Il volume curato da Raul Calzoni e Valentina Serra focalizza proprio questo *habitus* politico e sociale, congiuntamente alla produzione artistica, dello scrittore di Colonia; undici «stazioni» (p. 9) indagano la posizione di Böll nel suo contesto storico facendo emergere al contempo l'attualità del suo messaggio intellettuale.

I contributi di Elena Agazzi e Raul Calzoni introducono ai romanzi e raccontano degli esordi, che dipingono la condizione umana dell'immediato Dopoguerra: la nuova *deutsche Misere* dei reduci e dei superstiti, di quelle macerie la cui rappresentazione diventa per Böll una vera e propria 'professione di fede' in *Bekennnis zur Trümmerliteratur* (1952). I saggi si soffermano entrambi sul romanzo *Der Engel schwieg*, pubblicato postumo nel 1992, in cui il ritorno di un soldato superstite nella patria bombardata restituisce uno spaccato che fa corrispondere alla distruzione esteriore dei luoghi quella interiore delle soggettività traumatizzate che li abitano. Nel quadro di una città – riconoscibilmente Colonia – dominata «dalla complicità fra poteri economici ed ecclesiastici a discapito della giustizia sociale e dei valori cristiani» (p. 41), Calzoni ritrova, racchiusi nelle isotopie del corpo e del sangue, i germi di quella critica congiunta di Chiesa e Stato che sarebbe diventata topica nelle opere a venire. Tra valenze letterali e allusioni eucaristiche, il sangue è dunque da un lato simbolo di sofferenza, dall'altro espressione di una corporeità che diventa istanza di resistenza a un potere politico e religioso ancora pericolosamente in continuità col passato nazista.

Allargando il campo a un confronto delle prime opere di Böll con la scrittura di Dieter Forte, Agazzi esplora i loro fondamenti poetologici e la

comune critica sociale. Per quanto la ‘letteratura delle macerie’ di Forte non sia più quella del militante ma già l’«erinnerte Geschichte» (p. 23) della generazione post-bellica, la studiosa vi ritrova un’analogia istanza critica: emerge come fuorviante il paradigma della *Stunde null*, di un inizio *ex novo* dopo la guerra, tutto votato alla ricostruzione, che forniva un alibi per schivare il confronto col passato e le sue persistenze. In direzione opposta lavora invece per Agazzi la scrittura di Böll, che dà voce al «bisogno di far sedimentare, e non piuttosto di rimuovere, il dolore e la paura» e prospetta una speranza «riposta nella capacità di imparare a essere vulnerabili, sviluppando un senso di solidarietà reciproca» (p. 27).

Contemporaneo ai romanzi sul dopoguerra è il racconto satirico *Die schwarzen Schafe* (1951), nel quale peraltro, come evidenzia Simone Costagli, inizia a profilarsi quella transizione che sposterà il *focus* critico di Böll dagli effetti della guerra alla società del miracolo economico con le sue contraddizioni e tendenze regressive. Costagli dimostra come il racconto già individui e descriva, pur con piglio umoristico, i segni di «una società ormai funzionale organizzata sui meccanismi di inclusione ed esclusione tarati sulla capacità dei singoli di produrre ricchezza» (p. 67). Allo stesso tempo, nella figura del narratore-protagonista, ‘pecora nera’ nel contesto familiare e sociale in quanto non interessato alla monetizzazione del proprio talento, Böll inizia a schizzare quella figura di *Außenseiter*, di emarginato volontario dalla società, che si consoliderà come una figura di antieroe nelle opere successive.

La critica sociale alla Germania del *Wirtschaftswunder* è ormai consolidata in *Ein Schluck Erde* (1961), esordio teatrale di Böll e grottesca distopia post-umana che Emilia Fiandra riconduce al genere della letteratura antinucleare degli anni Cinquanta e Sessanta. Confrontando l’*Atomdrama* di Böll con i suoi saggi e discorsi, Fiandra dimostra infatti come questo non si limiti alla riflessione, tipica del genere di protesta, sui rischi di una scienza svincolata dall’etica e assurda a unica garante di benessere. Tale riflessione si declina piuttosto secondo le direttrici ricorrenti dell’impegno civile di Böll: la messa in discussione di un progresso stolidamente distruttivo, la critica al «totalitarismo di una società industriale che si serve di meccanismi disumani per manipolare opinioni e coscienze» (p. 74), e dall’altra parte, ancora una volta, l’utopia filigranata di una società umana salvata dalla comunicazione e dalla solidarietà.

Giulia Disanto insegue invece lo sguardo critico di Böll nel confronto con la scena letteraria ‘istituzionale’ tedesca, coincidente allora con il Gruppo 47. Ripercorrendo le tappe della «distaccata amicizia» (p. 93) che legò Böll a Hans Werner Richter, cofondatore e mentore del Gruppo, Disanto vede in essa lo specchio del rapporto ambivalente fra Böll e tale ambiente, del suo crescente scetticismo nei confronti di un organismo culturale che, da officina letteraria pluralista e di confronto, andava acquisendo sempre più visibilità pubblica e contorni politici, fino all’*endorsement* esplicito alla SPD di Willy Brandt. In quest’ottica, Böll e Richter incarnano per Disanto due *habitus* diversi di intellettuale politico: caldeggiarono entrambi un impegno diretto per la società, ma l’uno si identificò sempre più con un ramo – per quanto progressista – di un sistema che l’altro criticò invece costantemente alla radice.

Dal contesto letterario, Matteo Galli guida verso i rapporti di Böll con la cinematografia tedesca ai tempi della neoavanguardia, ripercorrendo sistematicamente le numerose e varieguate interazioni fra Böll e tale mondo, particolarmente intense fra gli anni Sessanta e Ottanta. L'analisi si sofferma su otto produzioni, tra film e cortometraggi, che documentano le collaborazioni di Böll con i protagonisti del *Neuer Deutscher Film*, da Vesely alle coppie Straub-Huillet e Schlöndorff-von Trotta. Di tali rapporti Galli ricostruisce l'evoluzione e i risultati – felici e meno –, dipingendo al contempo un vivido quadro della posizione di Böll nel contesto degli avvenimenti di cui i film si nutrono, dalla Guerra fredda al terrorismo degli anni di piombo.

I contributi successivi approfondiscono il *pendant* della critica sociale di Böll: l'*Humanität* che nasce dallo stesso legame viscerale con la contemporaneità e che, leggendone i lati deteriori, ricerca o tenta di disegnare controesempi e controvalori a partire dal 'basso', dai margini. Valeria Morelli racconta così l'impegno a favore di immigrati e profughi, che Böll dimostrò tanto nell'attivismo concreto, quanto nei discorsi, nei saggi e in taluni testi letterari. La studiosa si concentra sul racconto *Du fährst zu oft nach Heidelberg*, eponimo della raccolta del 1977, il quale descrive e critica l'atteggiamento talora disumanamente conservatore e xenofobo della società della BRD, contrapponendovi anche qui nel protagonista una controfigura 'umana' (proprio perché) socialmente antieroica, che si spende per gli immigrati compromettendo la propria stessa posizione e carriera.

Che le storie brevi siano il *locus* privilegiato della bölliana «estetica dell'umano» (così la nota autodefinizione delle *Frankfurter Vorlesungen*) lo conferma il saggio di Valentina Serra, che analizza il racconto *Er kam als Bierfahrer* (1969) come espressione dell'interessamento di Böll – allora raro anche fra gli intellettuali – al progetto di un'Europa solida e cooperante. In una riscrittura cifrata del mito di Zeus ed Europa, il racconto dà forma a un'Europa ideale capace di dissolvere le sue barriere interne, unire opposti e farsi realtà polimorfa e inclusiva. Sono gli stessi ideali che Serra ritrova nell'intervista *Europa – aber wo liegt es?* (1979), in cui l'appello politico di Böll si fa più concreto, ad esempio nel senso di un ascolto delle piccole realtà nazionali e di un'apertura all'Europa sovietica. Contro l'Europa dell'esclusione anziché dell'inclusione, delle disparità economiche e delle divisioni ideologiche, gli antidoti che Böll anche qui indefessamente suffraga sono dialogo, compartecipazione e mutuo soccorso.

Micaela Latini ritrova la stessa attenzione all'Altro e ai margini nelle annotazioni e brevi prose che Böll dedica alla città di Roma. La Roma che, a partire da un soggiorno bimestrale nel 1961, cattura sempre di nuovo lo sguardo dello scrittore non è la monumentale città eterna dell'arte e della bellezza, ma la Roma pulsante della vita reale, dei margini, della semplice ma vitale quotidianità degli abitanti. Il mosaico di frammenti e impressioni offerto dalle prose registra 'in presa diretta' la prospettiva molteplice e cangiante di una città stratificata, con tanti volti quante contraddizioni: la Roma dei palazzi e delle baracche, dei giardini e del traffico, la Roma dei ricchi ma soprattutto dei poveri. In essa opera ancora una volta lo sguardo – capace,

come scrive Latini, di «assumere la contraddizione come dispositivo della visione» (p. 172) – dell'estetica dell'umano come programmatica affermazione della vita e decostruzione del potere delle istituzioni.

Gli ultimi due saggi trattano infine aspetti intertestuali dell'opera di Böll. Lorella Bosco dimostra l'influsso che sul suo stile ebbe J.D. Salinger, sottolineando in particolare le affinità tra *The Catcher in the Rye* (1951), di cui Böll fu traduttore assieme a sua moglie, e *Ansichten eines Clowns* (1963). Se da un lato Bosco evidenzia le analogie tra i rispettivi protagonisti e narratori, entrambi giovani 'antieroi' risolutamente ribelli al conformismo e al filisteismo della società borghese, emerge dall'altro come in Böll la ribellione perda i tratti adolescenziali e assuma invece quelli della rivolta della sua generazione contro quella dei padri, che l'aveva consegnata al nazionalsocialismo e alla guerra. In Hans Schmier trova dunque definitivo compimento la figura bölliana dell'*Außenseiter* che incarna la critica alle istituzioni statali e religiose, a una società basata sul denaro e sul consumo, e ancora pervasa dalle ombre del nazionalsocialismo.

Passando dal Böll 'ricettore' al Böll 'recepito', Alessandra Goggio rileva l'eredità del romanzo *Billard um halbzehn* (1959) nel *Familienroman* tedescofono contemporaneo, soffermandosi su *Es geht uns gut* (2005) di Arno Geiger e *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (2011) di Eugen Ruge. Se questa ripresa del romanzo familiare, fiorita dopo decenni di latenza del genere, vi ritrova uno strumento di accesso al passato per le nuove generazioni, Goggio mostra come questo approccio abbia un precedente proprio nel romanzo di Böll. *Billard um halbzehn* rompe la canonica linearità del genere in favore di una struttura narrativa «tridimensionale» (p. 201): i passati di tre diverse generazioni si intersecano e confluiscono nel presente, e la figura di Joseph Fähmel tematizza quella difficile riappropriazione della storia personale e collettiva da parte dei più giovani che le narrazioni contemporanee – in cui Goggio evidenzia una costruzione narrativa analoga – ripropongono rispetto all'intero 'secolo lungo' della storia tedesca.

Dalle prime opere alle eredità tuttora tangibili, i saggi del volume compongono un 'ritratto mobile' di Heinrich Böll che lo segue attentamente nelle evoluzioni come nelle costanti della sua scrittura: da una parte, lo scrivere contro il silenzio sul passato e sul presente della Germania, la critica alle tendenze restaurative di società e istituzioni, l'immunità alle pressioni della società del benessere; dall'altra, lo slancio positivo di un impegno morale ancor prima che politico o religioso, uno slancio che è per Böll connaturato al ruolo stesso di scrittore e che si traduce in un interesse febbrile per ogni forma della vita e dell'umano. È qui la cifra ultima del «contemporaneo appassionato», come Böll si autodefinisce: in una scrittura dove l'intento di «rendere visibile la storia» (Calzoni e Serra, p. 10) si radica in un pulsante fondamento umano, in un'«etica congiunta di passione e contemporaneità» (Fiandra, p. 81) che spinge uno sguardo sul mondo inflessibilmente critico e, insieme, inesorabilmente benevolo.

Elena Stramaglia

Gabriele Guerra – Camilla Miglio – Daniela Padularosa (a cura di), *East Frontiers. Nuove identità culturali nell'Europa centrale e orientale dopo la caduta del Muro di Berlino*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 288, € 24

Il rapporto tra narrazione letteraria e storica, tra rappresentazione e memoria, è al centro di questa importante raccolta di saggi. Se una quindicina di anni fa Paul Michael Lützel ( *Europäische Identität und Multikultur*, Stauffenburg, Tübingen, 1997, p. 18) metteva in guardia dalla potenziale «Verschleifung von Historiographie und Fiktion», in tempi più recenti Franziska Meyer (*Zur Schärfung des historischen Möglichkeitssinns: Ein Jahrhundert der Gewalt in Jenny Erpenbecks «Aller Tage Abend»*, in «Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte», 42 (2014), pp. 209-224) ha provocatoriamente sollevato la domanda se la dicotomia tra letteratura e storia non stia gradualmente diventando obsoleta. Il fatto che la Storia racconti storie e che dalla narrazione delle storie si possa evincere il corso della Storia, è un assunto incontrastato; il dibattito diventa problematico quando si tratta di determinare la performance narrativa. Le nuove identità culturali nell'Europa centrale e orientale analizzate in questo volume in buona parte emergono dalla dissoluzione del blocco socialista e dalla susseguente riorganizzazione geopolitica, il cui riassetto attraverso numerose scosse tettoniche giunge fino ai giorni nostri. Il volume si propone ambiziosamente di indagare attraverso l'analisi testuale «le linee di giunzione e quelle di frattura dell'odierno passaggio storico» contribuendo a «redigere una topografia stratificata delle nuove 'frontiere' spaziali e temporali che ora si offrono allo sguardo» (p. 11). La miscellanea è divisa in cinque sezioni: 1. Interculturalità: teoria e storia; 2. Memoria Culturale; 3. Cultural Translation; 4. Eteroculture e nuove identità; 5. La lingua degli altri / le altre lingue.

Il saggio di apertura postumo di Mauro Ponzi (pp. 19-34) propone una breve genealogia del populismo e ricostruisce una topografia dell'estraneità incentrata sul falso mito del confine in quanto elemento strutturante dei principi di inclusione/esclusione, alterità ed estraneità. Benché il titolo del volume parli di «nuove» identità culturali, Ponzi giustamente sottolinea come lo spazio intermedio tra le culture («Dazwischen») sia sempre stato l'interstizio di maggiore interesse per gli studi culturali, uno spazio dinamico ed eterogeneo, che elude ogni categorizzazione univoca. La sezione sulla memoria culturale esordisce con un articolo di Wolfgang Müller-Funk (pp. 35-50) in cui l'autore riflette sul rapporto tra la Primavera di Praga del 1968 e la *Sametová revoluce*, la 'Rivoluzione di velluto' del 1989. In particolare, Müller-Funk si sofferma sull'emersione di tendenze autoritarie e nazionaliste in numerosi paesi dell'Europa centro-orientale, come Ungheria, Polonia, Repubblica Ceca e Slovacchia, nonché sulle fortunate carriere di numerosi funzionari comunisti nella società postcomunista. Dalla prospettiva odierna, la sua affermazione che «da conclusione pacifica non solo della Guerra fredda ma anche del progetto europeo si fonda sul magico divieto di modificare i confini» (p. 42) sembra quasi appartenere al passato.

Mentre questi primi due saggi di Ponzi e Müller-Funk propongono spunti storico-teorici, la parte letteraria del volume si apre con il saggio di

Gabriele Guerra (pp. 51-66) dedicato a *Forse Esther* di Katja Petrowskaja e a *Le benevole* di Jonathan Littell. Il saggio si concentra sulle «procedure di desoggettivizzazione radicale che hanno prodotto la strage di Babij Jar, per rilevare le interferenze linguistiche e visuali [...] che producono delle forme di resistenza, di riattivazione, di riemersione del soggetto [...]» (p. 54). Analizzando la rappresentazione del massacro di Babij Jar alla luce delle *Pathosformeln* di Aby Warburg, Guerra dimostra che l'orrore di Babij Jar nei testi perde alcuni tratti cruciali delle *Pathosformeln* diventando «un dispositivo tecnico di annientamento assoluto» (p. 56). L'accostamento delle *Pathosformeln* al testo letterario mette in risalto alcuni aspetti dei romanzi in modo incisivo, come la latenza del ricordo nel testo della Petrowskaja. L'inattendibilità e indeterminatezza del ricordo in *Forse Esther* costituiscono anche un cardine centrale del bellissimo saggio di Camilla Miglio (pp. 103-122), che indaga il terzo spazio della narrazione, un'intercapedine tra immaginazione e ricordi, tra una lingua e l'altra, nel tentativo di trovare «una nuova traduzione del/ nel perdono» (p. 122). Questa dialettica volutamente indeterminata tra memoria e immaginazione a cui Petrowskaja allude già nel titolo del romanzo ricorda una serie di dipinti a olio di Gerhard Richter che replicano delle foto di famiglia sgranando però l'immagine, come a rendere visibile la patina del tempo e della memoria. Su questa stessa ambivalenza si gioca anche il romanzo *Sie kam aus Mariupol* di Natascha Wodin, come spiega lucidamente Lucia Perrone Capano (pp. 123-136). Quello che potrebbe sembrare un *Familienroman* si rivela una composizione sofisticata di dispositivi diversi, materiale storico e d'archivio, documento-denuncia e creatività letteraria che procede faticosamente verso la costruzione di uno spazio transculturale della memoria. Benché il punto di partenza sia l'indagine delle proprie origini, Perrone Capano evidenzia come il romanzo di Natascha Wodin ampli il proprio raggio e affronti il tema del lavoro forzato in Germania durante e dopo la Seconda guerra mondiale. In particolare, Perrone Capano rileva come Wodin problematizzi le dinamiche della narrazione storica, evidenziando lo scarsissimo numero di testimonianze ed elaborazioni letterarie da parte dei sopravvissuti ai campi di lavoro forzato. Così come i dettagli delle fotografie generano il racconto, il processo narrativo si perpetua con un movimento incessante, producendo sempre nuove domande, riflessioni e associazioni.

Nel saggio su Marica Bodrozic, Matteo Iacovella (pp. 137-148) mostra come l'esperienza della migrazione e l'estraneità siano parte della poetica dell'autrice, una poetica che si articola attorno alla necessità di tradurre e tradursi. La lingua, spiega Iacovella, è un dispositivo per tenere traccia della memoria, e i romanzi della trilogia costituiscono una sorta di lavoro di archivio. La molteplicità di culture e lingue e le loro diverse letture emergono nel saggio di Gaia D'Elia (pp. 149-160), che, paragonando tra loro i testi di Martin Pollack e Verena Dohrn sulla Galizia, mette in luce i processi di risemantizzazione di questo topos geoculturale. Seppur in modo differente, i saggi di Valentina Parisi (pp. 191-204) e Stefania de Lucia (pp. 205-220) su Olga Grjasnowa, entrambi nella sezione 'Eteroculture e nuove identità', vertono in modo simile sul nesso tra la molteplicità identitaria e la scelta

linguistica. Mentre Valentina Parisi evidenzia le differenze nel rapporto con la lingua tedesca in Katja Petrowskaja e Olga Grjasnowa, il saggio di Stefania de Lucia discute il ruolo della lingua tedesca per mostrare il modo in cui Grjasnowa tratta le idee di patria e nazionalità. All'interno di questa sezione sulle eteroculture, i saggi di Francesco Fiorentino, Daniela Padularosa e Giulia Olga Fasoli si distinguono dagli altri perché trattano temi identitari che però non sono legati all'uso di una lingua diversa da quella nativa degli autori. In particolare, il saggio di Fiorentino (pp. 161-172) sul *blackfacing* a teatro mette in rilievo in modo molto acuto le contraddizioni che sono recentemente riemerse, anche se declinate in chiave differente, nella discussione a proposito del casting di Meryl Streep nel ruolo di Golda Meir per il film *Golda*. L'analisi di Daniela Padularosa (pp. 173-190) confronta il rapporto con la città e l'inclusione/esclusione dell'estraneo all'interno di questi microcosmi nella scrittura di Annett Gröschner e di Elfriede Jelinek. Mentre i percorsi urbani di Annett Gröschner, nata negli anni Sessanta nella Germania Est, si svolgono principalmente a Berlino, mappa urbana e interiore della narratrice che la osserva con la leggerezza e l'acume di una *flâneuse*, Elfriede Jelinek è proiettata su Vienna. Entrambe seguono i cambiamenti delle loro città e la crisi migratoria del 2015, che vide l'arrivo di numerosi rifugiati e profughi di guerra. Al contrario di Gröschner, però, Jelinek parte dall'osservazione della città per arrivare a riflessioni più ampie, sulla condizione esistenziale dell'uomo e della donna, che trascendono la dimensione viennese e austriaca. Nella sua analisi delle due opere di Tadeusz Różewicz *Cartoteca* e *Cartoteca sparpagliata*, Giulia Olga Fasoli chiude la sezione interrogandosi sulla rappresentazione della realtà e società polacca prima e dopo la caduta del Muro di Berlino (pp. 221-236).

L'ultima sezione del volume è dedicata ad alcuni fenomeni linguistici specifici, come il ruolo di mediatore linguistico di Umberto Moses David Cassuto, titolare della prima cattedra in Studi biblici alla Hebrew University di Gerusalemme, tracciato nel sintetico saggio di Dominique Bourel (pp. 237-242). Maria Francesca Ponzi indaga la *Kanak Sprach*, la lingua dei giovani turco-tedeschi degli anni Novanta e la sua rielaborazione letteraria in tre racconti di Feridun Zaimoglu (pp. 243-260), mentre Giuliana D'Oro (pp. 261-272) e Andreas Böhm (pp. 273-286) arricchiscono le 'nuove identità' del volume con prospettive tartare e medio-orientali. I saggi di questo volume si distinguono per l'acume e la delicatezza anche metodologica con cui vengono avvicinati testi e contesti, anche se due contributi stupiscono per il tono apodittico delle loro affermazioni. Nella sua analisi del romanzo di Dmitrii Bykov *Giustificazione*, Ernst van Alphen (pp. 67-82) intende evidenziare il rapporto tra memoria e oblio nella Russia post-sovietica. L'autore procede in modo molto netto elencando le differenze tra gulag e Olocausto e giungendo alla conclusione – forse un po' affrettata – che la dinamica tra i sopravvissuti ai gulag di prima e seconda generazione differisce radicalmente dalla dinamica che governa i rapporti tra i sopravvissuti dell'Olocausto e le generazioni successive. Con altrettanta facilità, Giulia Iannucci (pp. 83-102) postula lapidariamente il fallimento della Germania Orientale postriunifi-

cazione. Basandosi interamente sull'analisi del giornalista Luca Steinmann e su un numero di «Limes», l'autrice tratteggia una genealogia dell'estrema destra che poi mette in relazione con il romanzo di Lukas Rietzschel *Mit der Faust in die Welt schlagen*, che «nell'aspetto ricorda proprio la conformazione introspektivamente simbolica della Sassonia» (p. 99). La molteplicità delle prospettive e delle linee di indagine rende questo volume, anche alla luce dell'attualità, una miscellanea preziosa, che offre spunti di riflessione e dibattito su alcuni dei temi cruciali per l'Europa di oggi.

Francesca Goll

Elena Agazzi – Raul Calzoni – Gabriella Carobbio – Gabriella Catalano – Federica La Manna – Manuela Caterina Moroni (hrsg. v.), *Übersetzen. Theorien, Praktiken und Strategien der europäischen Germanistik*, Peter Lang, Bern et al. 2021, S. 458, € 76,60

Vom 13. bis 15. Juni 2019 fand an der Universität Bergamo die Abschlussagung des Italienischen Germanistenverbandes zum Thema *Übersetzen. Theorien, Praktiken und Strategien der europäischen Germanistik* statt. Vom reichlichen Ertrag dieser Tagung, die neben sechs von prominenten internationalen RednerInnen gehaltenen 'Keynotes' eine breite Palette an äußerst aufschlussreichen Vorträgen bot (überwiegend italienischer Provenienz, bereichert um einige Stimmen aus Deutschland, Portugal, der Ukraine, Griechenland und der Schweiz), zeugt nun der 2021 im Peter Lang Verlag publizierte Sammelband, den sechs italienische GermanistInnen und TranslatologInnen unter dem Tagungstitel herausgegeben haben.

Der stattliche Band zeichnet sich durch eine wohl durchdachte und im Vorwort umrissene Struktur aus, gruppiert um translatologisch gewichtete Schwerpunkte der Metaphorik, der Weltliteratur (insbesondere der Goethezeit), der Mehrsprachigkeit, der Selbstübersetzung sowie der Sprachvarietät, denen die einzelnen vier Teile des Bandes mit freilich kaum vermeidbaren Überlappungen und leicht variierten Übertiteln entsprechen, so dass man sich bei der Lektüre am Leitfaden der jeweiligen Kapitel (Weltliteratur – Übersetzen in der Goethezeit, Mehrsprachige Autoren: Übersetzer-Schriftsteller und Selbstübersetzer, Sprachwissenschaftliche Zugänge zur Übersetzung) halten kann, ohne dadurch an Seitenblicken über das jeweilige thematische Spektrum hinaus gehindert zu werden. Dadurch gewinnt der Band an benutzerfreundlicher Leichtfüßigkeit, so wenig die einzelnen Beiträge eine leichte Kost darstellen; von wissenschaftlicher Gelegenheitsprosa, wie dies im Falle solcher Tagungssammelbände bei etlichen 'Auslandsgermanistiken' nicht selten der Fall ist, kann bei dieser Publikation keine Rede sein.

Einen hohen Maßstab setzen bereits die mit den Beiträgen der einzelnen Panels eher frei assoziierten Keynotes, in denen etwa die produktiven Reibungsflächen zwischen literaturwissenschaftlicher Hermeneutik und der übersetzerischen Praxis ausgelotet werden. So macht Peter Utz an einigen

französischen und italienischen Übersetzungen Franz Kafkas den semantischen Mehrwert sichtbar, zu dem es im zwischensprachlichen Transfer kommt, insofern gerade die jeweiligen philologisch anspruchsvollen Übersetzungen neue sinn- und bedeutungstiftende Lesarten einiger im Original schwer dekodierbarer Passagen offerieren. Alles in allem ein kluges Plädoyer für die höchst verdienstvolle Synergie zwischen den Literatur- und Übersetzungswissenschaften im Zeichen des interkulturellen Transfers. Ein umfassender Textkorpus sowie breitere Zeiträume nimmt Gaby Pailer in den Blick, um an drei frühaufklärerischen Dramen von Johann Christoph Gottsched, seiner Frau Luise Adelgunde Victorie und Georg Behrmann den jeweiligen Impact der Adaption und Anverwandlung römischer Stoffe zu analysieren. In diesem Falle werden französische und englische Vorlagen herangezogen, wobei diese translatologisch motivierte Sicht für die Schlussfolgerungen, in denen es überwiegend um das Geflecht von Staats-, Familien- und Geschlechterpolitik geht, um fruchtbar applizierte Theorien Judith Butlers ergänzt wird. Eine andere Intention liegt dem informativen Beitrag von Andreas F. Kelletat zugrunde, und zwar die Konzeption und den bisherigen Stand des Projekts *Das Germersheimer Übersetzerlexikon* zu präsentieren, einer verdienstvollen und vielversprechenden Aktivität von europäischem Ausmaß, die in ihrer Breite ihresgleichen sucht, und darum unermüdlich an etlichen translatologischen Tagungen publik gemacht wird. Kelletat umreißt hier die grundlegenden Fragestellungen des Lexikons, passt seinen Fokus auch dem italienischen Publikum an, das davon angesprochen gewesen sein dürfte, zeugt der Fragenkatalog doch von überragender Komplexität (allenfalls eine Frage könnte man darin vermissen, nämlich die Scharnierstelle zwischen Übersetzern und Zeitschriftenmachern und Herausgebern) und interkultureller Variabilität. Zwei weitere Keynotes bauen auf bisheriger Forschung der Beitragenden (Michael Schreiber und Vahram Atayan) auf, in der es um den Typ «da und Präposition» bzw. «die Nachzeitigkeit» geht, um den Blick zu erweitern («hier und Präposition» bzw. Verwendungsmarker im interlingualen Blick) und womöglich weitere Forschungs- sowie Übersetzungshorizonte abzutasten; in diesem Sinne verstehen sich diese beiden Studien als ambitionierte Pilotuntersuchungen, die nun weiter erprobt, verifiziert und erweitert werden können. Die Keynotes komplettiert Regula Schmidlins lesenswerte Untersuchung zur Verständlichkeit der Bedeutungsbeschreibungen, die man in den Wörterbüchern antrifft.

Der zweite Teil wartet mit überzeugenden kulturhistorischen und translatologischen Analysen europäischer, insbesondere deutscher Übersetzungen der *Bhagavadgita* auf, einem poetischen Konzentrat der klassischen indischen Philosophie. Die Protagonisten dieser deutschsprachigen Gesamtschau, die hier von Stefano Beretta als ein spannungsvoller Dialog einzelner Konzeptionen nachgezeichnet wird, heißen Hegel, Herder, Brüder Schlegel und W. von Humboldt. Wird dieses Konzert als ein unter den intellektuellen Auspizien von Goethe dargebotenes betrachtet, bleibt Goethes Name in der Studie von Lorella Bosco vielmehr nur als Teilkompositum einer nach diesem Großen benannten Zeit, während J.H. Voß und A.W. Schlegel als

Homer-Übersetzer in den Mittelpunkt gerückt werden. Bosco zeigt die innere Dynamik bei Voß, der sich ursprünglich als Übersetzer um das Beibehalten der originalen Metrik und Syntax bemühte, wodurch er die Ausdrucksmöglichkeiten des Deutschen erweiterte und seinen Wert steigerte, indem die deutsche Sprache als kongenial und dem Griechischen ebenbürtig erwiesen werden konnte. Doch im Laufe der Zeit habe Voß diese dem Naturgeniegedanken verpflichtete Idee, die ja die Übersetzung dem Kampf um deutsche Identität unterstellt, zugunsten einer humanistischen Gesinnung verlassen. Davon ausgehend untersucht Bosco an F.A. Wolf und A.W. Schlegel die für jene Zeit zentrale Spannung zwischen der normativ-philologischen und der eher hermeneutisch ausgerichteten Auffassung der Antike, die auch für die folgenden Jahre ihre Relevanz beibehalten hat. Die übersetzerischen Tiefen der Goethezeit lotet auch Donatella Mazza aus, indem sie in ihrer Fallstudie die bisher kaum beleuchteten translatologischen Aktivitäten von Sophie Mereau transparent macht, ein Beispiel von vielen Frauen, die damals neben anderem übersetzten (wie etwa, von den bekannteren, Caroline Schlegel, Dorothea Schlegel und Henriette Herz). Und wiederum ist A.W. Schlegel einer der Bezugspunkte, insofern Mereaus Übersetzung von Boccaccios *Fiammetta* eben mit der Schlegelschen kontrastiert wird, um folglich herausarbeiten zu können, inwiefern sich in Mereaus Falle die Übersetzerin und die überaus produktive Autorin Hände reichen – ein weiteres überzeugendes Beispiel für das unumgängliche Verflochten-Sein der translatologischen und literaturwissenschaftlichen Perspektiven in diesem Band. Dessen zweiter Teil wird abgerundet mit Guglielmo Gabbiadinis von I. Trojanows *Weltensammler* inspirierten Überlegungen zur schmalen Grenze zwischen – vereinfacht gesagt – Fragen der Poetik und Poethik, ein mit etlichen tiefgehenden Fragen beunruhigender Text, der zum Teil provozierend den affirmierenden Anteil der Translatologie am Diskurs des 21. Jahrhunderts abwägt.

Im dritten, dem umfassendsten Teil des Bandes werden unzählige überaus spannende Fälle europäischer LiteratInnen auf ihre (selbst)übersetzerischen Praktiken hin untersucht. Wenn man vom Auftaktbeitrag Gerald Bärs absieht, in dem eher kursorisch und phänomenologisch die Kunst des «Sich-Selber-Sehens» an Autorschafts- und Übersetzungsentwürfen von A. Chamisso, F. de La Motte Fouque, F. Pessoa, R.M. Rilke, P. Celan, I. Losa thematisiert wird, reicht die Palette der Beiträge von H. von Hofmannsthal über K. Wolfskehl, A. Schmidt, H.M. Enzensberger bis zu Y. Tawada. Nachgespürt wird den Transferwegen zwischen Deutsch, Ukrainisch, Englisch, Italienisch, Portugiesisch, Japanisch, wobei manch spannender Einblick in die Literatur- und Übersetzungswerkstatt der einzelnen LiteratInnen gewährt wird. Sehr informativ sind dabei die beiden dem ukrainisch-österreichischen Transfer in Galizien und Bukowina gewidmeten Studien, in denen I. Frankos fast mythische Größe mal die restlichen Akteure aus dieser Region überschattet und die Aufmerksamkeit der Beiträgerin auf sich zieht (Alla Paslawska), mal kontextbedingt Olha Kobylyanska zur Seite gestellt wird (Roksoliana Stasenko). Dadurch sind beide Studien mit informativem Gewinn zu lesen, obzwar sie nur selten den sicheren Boden eines eher flächendeckenden Referierens verlassen. Dies tut wiederum

sehr wohl und recht oft Riccardo Concetti, der sich anhand der Manuskripte in das Trauerspiel *Das gerettete Venedig* vertieft, um H. von Hofmannsthals angeblich geringes Übersetzertalent auf die Probe zu stellen. Zunächst wird überzeugend die für Hofmannsthals Schaffen wirksame Position der «gelehrten Nachdichtung» im Spannungsverhältnis zwischen aktualisierender Tradition und «zerstörendem Zitieren» skizziert, wonach Hofmannsthals breitangelegte Übersetzungsaktivitäten zwischen Calderón, Molière, Goldoni und Shakespeare als dessen dramatische Lehrjahre in den Blick genommen werden, um einer äußerst detaillierten Analyse von *Das gerettete Venedig* zugrunde gelegt zu werden, deren Fazit die künstlerische Berechtigung der Übersetzung für das nachgedichtete Erfassen der Modernität bestätigt. Diese manifestierte sich etwa in dem dramatischen «Nicht-Sagen-Können», ein Befund, dem man in der Tat den Chandos-Brief zur Seite stellen kann, thematisiert dieser doch eine sprachliche Krise ohnegleichen, die allerdings in einer makellosen poetischen Sprache ausgedrückt wird. Im George-Kreis, von dessen Kopf Hofmannsthal eine Zeit lang wärmstens umworben wurde, ist der Beitrag von Isabella Ferron situiert, in dem Karl Wolfskehl als mehrsprachiger Autor, Herausgeber und Übersetzer (inklusive Um- und Nachdichter) insbesondere auf seine stets reflektierten und daher sich dynamisch verwandelnden Übersetzungsaktivitäten hin befragt wird. Einen weiteren Schwerpunkt dieses Teils bildet H.M. Enzensberger, der zunächst von Lucia Salvato als Selbstübersetzer Ruth Klüger gegenübergestellt wird, wobei – nicht überraschend – eine stärkere Freiheit im Umgang mit eigenen Texten im Vergleich zur Übersetzung der Texte Dritter konstatiert wird. Alessandra D’Atena nimmt die Leser folglich auf eine spannende Tour zu einigen ins Englische selbstübersetzten Gedichten aus Enzensbergers 2015 erschienener deutsch-englischer Anthologie *New Selected Poems* mit. Dieser Beitrag beeindruckt durch komplexe und zudem minutiöse Betrachtungen, die interlinguale Verschiebungen mit den thematischen verschränken und dank profunder literaturhistorischer Kenntnisse der Autorin (etwa intertextueller Art) zu treffsicheren Ergebnissen führen, die – bereits zum wiederholten Mal in diesem Band – die Tragfähigkeit einer translatologischen Fragestellung für die literaturwissenschaftliche beweisen. Dasselbe gilt auch für die restlichen Beiträge dieses Teils, seien sie schon dem spannenden deutsch-italienischen Dialog zwischen Hilde Domin und ihrem italienischen Übersetzer Leone Traverso gewidmet (Flavia Di Battista), dem recht viele lehrreiche Hintergrundinformationen zu dieser zwischen deutschsprachigen und romanischen Kulturwelten changierenden Autorin zu entnehmen sind, den Übersetzungspraktiken Ilse Losas und Daniel Blaufuks (Verena Lindemann Lino), dem englisch- und japanischaffinen poetischen Umgang mit der deutschen Sprache bei Ann Cotte und Yoko Tawada (Gabriella Sgambati) oder den aufschlussreichen Analysen der Übersetzerfiktion, die insbesondere im Hinblick auf Arno Schmidt einleuchtend dargestellt sind (Alessandra Goggio).

Wenn im Folgenden die den Band abschließenden Beiträge des Teils «Sprachwissenschaftliche Zugänge zur Übersetzung» nur cursorisch erwähnt werden, dann ist es ausschließlich den eher literaturwissenschaftlichen Präferenzen des Rezensenten geschuldet. Der dadurch womöglich hervorgerufene

Eindruck eines qualitativen Gefälles täuscht, denn die Beiträge sind allesamt mit Gewinn zu lesen. Dies gilt für die nur auf den ersten Blick leicht überinterpretierten Überlegungen zu den Lesern von Übersetzungen (Roberto Menin), genauso wie für kurze aber im besten Sinne des Wortes dichte Betrachtungen (von Dorothee Heller und Valerio Furneri) zur Metaphorik der deutschen Übersetzung (von Emil Strauß) einer weniger bekannten Schrift Galileo Galileis, die deutlich zeigen, welche große Rolle den Metaphern gerade an epistemologischen Bruchmomenten zukommt. Höchst aktuell wird diese Fragestellung, ohne dass es von der Verfasserin (Mariella Magris) im Jahre 2019 intendiert gewesen sein dürfte, wenn die metaphorologische Überzeugungskraft auf brennende gesellschaftliche Fragen bezogen wird, wie sie etwa im stark polarisierten Argumentationskampf zwischen den Gegnern und Befürwortern der Impfung zutage treten: Als Leser dieser Studie ist man somit bestens ausgerüstet für das Analysieren der heutigen Debatten um die Covid-Impfung, Sprachvarietäten (Lorenza Rega) mit besonderer Berücksichtigung der diatopischen Varietäten, aus einer translatologischen Perspektive auf das Bulgarische (ein grandioser Fall, wo Übersetzungskritik zu einer neuen Übersetzung führt, dargestellt von Reneta Kileva-Stamenova) sowie auf Fragen der Übersetzungsdidaktik oder gar des Fremdsprachenunterrichts gemünzt (Elisabetta Longhi, Beate Baumann), bilden den vorletzten Schwerpunkt des Bandes, auf den zwar thematisch lose gebundene aber sehr lehrreiche Studien zur Mündlichkeit bei Ewald Palmethofer (Katharina Salzmann) und zur nach wie vor offenen Schere zwischen der auf Englisch stattfindenden Forschung und der auf Deutsch geführten Lehre an deutschen Universitäten folgen (ein Blick in andere Regionen würde diesen Befund wohl auch bestätigen).

In sprachlicher Hinsicht sticht der Band durch überdurchschnittliche redaktionelle Qualität hervor, die nur durch einige Kleinigkeiten geschmälert wird («wiederspiegelt», S. 135, «es handelt um», «die Texten werden als Subjekten», S. 314). Mit Gewinn wird nach ihm jeder übersetzungsaffine Germanist greifen, der sich gerne von neuen Perspektiven und Themen überraschen lässt.

Aleš Urválek

Cesare Cases, *Laboratorio Faust. Saggi e commenti*, a cura di Roberto Venuti – Michele Sisto, Quodlibet, Macerata 2019, pp. XLIII+573, € 32

Settecentocinquantuno sono i lavori presenti nella *Bibliografia degli scritti di Cesare Cases*, redatta da Michele Sisto, con l'ausilio riconosciuto di un gruppo di collaboratori e pubblicata in chiusura del volume *Per Cesare Cases*, a cura di Anna Chiarloni, Luigi Forte e Ursula Isselstein (Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 125-217). Di quelli frutto della sua attenzione per il grande capolavoro di Johann Wolfgang Goethe, con il quale, dice bene Sisto, il suo «corpo a corpo [...] dura un'intera vita» (p. XXVI), dieci sono presenti nella prima delle due sezioni in cui è articolato il volume, *Saggi* (pp. 5-184),

disposti nell'ordine cronologico della loro prima pubblicazione (l'indicazione bibliografica precisa, comprensiva delle ristampe, si trova nella *Nota ai saggi*, pp. 183-184). *Faust* (pp. 5-10), il primo, è poco più di una 'scheda' (apprezzata come quelle che dal 1961 ha redatto con i suoi 'pareri di lettura' per i 'mercoledì einaudiani' [cfr. Cesare Cases, *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura*, a cura di Michele Sisto, Aragno, Torino 2013]) destinata all'*Enciclopedia monografica della letteratura*, curata da Franco Fortini per la Zanichelli (1957). Nell'*Introduzione al Faust* (pp. 11-87), preparata per la ristampa einaudiana (1967) della traduzione di Barbara Allason (De Silva, Torino 1950), l'autore, come scrive in un *NB* finale, «vuole dare una idea sommaria dei problemi concernenti il *Faust*, ma non può naturalmente approfondirne nessuno» (p. 86), dichiarando inoltre che essa «è desunta, salvo per un punto segnalato a suo luogo [cfr. p. 47, n. 59] dagli [...] *Studi sul Faust* di G. Lukács» (p. 86).

Le *Due noterelle faustiane* (pp. 89-105) – il sostantivo naturalmente va considerato non un diminutivo, ma un intensivo! – sono la dimostrazione – se ce n'era bisogno – che Franco Fortini non si era sbagliato quando l'«ha voluto al suo fianco come diavolo filologico [...] per assisterlo nella nuova traduzione del *Faust*» (p. 89, n. 1) che stava preparando per Mondadori (Milano 1970). I due termini su cui si appunta la sua attenzione sono *Feuerluft* («Ein bißchen Feuerluft, die ich bereiten werde, / Hebt uns behend von dieser Erde», vv. 2069-2070) e *kannibalisch* («Uns ist ganz kannibalisch wohl, / Als wie fünfhundert Säuen!», vv. 2293-2294). Dopo una disamina ampia della loro resa in italiano da vari traduttori e interpreti, ecco la sua conclusione: «un traduttore implacabile attaccato alla lettera e ai vocabolari, e che s'infischi delle contraddizioni dell'originale, dovrebbe scrivere 'ossigeno'. Ma se ha letto appena un po' di Borges o di García Márquez, si guarderà bene dal farlo» (p. 97). Infatti, secondo lui, «Goethe probabilmente intendeva qui semplicemente 'aria riscaldata'» (p. 522), se non altro perché con l'«ossigeno» (traduzione letterale) nessuna mongolfiera si sarebbe mai alzata da terra! Sul significato da dare all'altra parola – *kannibalisch* – spesso ignorata dai traduttori oppure resa nel suo significato letterale, con esiti non sempre congrui (citiamo almeno l'inimitabile 'sentiamo in noi rivivere / cinquecento maiali' [Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, traduzione e prefazione di Barbara Allason, De Silva, Torino 1950, rist. Einaudi, Torino 1965]), egli parte dall'intuizione «kannibalisch wie unmenschlich, ungeheurer, zur Bezeichnung eines hohen Grabes» (*Goethes Werke*, Bd. XII: *Faust*, hrsg. v. Heinrich Düntzer, Spemann, Berlin-Stuttgart, s. d. [ma 1882], p. 97 n.), che accoglie, quando sostiene che tale forma altro non è che «un puro rafforzativo probabilmente allora in uso in cerchie studentesche: enormemente, smisuratamente bene» (p. 529, *ad loc.*). È davvero un pezzo di bravura del migliore Cases, in cui meravigliosamente si fondono l'*agudeza* filologica e la *verve* satirica (cfr. la lettera di Sebastiano Timpanaro del 29 settembre 1972, in Cesare Cases – Sebastiano Timpanaro, *Un lapsus di Marx: carteggio 1956-1990*, a cura di Luca Baranelli, Edizioni della Normale, Pisa 2004, p. 208).

Il «monologo finale» del «*Faust*»: una discussione e le sue conseguenze (pp. 107-126) è una penetrante valutazione, condotta principalmente, ma non esclu-

sivamente, sul lungo saggio di Thomas Metscher, *Faust und die Ökonomie. Ein literaturhistorischer Essay*, in «Das Argument», Sonderband, 3 (1976), pp. 28-155 e sugli ultimi due contributi (Heinz Schlaffer, *Faustus Ende. Zur Revision von Thomas Metscher, «Teleologie der Faust-Dichtung»*; Gerhard Bauer – Heidegert Schmid Noerr, *Faust, Ökonomie, Revisionismus und Utopie. Antwort auf Metschers Essay «Faust und die Ökonomie»*) dei cinque, scaturiti dalla reazione a quello, che hanno trovato ospitalità sulle colonne della stessa rivista («Das Argument», 9-10, pp. 734-792). In questa controversia, suscitata dalla lettura del monologo finale di Faust, egli si schiera «a favore degli avversari del mito dell'umanità liberata» (p. 133), come si legge nella pagina finale del breve saggio seguente. *Il futuro dell'uomo nel «Faust II» di Goethe* (pp. 127-133) è visto, infatti, come «la prosecuzione di un presente che Goethe sapeva abitato da fantasmi e gravido di pericoli» (p. 133). Le sue aspettative sul futuro dell'umanità (*Humanismus! Goethe e dopo* s'intitolava, nella sede originaria, questo contributo) si colgono meglio però nel *Viaggio in Italia*, nella lettera del 27 maggio 1787, dove Goethe dice: «Auch, muß ich selbst sagen, halt' ich es für wahr, daß die Humanität endlich siegen wird, nur fürcht' ich, daß zu gleicher Zeit die Welt ein großes Hospital und einer des andern humaner Krankenwärter sein werde» (p. 133). Nel *Faust come artista* (pp. 135-142) si parte dalla constatazione che «nulla predestinava il Faust della leggenda a diventare un artista» (p. 135); infatti il *Volkstbuch* (cfr., almeno Maria Enrica D'Agostini, *Il problema del Volkstbuch*, in *Faustbuch. Analisi comparata delle fonti inglesi e tedesche del Faust dal Volkstbuch a Marlowe*, a cura di Maria Enrica D'Agostini – Giovanna Silvani, Tullio Pironti Editore, Napoli 1978, pp. 7-24) ci ha consegnato un Faust che vuole dal diavolo un aiuto soltanto per sapere e per godere, senza alcuna aspirazione artistica. Sarà soltanto con Thomas Mann, «come egli stesso racconta nella *Genesi del «Doctor Faustus»*», che essa si realizza, quando l'artista si viene a trovare «dalla parte di tutto ciò che la 'vita' borghese respinge: dalla parte della malattia, della follia, della buffoneria, dell'asocialità, addirittura della criminalità, e naturalmente della morte. Insomma dalla parte del diavolo» (p. 136). Ma la «trasformazione di Faust in artista finisce con la condanna di un'arte che non può far altro che confermare il disordine» (p. 138) in cui versa la Germania, che esce sconfitta dal secondo conflitto mondiale, come si legge nella parte conclusiva del discorso finale del protagonista (cfr. Thomas Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, Mondadori, Milano 1949, p. 325). «Un Faust artista quasi antitetico» (p. 138) invece è stato generato in Russia, da condizioni storico-sociali diverse: è il Maestro nel *Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov.

Negli *Studi sul Faust* di György Lukács (pp. 143-155), dopo avere affermato che le sue *Faust-Studien* (1940) «sono probabilmente il punto più alto della saggistica storica di Lukács maturo» (p. 143), «pur nei limiti della sua concezione generale del marxismo» (p. 149) è pronto però a riconoscere che soltanto la sua interpretazione della prima parte del *Faust* è ancora oggi «largamente condivisibile» (p. 150), mentre un «diverso discorso è da fare per la seconda» (*ibid.*). Quale sia la posizione da assumere per la considerazione su *L'Urfaust, ultima opera del giovane Goethe* (pp. 157-164), Cesare Cases la indica fin

dal titolo del saggio. Infatti, scrive che «è più probabile che Goethe vedesse nell'*Urfaust* proprio ciò che noi spesso non vogliamo vedervi: il frammento» (p. 158) – non, dunque, il semplice abbozzo di una opera *in fieri*, ma una vera e propria opera non giunta a compimento. È vero che questa è una posizione «difficilmente verificabile» (p. 157), tuttavia non mancano scintille che possano dare luce a questo convincimento, nelle poche pagine del saggio. Nel *Trono e scettro di Mefistofele* (pp. 164-168) Cases prende in considerazione il passo del *Faust* («Den Wedel nimm' hier / Und setz dich in Sessel», vv. 2427-2428) che Franco Fortini rende con «Prenditi qui la ventola / e siediti in poltrona». La resa di *Wedel* e *Sessel* accolta qui, come in quasi tutte le altre traduzioni, non ha resistito alla verifica lessicografica e alla valutazione di perspicuità, attentamente condotte da Cesare Cases, secondo cui non si tratta qui né di 'ventola', qualunque sia la cosa che può indicare, 'ventaglio per scacciare le mosche' o 'attizzatoio (per ravvivare il fuoco sotto la caldaia in cui cuoce la broda infernale)', né di 'poltrona'. Partendo, infatti, dall'insuperato dizionario, che oggi possiamo comodamente consultare online, il *Deutsches Wörterbuch* di Jacob e Wilhelm Grimm (Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center For Digital Humanities <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>>), in cui il valore originario di *Wedel* era 'estremità a forma di ciuffo della coda, per lo più di quadrupedi' e per estensione 'coda', significato che si è confermato nel ted. mod. *wedeln* 'scodinzolare', e tenendo conto che *Sessel* non si sa come vi compaia lí e in quel momento, Cesare Cases dà – in modo brillante come (quasi) sempre gli capita – l'interpretazione: «Il gattomammone [così già in *Fausto. Tragedia di Volfrango Goethe*, traduzione italiana di Giovita Scalvini, ristampa a cura di Nello Saito, Einaudi, Torino 1953 (1835<sup>1</sup>) *der Kater* è reso 'scimmia a coda lunga, cercopiteco'] piega a semicerchio la sua coda tracciando il profilo alquanto Bauhaus di un sedile tubolare, su cui si siede Mefistofile, e rizzando la parte terminale della coda stessa, il *Wedel* vero e proprio, in modo che Mefistofile possa impugnarla» (p. 167). Il significato fallico di questo 'scettro' è evidente, perché *Wedel* «non è in fondo altro che un modo di evitare la parola *Schwanz*, che oltre che coda significa membro virile» (*ibid.*).

*Il Faust di Fortini. Intervista di Mario Miccinesi a Franco Fortini e Cesare Cases* (pp. 169-182), ripropone le domande che l'intervistatore ha rivolto, sulla traduzione del *Faust* di Franco Fortini per «I Meridiani» (Mondadori, Milano 1970), e le risposte dell'autore e di Cesare Cases, in cui il primo giustifica interpretazioni o anticipa correzioni per una auspicata riedizione e il secondo termina il suo intervento, su aspetti che gli sono sembrati più significativi, con queste parole illuminanti: «anche la dialettica tra oscura allusività della immagine e tagliente precisione della riflessione che crea la feconda tensione del poeta e del saggista Fortini, gli ha permesso di affrontare meglio di ogni altro un'opera unica nella letteratura moderna proprio perché la riflessione non si rassegna ancora (come nei romanzi dello stesso Goethe) a diventare costitutiva della forma, ma tenta un ultimo grandioso sforzo per tradursi in ogni momento in immagine poetica» (p. 182).

La seconda sezione, *Lettere e Commenti* (pp. 187-563), che precede l'*Indice dei nomi* (pp. 565-573), contiene, oltre i *Riferimenti bibliografici*, tre contributi.

Il primo è *Corrispondenza con Franco Fortini sulla traduzione del Faust. 1966-1968* (pp. 189-206), in tutto dieci lettere scambiate tra il *poeta clarissimus* e il *magister suavissimus* nel periodo 15 novembre 1966-11 dicembre 1968, provenienti dall'Archivio Franco Fortini dell'Università degli Studi di Siena, dove ne sono conservate 85 di Cesare Cases a Franco Fortini e 69 del secondo al primo, scelte dai curatori «perché contengono notizie e suggerimenti sulla traduzione del *Faust*» (p. 190). Le *Osservazioni sulla traduzione del Faust di Franco Fortini. 1967-1969* (pp. 207-417) sono quelle che Cesare Cases, su richiesta di Franco Fortini, andava via via formulando sul testo che l'amico stava preparando per «I Meridiani» di Mondadori. Anche questi 101 fogli (91 dattiloscritti, gli altri manoscritti) sono conservati nell'Archivio Fortini: fasc. XLIX, cart. 1. In nota compaiono le indicazioni (accettazione: *Sì*; rifiuto: *No*; incertezza: *Sì/No*, ecc.) che il destinatario apponeva a penna sul margine sinistro del foglio. Le *Note di commento per una traduzione del Faust. 1985-1988* (pp. 427-563), conservate manoscritte, in un 'quadernone' di 40 fogli mobili, di cui ben 37 compilati *verso* e *recto*, sono state redatte da Cesare Cases, per accompagnare la traduzione del *Faust* e dell'*Urfaust*, affidata dalla Garzanti ad Andrea Casalegno, fino al v. 3290, e non sono mai state pubblicate; infatti il lavoro (Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Urfaust*, introd. e pref. di Italo Alighiero Chiusano, sommario, trad. e note di Andrea Casalegno, Garzanti, Milano 1994) sarà pubblicato «con eccellenti note e commenti» (p. 428) dello stesso traduttore.

Il volume, importante anche perché mette comodamente a disposizione degli studiosi gli affondi di Cesare Cases nel tessuto faustiano, si era aperto, dopo l'*Indice* generale, con due robusti e convincenti scritti dei curatori. Nel primo (pp. VII-XXXIII), «*Osservato con occhi stranieri*». Cesare Cases, *il Faust e la cultura italiana* (la citazione nel titolo è la traduzione del passo finale della relazione sul suo soggiorno berlinese; cfr. Cesare Cases, *Mit fremden Augen gesehen*, in «Wissenschaftskolleg – Institute for Advanced Study zu Berlin. Jahrbuch», 1987-1988, pp. 32-34), Michele Sisto segue dapprima l'affermarsi del grande germanista, da quando cioè, grazie all'amico Renato Solmi, lascia l'insegnamento del francese in un liceo milanese, per iniziare la collaborazione con la casa editrice Einaudi. E lo fa curando un'antologia di scritti di un autore che ha dominato il pensiero marxista del 'secolo breve' e di cui si professerà 'discepolo', perché a lui fa risalire la sua formazione ideologica (György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, pref. di Cesare Cases, Einaudi, Torino 1964) benché – ma ciò è proprio del suo spirito vagamente luciferino! – «in artibus infidelium» (Cesare Cases, *Su Lukács. Vicende di una interpretazione*, Einaudi, Torino 1985, p. 85). Nella seconda parte del saggio si sottolinea che il *Laboratorio Faust* «non è semplicemente il 'laboratorio' personale di Cesare Cases» (p. XXXII), ma ci dice qualcosa, oltre che «sull'opera di Goethe e sulla critica di Cases [...], anche su di noi, sulla cultura da cui proveniamo e con la quale occorre ancora fare i conti» (p. XXXIII). Nello scritto di Roberto Venuti, «*Magister Suavissime*» – «*Poeta clarissime*». Fortini, Cases e la traduzione del Faust (pp. XXV-XLII), si fa un po' la storia dei rapporti che intercorsero tra il revisore, Cesare Cases, e il traduttore, Franco Fortini, che lo «ha voluto al suo fianco come diavolo filologico» (p. 89, n. 1). E per sapere che diavolo sia

stato, è sufficiente leggere la corrispondenza e, soprattutto, le *Osservazioni* (cfr. *supra*), in cui i suoi suggerimenti e le proposte sono stati, per ammissione dello stesso Franco Fortini, in maggioranza accolti: «208 note / 30 non accettate / accolte 6 su 7» (p. 209, n. 1), come si legge sul margine superiore del primo foglio, scritto di sua mano. Anche per questo motivo – e fa bene a ricordarlo Roberto Venuti nella conclusione del suo contributo (cfr. p. XLII) – il risultato conseguito da Franco Fortini è straordinario. Come coglie bene Cesare Cases, nel ‘suo’ *Faust* «i passi ‘da antologia’ in cui la riuscita è perfetta, sono [...] ben più numerosi che in qualsiasi altra traduzione non solo italiana» (p. 180), e non rare sono le «pagine cui si può applicare letteralmente il luogo comune ‘non hanno niente da invidiare all’originale’ che è nei sogni dei traduttori reincarnatori» (*ibid.*). Ed è proprio grazie alla «feconda tensione del poeta e del saggista Fortini» (p. 182), ripetiamo, che il miracolo è potuto accadere.

Renato Gendre

### *Linguistica e didattica della lingua*

Claus Ehrhardt – Eva Neuland, *Sprachliche Höflichkeit*, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen, 2021, pp. 346, € 28,90

Höflichkeit ist ein Thema, das immer wieder Interesse in der Öffentlichkeit hervorruft, und das gilt auch für sprachliche Höflichkeit. Das Thema hat zudem eine lange kulturelle und inzwischen auch wissenschaftliche Tradition. Angesichts von *hate speech* und ‘Wohlfühlkommunikation’ wünschen sich viele einen angemesseneren und höflicheren, weniger aufdringlichen Ton der Menschen miteinander. Aber was versteht man eigentlich darunter?

Eva Neuland und Claus Ehrhardt, die sich seit Jahren, ja, Jahrzehnten mit diesem Thema wissenschaftlich auseinandergesetzt haben, legen ein Buch vor, das die Reflexion zum Fragenkomplex Höflichkeit entwickelt. Sie knüpfen damit u.a. an den von ihnen herausgegebenen Sammelband (Claus Ehrhardt – Eva Neuland, *Sprachliche Höflichkeit. Historische, aktuelle und künftige Perspektiven*, Narr, Tübingen 2017) mit internationalen Beiträgen zu historischen, aktuellen und künftigen Perspektiven der Höflichkeitsforschung an. Im Gegensatz zu vielen Veröffentlichungen im Feld handelt es sich hier aber nicht um eine Sammlung verschiedener Studien, vielmehr versuchen Neuland und Ehrhardt einen Aufriss des gesamten Forschungsfeldes zu geben. Das Buch ist in acht Kapitel aufgeteilt und eröffnet nach der Einleitung (Kap. 1) Perspektiven, die nicht nur das Alltagsverständnis (Kap. 2), die sprachwissenschaftlichen Grundlagen der Höflichkeitsforschung (Kap. 5) und deren Anwendungsfelder (Kap. 7), sowie sprachwissenschaftliche Höflichkeitstheorien (Kap. 6) betreffen, sondern auch einen Überblick über das Thema Höflichkeit in der Kulturgeschichte (Kap. 3) und die Ausdrucksformen sprachlicher Höflichkeit im Deutschen (Kap. 4) umfassen.

Für wen ist das Buch geschrieben? In der Einleitung sprechen Neuland und Ehrhardt von einer Grundlagenlektüre für Vorlesungen und Seminare allgemein, «es gibt Interessierten eine Orientierung im komplexen und facettenreichen Bereich» (S. 12). Es handelt sich also um kein Lehrwerk zum Thema Höflichkeit weder für MuttersprachlerInnen noch für DaF/ZlerInnen. Angesichts der Vielschichtigkeit der Fragen könnten LeserInnen das Buch immer wieder kapitelweise heranziehen, das dürfte vor allem für den Gebrauch als Grundlage für eine eigene Beschäftigung zum Thema nützlich sein, außerdem kann es Kriterien liefern, um Einheiten über Höflichkeit in Lehrwerken einzuschätzen.

Höflichkeit kann nicht auf Benimmregeln reduziert werden, auch nicht in der Abgrenzung zur Unhöflichkeit. Es geht auch nicht so sehr um Eigenschaften von Personen, sondern um Verhaltensweisen und Handlungen. Das impliziert, dass Höflichkeit nicht allein eine Eigenschaft von Wörtern und Formulierungen sein kann (das zeigen z.B. auch Frequenz- und Kookurrenzanalysen mit dem Textkorpus COSMAS II und im DWDS), sondern offensichtlich mit Kooperation in Kommunikationssituationen zusammenhängt.

Neuland und Ehrhardt unterscheiden deshalb zwischen zwei Höflichkeitsbegriffen: Höflichkeit 1 im normativen, Alltagssprachlichen Sinn sozusagen aus der Teilnehmerperspektive und Höflichkeit 2 als deskriptiven, sprachwissenschaftlichen Begriff aus der Beobachterperspektive. Diese Unterscheidung zieht sich wie ein roter Faden durch das gesamte Buch, denn es wird der Versuch unternommen «empirisch zu beschreiben und theoretisch zu erklären, was SprecherInnen tun und denken, wenn sie höflich sind, welche kommunikative Funktion dies hat und welche interaktiven Effekte es bewirkt» (S. 57).

Neben dem aufschlussreichen Bericht über Höflichkeit in der Kulturgeschichte in Kapitel 3, dürfte vor allem das Kapitel 4 «Ausdrucksformen sprachlicher Höflichkeit im Deutschen» von Interesse für DaF-DozentInnen in Italien sein. Dargestellt wird, welche sprachlichen Phänomene in sechs einschlägigen Grammatiken thematisiert werden: Nur in der Textgrammatik von Harald Weinrich (*Textgrammatik der deutschen Sprache*, Dudenverlag, Mannheim 1993) kommen bis auf den (unhöflichen) Imperativ alle aufgeführten Kategorien vor: pronominale Anrede, Konjunktiv Präteritum, Höflichkeitsformeln, Modalverben, Infinitiv, Possessivartikel, rhematische Pronominalisierung, Superlativ, Präpositionen, Konjunktionen, Partikel, Satzarten, Imperativ (S. 81). Diese werden anschließend diskutiert.

Es werden einige Beispiele gesprochener Sprache (z.B. Telefongespräche, Transkripte von Radiosendungen) zitiert. Eine Bereicherung wäre hier eine zumindest in Ansätzen vorgenommene Analyse prosodischer Aspekte von Höflichkeit gewesen (bekanntlich macht der Ton die Musik). Ähnliches lässt sich über die Bedeutung von Körpersprache (z.B. Gestik und Mimik) sagen, die im Zusammenhang mit der Tendenz zur informellen Kommunikation angesprochen wird, aber sicher mehr Aufmerksamkeit verdient, vor allem auch im interkulturellen Vergleich.

Es ist beeindruckend, wie Neuland und Ehrhardt die große Menge an Daten ordnen und besonders in den Kapiteln 5 und 6 die komplexen

theoretischen Ansätze entwickeln. Der Band stellt diese jeweils auch in ihrer interdisziplinären Verflechtung mit Nachbardisziplinen (Soziologie, Psychologie, Kommunikationswissenschaften) dar. Wer sich einen Überblick über die Diskussion in den letzten 50 Jahren verschaffen will, findet hier eine sehr gute Darstellung. Im letzten Kapitel wenden sich Neuland und Ehrhardt verschiedenen Anwendungsfeldern zu, dazu gehört auch Höflichkeit als Schlüsselkompetenz in der interkulturellen Kommunikation sowie sprachdidaktische Perspektiven.

Schon 2010 hatte Eva Neuland (Eva Neuland, *Sprachliche Höflichkeit. Eine Perspektive für die interkulturelle Sprachdidaktik*, in «Zeitschrift für interkulturelle Kommunikation», 2 (2010), S. 18 ff.) eine Reihe von wichtigen Fragen zur didaktischen Auseinandersetzung mit Höflichkeit im DaF-Unterricht und in Lehrwerken gestellt: Dazu gehörten neben der Problematisierung bestimmter Integrationsversuche des Gegenstandsfelds Höflichkeit die fragwürdige Konzentration auf Kulturkontrastmodelle und Stereotypisierungen. Es wirft kein gutes Licht auf die Entwicklung dieses Bereichs, wenn nach mehr als zehn Jahren die damaligen Desiderate unverändert weiter bestehen: Stichwort 'reflektierte Höflichkeit' (Harald Haferland – Ingwer Paul, *Eine Theorie der Höflichkeit*, in «OBST», 52, 1996), S. 7-60), die nicht in Routinen und Routineformeln oder in Etikette besteht. Reflektierte Höflichkeit gilt dem Individuum und nicht dessen sozialem Status, mit anderen Worten: es geht nicht um das Abspulen etablierter Handlungsmuster, sondern um das Vermitteln persönlichen Engagements.

Mir stellt sich am Ende erneut die Frage nach Kulturunterschieden: Wie verhält es sich in multikulturellen plurilingualen Gesellschaften, in denen sich Unterschiede nicht nur zwischen zwei Sprachen, sondern mehreren Sprachen und Kulturen ergeben? Was passiert z.B. in der zweiten Generation von Migranten? Entwickeln sie Höflichkeit als übergreifende Kulturkompetenz durch ihre komplexe Identität oder wissen sie bewusst z.B. zwischen Anredeformen im Deutschen und in anderen Sprachen oder besser Sprachkulturen zu unterscheiden?

Dieses Buch ist nicht nur ein Kompendium vielen Wissens, sondern auch eine Fundgrube von Literaturhinweisen. Abschließen möchte ich mit einem Zitat, das die Wirkung von Höflichkeit ausgezeichnet fasst und eine noch immer gültige Utopie vom gelingenden Gespräch entwirft:

Versteht man das Gespräch als «Ort der zeitweiligen Vereinigung unvereinbarer Identitäten» (Brigitte Schlieben-Lange, *Vom Glück der Konversation. Bemerkungen zum Flamenca-Roman, zur Konversationsethik des 17. Jahrhunderts und zum Reduktionismus heutiger Gesprächsauffassung*, in «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», 50 (1983), S. 141 f.), liegt das Glück im Gespräch in der Objektivierung und Bewusstwerdung durch die Versprachlichung einschließlich der Erfahrung von Identität und Differenz sowie in der Möglichkeit der intersubjektiven Verständigung, zumal in Zeiten schwindender Gemeinsamkeiten von Wissensbeständen und Verhaltensnormen in der Moderne (S. 69 f.).

Eva-Maria Thüne

## SEGNALAZIONI

*Saggi. Letteratura, cultura e società*

Stefano Apostolo – Micaela Latini (a cura di), *Thomas Bernhard. Nella direzione opposta*, «Cultura tedesca», n. 62 (2021)

Alice Barale, *La prima impresa. Shakespeare in Warburg e Benjamin*, Jaca Book, Milano 2021, pp. 144, € 18

Marco Battaglia – Alessandro Fambrini – Anna Wegener (a cura di), «*Ja, jeg tæller min Troe hver Time*». *Studi nordici in memoria di Jørgen Stender Clausen*, Pisa University Press, Pisa 2022, pp. 318, € 24

Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 361, € 26

Remo Bodei, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2022, pp. 200, € 20

Laura Boella, *Con voce umana. Arte e vita nei corpi di Maria Callas e Ingeborg Bachmann*, Ponte alle Grazie, Firenze 2022, pp. 128, € 14

Claudio Bonvecchio – Anna Mazzuchelli, *L'esoterismo nel «Flauto magico» di Mozart*, AlboVersorio, Senago 2022, pp. 118, € 10

Luisa Borghesi, *Il senso della storia. Il confronto tra Karl Löwith e Reinhold Niebuhr*, Edizioni Studium, Roma 2021, pp. 144, € 15

Christopher R. Browning, *Uomini comuni. Polizia tedesca e «soluzione finale» in Polonia*, nuova ed. ampliata, trad. dall'inglese di Laura Salvai, Einaudi, Torino 2022, pp. 322, € 18

Massimo Cacciari, *Paradiso e naufragio. Saggio sull'«Uomo senza qualità» di Musil*, Einaudi, Torino 2022, pp. 128, € 13

Giuliano Campioni, *Nietzsche e lo spirito latino*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 322, € 28

Guelfo Carbone, *Etica e ontologia. Heidegger e Levinas*, ETS, Pisa 2022, pp. 224, € 25

Riccardo Cardilli, *Obbligazione e diseguaglianza. Per una lettura critica dell'obbligazione in Friedrich Karl von Savigny*, Il Mulino, Bologna 2022, pp. 120, € 11

Gabriella Catalano, *Goethe und die Kunstrestititionen. Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden. Ein Reisebericht und seine Folgen*, Wallstein, Göttingen 2022, pp. 224, € 29,90

Johann Chapoutot, *Nazismo e management. Liberi di obbedire*, trad. dal francese di Duccio Sacchi, Einaudi, Torino 2021, pp. 128, € 15,50

- Mario Dal Bello, *Mozart. Il teatro del mondo*, Solfanelli, Chieti 2021, pp. 120, € 10
- Massimo Donà, *Una sola visione. La filosofia di Johann Wolfgang Goethe*, Bompiani, Milano 2022, pp. 336, € 14
- Klaus Düsing, *Hegel e l'antichità classica*, a cura di Salvatore Giannusso, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2022, pp. 152, € 15
- Pellegrino Favuzzi, *Il pensiero politico di Ernst Cassirer. Filosofia della cultura tra democrazia e mito*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 448, € 34
- Domenico M. Fazio – Maria Vitale (a cura di), *Prospettive. Tredici saggi a duecento anni dal «Mondo come volontà e rappresentazione» di Arthur Schopenhauer*, Pensa Multimedia, Lecce 2022, pp. 253, € 32
- Philipp Felsch, *Wie Nietzsche aus der Kälte kam. Geschichte einer Rettung*, Beck, München 2022, pp. 287, € 26
- Alfredo Ferrarin, *I poteri della ragion pura. Kant e l'idea di una filosofia cosmica*, ETS, Pisa 2022, pp. 312, € 32
- Vincenzo Frungillo, *Il rischio e la perdita. Su identità e linguaggio in Martin Heidegger*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 166, € 15
- Francesco Gagliardi, *La luce e la caverna cosmica. Spengler, Meyer e la Kultur magico-araba*, Morlacchi, Perugia 2022, pp. 230, € 20
- Giacomo Gambaro, *Emil Lask e le matrici neokantiane dell'empirismo trascendentale*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 230, € 20
- Carlo Gentile, *I crimini di guerra tedeschi in Italia (1943-1945)*, trad. di Francesco Peri, Einaudi, Torino 2022, pp. 620, € 16
- Sossio Giametta, *La filosofia di Spinoza e il duello con Schopenhauer e Nietzsche*, Bollati Boringhieri, Torino 2022, pp. 80, € 10
- Andreas Gipper – Lavinia Heller – Robert Lukenda (hrsg. v.), *Politiken der Translation in Italien. Wegmarken einer deutsch-italienischen Übersetzungsgeschichte vom Risorgimento bis zum Faschismus*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2022, pp. 320, € 60
- Alessandra Goggio, *Der Verleger als literarische Figur. Narrative Konstruktionen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Transcript, Bielefeld 2021, pp. 332, € 48
- Gabriele Guerra – Daniela Padularosa (a cura di), *Passages. Scritti in ricordo di Mauro Ponzì*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 482, € 34
- Luca Guidetti, *Gli elementi dell'esperienza. Studio su Ernst Mach*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 252, € 23
- Giovanni Insom, *La vita di Goethe attraverso la musica. Emozioni, incontri e riflessioni*, Artemide, Roma 2022, pp. 477, € 50
- Micaela Latini, *Lo sguardo ritratto. Thomas Bernhard tra parola e immagine*, Meltemi, Roma 2021, pp. 186, € 18

Hans-Thies Lehmann, *Tragedia e teatro drammatico*, a cura di Milena Massalongo, CUE Press, Imola 2022, pp. 260, € 36

Marco Maggi (a cura di), *Walter Benjamin e la cultura italiana. Atti della giornata internazionale di studi. Lugano, Università della Svizzera italiana, 21 marzo 2019*, Olschki, Firenze 2022, pp. 164, € 25

Alessandro Marrani, *Essere Heidegger. L'incontro col mistero*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 226, € 20

Eugenio Mazzarella, *Nietzsche e la storia. Storicità e ontologia della vita*, Carocci, Roma 2022, pp. 216, € 22

Tonia Mastrobuoni, *L'inattesa. Angela Merkel: una biografia politica*, Mondadori, Milano 2021, pp. 278, € 18

John Ellis McTaggart, *Commentario alla «Logica» di Hegel*, a cura di Mauro Cascio, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 366, € 26

Camilla Miglio, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 400, € 24

Lorenzo Miletì Nardo, *Forme della certezza. Genesi e implicazioni del «Fürwahrhalten» in Kant*, ETS, Pisa 2022, pp. 354, € 34

Vittorio Morfino, *Hegel e l'ombra di Spinoza. I concetti di organismo e violenza*, Petite Plaisance, Pistoia 2022, pp. 216, € 25

Ludovica Neri, *La logica filosofica di Karl Jaspers. Analisi del problema logico nel «Nachlass» jasperiano*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 178, € 16

Luca Panieri, *Fonologia delle lingue germaniche antiche*, Pisa University Press, Pisa 2021, pp. 160, € 18

Gianni Paoletti, *La strada per Friburgo. Sei storie di filosofi nella Germania di Hitler*, Castelvecchi, Roma 2022, pp. 208, € 20

Elena Polledri – Simone Costagli (a cura di), *Riscritture dei «classici» tedeschi nella poesia del secondo dopoguerra*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 224, € 18

Alessandra Rizzi, *Nietzsche, la Liguria e Genova*, Intermedia Edizioni, Orvieto 2022, pp. 250, € 14

Silvia Rodeschini, *Popolo, cultura, politica. Saggio su Wilhelm Wundt*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 183, € 15

Roberto Rosselli Del Turco (a cura di), *Sogni, visioni e profezie nella letteratura germanica medievale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021, pp. 292, € 30

Lorenzo Rossi, *Michael Haneke: lo spazio bianco. Cinema, storia e immagini del presente*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 186, € 18

Eriberto Russo, *Yoko Tawada. Metamorfosi kafkiane*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 210, € 18

Rüdiger Safranski, *Il tempo. Cos'è e come lo viviamo*, trad. di Elisa Leonzio, Keller, Rovereto 2021, pp. 210, € 18

Mario Sammarone, *Alla ricerca dell'armonia infranta. Prospettive etiche del neocriticismo tedesco*, Solfanelli, Chieti 2021, pp. 143, € 11

George Santayana, *Tre poeti filosofi: Lucrezio, Dante, Goethe*, a cura di Giuseppe Buttà, Giuffrè, Milano 2022, pp. 150, € 27

Peter Schäfer, *Storia dell'antisemitismo. Dall'antichità a oggi*, trad. di Stefania De Lucia – Davide Di Maio, Donzelli, Roma 2022, pp. 344, € 28

Wolfgang Schieder, *L'ombra del duce. Il fascismo italiano in Germania*, Viella, Roma 2022, pp. 376, € 34

Alessandra Schininà, *L'eterno burocrate tra mito e realtà. Funzionari e impiegati nella letteratura austriaca*, Artemide, Roma 2022, pp. 128, € 25

Maria Paola Scialdone (a cura di), *Progetto architettonico e discorso letterario. Intersezioni nella letteratura e cultura tedesca moderna e contemporanea. Studi in onore di Antonella Gargano*, vol. I, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 216, € 20

Paolo Scolari, *Nietzsche. Fenomenologia del quotidiano*, Castelvechchi, Roma 2022, pp. 214, € 20

Fabrizio Silei – Maurizio A. C. Quarello, *Fuorigioco. Matthias Sindelar, il Mozart del pallone*, Orecchio Acerbo, Roma 2021, pp. 40, € 11,50

Gianluca Solla, *Disegnare, la formula di Freud*, Orthotes, Nocera Inferiore 2022, pp. 218, € 20

Maynard Solomon, *Beethoven. La vita, l'opera, il romanzo familiare*, a cura di Nicoletta Polo, trad. dall'inglese di Giorgio Pestelli, Marsilio, Venezia 2021, pp. 448, € 13

Virgilio Sottana, *Nell'unità dello Spirito Santo. Il «Terzo» della Trinità in Hans Urs von Balthasar*, Cittadella Editrice, Assisi 2021, pp. 564, € 25,50

Sergio Spampinato, *La scrittura della percezione. Per un'ermeneutica dell'assenza nell'opera di Franz Kafka*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 160, € 13

Francesco Tomasoni, *La metapsicologia di Freud. Inconscio e destino*, Morcelliana, Brescia 2022, pp. 320, € 25

Francesco Tomatis, *Il Dio vivente. Libertà, male, trinità in Schelling e Pareyson*, Morcelliana, Brescia 2022, pp. 368, € 28

Enzo Traverso, *Dialettica dell'irrazionalismo. Lukács tra nazismo e stalinismo. Con «Grand Hotel Abisso» di György Lukács*, trad. dal francese di Gigi Roggero, Ombre Corte, Verona 2022, pp. 130, € 11

Hans-Peter Waldrich, *Democrazia come socialismo. La Germania Ovest e le idee della prima ora*, trad. di Emma Lenzi, Castelvechchi, Roma 2022, pp. 48, € 7

Yanek Wassermann, *I rivoluzionari marginalisti. Come gli economisti austriaci vinsero la Battaglia delle idee*, trad. dall'inglese di Filippo Verzotto, Neri Pozza, Vicenza 2021, pp. 338, € 28

Giuseppe Zanda, *Lontano da Vienna (Boston, Londra, Berlino, Edimburgo). Un viaggio nella psicoanalisi e nei suoi contesti*, ETS, Pisa 2022, pp. 232, € 22

#### *Saggi. Linguistica e didattica della lingua*

Angela Grimm – Valentina Cristante, *Deutsch als Zweitsprache – DaZ*, Winter, Heidelberg 2022, pp. 100, € 16

#### *Edizioni e traduzioni*

Susanne Abel, *Gli anni della polvere*, trad. di Roberta Zuppet, Nord, Milano 2022, pp. 482, € 19,80

Alfred Adler, *Diagnosi psicomica e tecnica analitica (1931-1932)*, a cura di Egidio Ernesto Marasco – Luigi Marasco, Rubbettino, Soveria Mannelli 2021, pp. 158, € 15

Hannah Arendt, *Rosa Luxemburg*, a cura di Rosalia Peluso, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 138, € 10

Volker Beckert, *Quella notte di ottobre*, trad. di Monica Pesetti, Emons, Roma 2021, pp. 250, € 15

Karl Barth – Charlotte von Kirschbaum, *Un amore. Lettere 1925-1935*, a cura di Beata Ravasi – Fulvio Ferrario, Claudiana, Torino 2022, pp. 253, € 24

Ludwig Binswanger, *Il problema dello spazio in psicopatologia*, a cura di Aurelio Molaro, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 270, € 24

Bertolt Brecht, *Dialoghi di profughi*, trad. di Margherita Consentino rivista da Eusebio Trabucchi, traduzione degli inediti di Marco Federici Solari, L'Orma, Roma 2022, pp. 160, € 17

Hermann Broch, *L'incognita*, a cura di Luca Crescenzi, Carbonio Editore, Milano 2022, pp. 192, € 14,50

Alina Bronsky, *La treccia della nonna*, trad. di Scilla Forti, Keller, Rovereto 2022, pp. 216, € 16

Oliver Buslau, *La sinfonia di fuoco. La congiura della Nona di Beethoven*, trad. di Rachele Salerno, Emons, Roma 2021, pp. 250, € 16

Kerstin Cantz, *La signorina Zeisig e il caso della bambina scalza*, trad. di Anna Carbone, Emons, Roma 2021, pp. 280, € 15

Ernst Cassirer, *Simbolismo e filosofia del linguaggio. Seminario di Yale 1941-1942*, trad. dall'inglese di Giacomo Borbone, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 230, € 20

Theodor Däubler, *Literatenschmaus. Nachdichtungen aus Aldo Palazzeschi's «L'Incendiario»*, aus dem Nachlass hrsg. und eingeleitet v. Mario Zanicchi, Ergon, Baden Baden 2022, pp. 177, € 38

Theodor Däubler, *L'aurora boreale. Autointerpretazione*, a cura di Luigi Garofalo, Marsilio, Venezia 2022, pp. 208, € 30

Émile Durkheim – Bruno Karsenti, *La Germania al di sopra di tutto*, trad. di Elea-na Muceni, Marietti, Bologna 2022, pp. 144, € 13

Hans Ertl, *Vagabondi delle montagne. Le avventure senza confini di un alpinista tedesco*, trad. di Maria Antonia Sironi, Hoepli, Milano 2022, pp. 170, € 22,90

Hanns Heinz Ewers, *Immacolata e altre storie macabre*, a cura di Walter Catalano – Alessandro Fambrini, Edizioni Hypnos, Milano 2022, pp. 160, € 18

Franco Fortini – Hans Magnus Enzensberger, *Così anche noi in un'eco. Carteggio 1961-1968*, a cura di Matilde Manara, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 182, € 18

Karl Emil Franzos, *Moschko del «Parma». Storia di un soldato ebreo*, a cura di Claudio Salone, Robin Edizioni, Torino 2022, pp. 280, € 16

Sigmund Freud – Hans Blüher, *Sull'inversione. Carteggio su omosessualità, eros e politica (1912-1913)*, a cura di Gabriele Guerra, Castelvecchi, Roma 2022, pp. 102, € 13,50

Kerstin Gier, *Le sorprese del buio*, trad. di Maria Alessandra Petrelli, Corbaccio, Milano 2022, pp. 420, € 18,60

Brigitte Glaser, *Tisana letale. La cuoca Katharina e la vacanza detox*, trad. di Anna Carbone, Emons, Roma 2021, pp. 250, € 15

Jürgen Habermas, *Proteggere la vita. I diritti fondamentali alla prova della pandemia*, trad. di Fernando D'Aniello, Il Mulino, Bologna 2022, pp. 120, € 12

Peter Handke, *La mia giornata nell'altra terra. Una storia di demoni*, trad. di Alessandra Iadicicco, Guanda, Parma 2022, pp. 96, € 14

Auguste Hauschner, *La morte del leone*, a cura di Thomas Höhne, Castelvecchi, Roma 2022, pp. 112, € 15

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Le ouvertures della «Fenomenologia dello spirito»*, a cura di Oscar Meo, Unicopli, Milano 2022, pp. 340, € 21

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Come il comune intelletto umano prende la filosofia*, a cura di Simone Cavallini, Clinamen, Firenze 2022, pp. 70, € 13,90

Heinrich Hoffmann, *La storia del fiero cacciatore*, trad. di Gaetano Negri, Orecchio Acerbo, Roma 2021, pp. 32, € 15

Edmund Husserl, *Fenomenologia dell'inconscio. I casi limite della coscienza*, a cura di Mariannina Failla, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 300, € 22

Roman Ingarden, *La responsabilità*, a cura di Simona Bertolini, Scholé, Brescia 2022, pp. 176, € 14

Anne Jacobs, *Tempesta sulla villa delle stoffe*, trad. di Rachele Salerno, Giunti, Firenze 2022, pp. 600, € 16,90

Elfriede Jelinek, *La voglia*, trad. di Nicoletta Giacon, L'Orma, Roma 2022, pp. 256, € 19

Carl Gustav Jung – Wolfgang Pauli, *Il carteggio originale. L'incontro tra Psiche e Materia*, a cura di Antonio Sparzani – Anna Panepucci, Moretti & Vitali, Bergamo 2022, pp. 398, € 34

Anja Kampmann, *Dove arrivano le acque*, trad. di Franco Filice, Keller, Rovereto 2022, pp. 368, € 18,50

Ernst Kantorowicz, *Germania segreta*, trad. di Gianluca Solla, Marietti, Bologna 2022, pp. 200, € 15

Daniel Kehlmann, *Te ne dovevi andare*, trad. di Monica Pesetti, Feltrinelli, Milano 2022, pp. 96, € 10

Eduard von Keyserling, *La sera sulle case*, trad. di Giovanni Tateo, L'Orma, Roma 2022, pp. 208, € 18

Michael Köhlmeier, *Due signori in riva al mare. Lo strano incontro tra Chaplin e Churchill*, trad. di Simonetta Carusi, Archinto, Milano 2022, pp. 234, € 24

Wolfgang Kohlhaase, *Capodanno con Balzac*, trad. di Giuliano Geri, Bottega Er-rante Edizioni, Udine 2021, pp. 240, € 17

Nikolaus Lenau, *Faust*, trad. di Alberto Cattoi, Carbonio Editore, Milano 2022, pp. 210, € 16

*Lettere della famiglia Mozart*, vol. 1: *I primi viaggi e il Grand Tour in Europa*, a cura di Cliff Eisen, trad. di Elli Stern – Patrizia Rebullà, Il Saggiatore, Milano 2022, pp. 672, € 50

Sibylle Lewitscharoff, *Il miracolo di Pentecoste*, trad. di Paola Del Zoppo – Cristina Vezzaro, Del Vecchio, Roma 2022, pp. 238, € 20

Inger-Maria Mahlke, *Arcipelago*, trad. di Francesca Gabelli, La nave di Teseo, Milano 2022, pp. 512, € 22

Sepp Mall, *Stanze berlinesi*, trad. di Sonia Sulzer, Keller, Rovereto 2022, pp. 200, € 16

Klaus Mann, *Figlio di questo tempo*, trad. di Nino Muzzi, Castelvecchi, Roma 2022, pp. 216, € 18,50

Thomas Mann, *Disordine e dolore precoce*, trad. e nota di Renata Colorni, Henry Beyle, Milano 2022, pp. 192, € 36

Karl Marx, *Differenza tra la filosofia della natura di Democrito e quella di Epicuro*, a cura di Paolo Barbieri, La Vita Felice, Milano 2022, pp. 280, € 16

Karl Marx, *Quaderno Spinoza*, a cura di Ludovica Filieri, Bompiani, Milano 2022, pp. 304, € 20

Ulrike Marie Meinhof, *Rivoluzione e guerriglia metropolitana*, a cura di Giulia Bausano – Emilio Quadrelli, NdA press, Firenze 2021, pp. 283, € 12

Karl Meuli, *Gli dei incatenati*, trad. di Stefano Marchesoni, Neri Pozza, Vicenza 2021, pp. 320, € 22

Hanni Münzer, *Il luogo dell'anima*, trad. di Federica Garlaschelli, Nord, Milano 2022, pp. 516, € 20

Andrea Nagele, *Grado nella tempesta*, trad. di Anna Carbone, Emons, Roma 2022, pp. 230, € 14,50

Andrea Nagele, *Grado nella nebbia*, trad. di Monica Pesetti, Emons, Roma 2021, pp. 250, € 13,50

Hans Erich Nossack, *Nekyia. Resoconto di un sopravvissuto*, trad. di Nadia Centorbi, Artemide, Roma 2021, pp. 112, € 20

Armin Öhri, *La musa oscura*, trad. di Mattia Carli, Atmosphere Libri, Roma 2022, pp. 280, € 17

Selim Özdoğan, *I sogni degli altri. Un'indagine a passo di rap sulla darknet*, trad. di Monica Pesetti, Emons, Roma 2021, pp. 300, € 15

Ulrike Renk, *Gli anni di velluto. Il destino di una famiglia*, trad. di Francesca Maria Gimelli, Tre60, Milano 2022, pp. 456, € 19

Brigitte Riebe, *Il tempo della speranza*, trad. di Teresa Ciuffoletti – Viola Savaglio, Fazi, Roma 2022, pp. 500, € 18,50

Leopold von Sacher-Masoch, *L'estetica della bruttezza*, trad. di Maria Teresa Doti, Archivio Cattaneo, Cernobbio 2022, pp. 76, € 10

David Safier, *Miss Merkel e l'omicidio nel castello*, trad. di Emilia Benghi, SEM, Milano 2022, pp. 320, € 18

Frank Schätzing, *Nelle nostre mani. Perché il futuro della Terra dipende da ognuno di noi*, trad. di Monica Manzella, Nord, Milano 2022, pp. 368, € 19

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Filosofia dell'arte*, nuova edizione riveduta a cura di Alessandro Klein, Morcelliana, Brescia 2022, pp. 416, € 33

Sylvie Schenk, *Una famiglia come tante*, trad. di Franco Filice, Keller, Rovereto 2021, pp. 160, € 16

Arthur Schopenhauer, *Come pensare da sé. Antologia essenziale per chi vuole usare la propria testa*, a cura di Giulio Schiavoni, trad. di Helena Frommel, Theoria, Milano 2021, pp. 69, € 10

Walter Schubart, *Dostoevskij e Nietzsche*, a cura di Giancarlo Baffo, Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2022, pp. 160, € 20

Peter Stamm, *Andarsene*, trad. di Riccardo Cravero, Casagrande, Bellinzona 2022, pp. 144, € 18

Yoko Tawada, *Dove comincia l'Europa e altri scritti*, a cura di Lucia Perrone Capano – Amelia Valtolina, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 112, € 10

Gabriele Tergit, *Gli Effinger. Una saga berlinese*, trad. di Isabella Amico di Meane – Marina Pugliano, Einaudi, Torino 2022, pp. 920, € 24

Dieter Thomä, *Puer robustus. Una filosofia del perturbatore*, trad. di Fulvio Rambaldini, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 542, € 36

Hans von Trotha, *Le ultime ore di Ludwig Pollak*, trad. di Matteo Galli, Sellerio, Palermo 2022, pp. 200, € 14

Franz Tumlner, *Memoria di un addio*, a cura di Maria Luisa Roli, postfazione di Alessandro Costazza, Alpha Beta, Merano 2021, pp. 120, € 12

Karina Urbach, *Il libro di ricette di Alice. Storia di un crimine nazista*, trad. di Silvia Albesano, Mondadori, Milano 2022, pp. 372, € 20

Richard Voss, *Pensieri notturni sul campo di battaglia di Sedan. Visioni di un patriota tedesco*, a cura di Teodoro Scamardi, Edizioni del C.I.R.V.I, Moncalieri 2021, pp. 142, € 19

Nicole C. Vosseler, *Fuoco e tempesta. La baronessa del ghiaccio*, trad. di Roberta Scrabelli, Beat, Milano 2022, pp. 352, € 19

Jan Wagner, *Autoritratto con sciame d'api*, a cura di Federico Italiano, Bompiani, Milano 2022, pp. 300, € 20

Robert Walser, *L'assistente*, trad. di Cesare De Marchi, Adelphi, Milano 2022, pp. 237, € 19

Peter Waterhouse, *In territorio di genesi. Saggio su alcune poesie di Paul Celan e Andrea Zanzotto*, a cura di Camilla Miglio, Castelvechi, Roma 2021, pp. 100, € 13,50

Billy Wilder, *Inviato speciale. Cronache da Berlino a Vienna tra le due guerre*, trad. dall'inglese di Alberto Pezzotta, La Nave di Teseo, Milano 2022, pp. 272, € 20

Ludwig Wittgenstein, *Lezioni di psicologia filosofica*, vol. III: *Dagli appunti (1946-47) di Allan C. Jackson*, a cura di Luigi Perissinotto, trad. di Elena Valeri, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 188, € 18

Stefan Zweig – Lotte Zweig, *La vita stessa è già tanto in questi giorni. Ultime lettere dall'esilio americano*, a cura di Darién J. Davis – Oliver Marshall, trad. di Massimo Ferraris, Castelvechi, Roma 2022, pp. 288, € 17,50

