

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

**studi
germanici**



12
2017

Indice

Saggi

Cultura

- 9 Emily Martone**
Ontologia tragica e tragedia dell'Esistenza. Il precario equilibrio tra necessità e libertà nella filosofia di Schelling e Kierkegaard
- 47 Luca Crescenzi**
Melancholia e Satana. Walter Benjamin e *Agesilaus Santander*
- 87 Filippo Ranghiero**
Una storia di potere e sopravvivenza: l'Ospedale ebraico di *Iranische Straße*
- 107 Michele Sisto**
Cesare Cases e le edizioni italiane del *Faust*. Letteratura, politica e mercato dal Risorgimento a oggi
- 179 Ida De Michelis**
L'afflato magico di Faust nel cinema italiano
- 195 Anne Klara Bom – Torsten Bøgh-Thomsen**
«La sensazione di una melanconica positività!». Valuations of the Popular Hans Christian Andersen in Italy

Letteratura

- 217 Gabriella Catalano**
Vera Icon. Goethe e la collezione Boisserée in «Ueber Kunst und Alterthum»
- 241 Paola Di Mauro**
Biopolitica di un'assenza: in margine alla fiaba di *Dornröschen*
- 265 Fabrizio Cambi**
L'insalvabilità dell'io e il gesto espressionista nella poetica del superamento e nell'orizzonte goethiano di Hermann Bahr
- 279 Riccardo Concetti**
Die Verhüllte di Robert Michel. Turbamenti orientalistici di un racconto dimenticato della *Wiener Moderne*

- 291 Massimo Libardi – Fernando Orlandi**
La «Soldaten-Zeitung». Una palestra per *L'uomo senza qualità*
- 311 Mauro Nervi**
«Jargon ist alles». Kafka e la lingua jiddisch
- 329 Vanessa Pietrantonio**
Tra i corpi celesti e il deserto. La topografia immaginaria di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann

Linguistica

- 349 Anne-Kathrin Gärtig**
Italianismen im Deutschen. Potentiale und Grenzen der Analyse mithilfe der Datenbank OIM

Ricerche

- 385 Elisa D'Annibale**
Gentile, Gabetti e i fuoriusciti ebrei tedeschi. Il caso di Karl Löwith
- 405 Natascia Barrale**
I germanisti e l'accordo culturale italo-tedesco: l'avvio di una ricerca
- 415 Elena Giovannini**
Il viaggio in Italia. Nuove prospettive sui resoconti di viaggio

- 423 Osservatorio critico della germanistica**
a cura di Fabrizio Cambi

- 519 Abstracts**

- 527 Hanno collaborato**

Saggi

Cultura Letteratura Linguistica

Ontologia tragica e tragedia dell' 'Esistenza'. Il precario equilibrio tra necessità e libertà nella filosofia di Schelling e Kierkegaard

Emily Martone

Parlare di questioni come la libertà dell'uomo nel suo rapporto dialettico, o se si vuole *tragico*, con la non-libertà e con la necessità comporta una grande responsabilità filosofica. Se da una parte, infatti, tale indagine ci mette a confronto con i temi nevralgici della riflessione filosofica dei due autori, dall'altra ci costringe a fare i conti con una letteratura critica che nell'ultimo secolo è andata sempre più sviluppandosi, sia in estensione che in profondità. In questo caso la complessità è ulteriormente amplificata poiché al problema del rapporto storico-filologico-filosofico tra Kierkegaard e Schelling si aggiungono la rilevanza e, allo stesso tempo, la problematicità di due tematiche che da sempre sfidano il pensiero e il sentire umano: il tema della libertà e del tragico. Il presente contributo si situa quindi al crocevia di tre filoni di ricerca che sempre più, negli ultimi decenni, hanno iniziato a dialogare e a intersecarsi: la *Schelling-Forschung*, la *Kierkegaard-forskning* e la *filosofia del tragico* o, piuttosto, le *filosofie del tragico*¹.

Inizierò delineando una breve panoramica sugli studi riguardo al rapporto storico e filosofico tra i due autori, concentrandomi in particolare sulle ricerche di area tedesca e danese². I più recenti studi hanno messo

¹ Cfr. Gianluca Garelli, *Filosofie del tragico. L'ambiguo destino della catarsi*, Mondadori, Milano 2001.

² Per un'indagine più esaustiva e approfondita sull'argomento, rimando ai seguenti studi: Ingrid Basso, *Kierkegaard uditore di Schelling. Tracce della filosofia schellinghiana nell'opera di Søren Kierkegaard*, Mimesis, Milano 2008; *Kierkegaard und die deutsche Philosophie seiner Zeit* (Text & Kontext, Sonderreihe, Bd. VII), hrsg. v. Heinrich Anz – Peter Kemp – Friedrich Schmöe, Kopenhagen-München 1980; *Kierkegaard and his Contemporaries: The Culture of Golden Age Denmark* (Kierkegaard Studies. Monograph), ed. by Jon Stewart, De Gruyter, Berlin-New York 2003; Tony Aagaard Olesen, *Kierkegaards Schelling. Eine historische Einführung*, in *Kierkegaard und Schelling: Freiheit, Angst und Wirklichkeit*, hrsg. v. Jochem Hennigfeld – Jon Stewart, De Gruyter, Berlin-New York 2003, pp. 1-102; *Kierkegaard und Schelling: Freiheit, Angst und Wirklichkeit*, cit.; Salvatore Spera, *Il pensiero del giovane Kierkegaard: indagini critiche sulla filosofia della religi-*



in risalto la presenza della filosofia schellinghiana nel panorama culturale danese degli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento. Proprio alla luce di questa presenza sorprende constatare che l'attenzione per una possibile influenza delle teorie di Schelling sul pensiero di Kierkegaard non sorse all'interno della ricerca danese su Kierkegaard, ma a partire dalla ricerca in lingua tedesca su Schelling. L'analisi della relazione tra i due filosofi e l'approccio non solo storico ma anche teorico delineati da Diderichsen³ nell'introduzione alla traduzione danese della *Freiheitsschrift* ne sono la prova: costituiscono, infatti, il frutto di precedenti ricerche di studiosi tedeschi. Se è vero che la ricerca tedesca sull'argomento anticipa nei tempi quella danese, entrambe però assistono a un considerevole sviluppo nella metà degli anni Cinquanta del XX secolo, e in particolare nel biennio 1954-1955, a seguito dei lavori di edizione delle opere dei due pensatori. Questo biennio è importante non solo per lo sviluppo delle ricerche specifiche su Kierkegaard e Schelling, ma anche per un approfondimento e una moltiplicazione dei riferimenti reciproci tra le due tradizioni di ricerca. Ne costituisce un esempio l'articolo di Struve *Kierkegaard und Schelling*⁴ che non si limita alla ricostruzione storico-filologica del rapporto tra i due autori, ma si confronta con alcuni temi chiave del loro pensiero mettendo a confronto il *Concetto dell'angoscia* e la *Freiheitsschrift*. La tesi che ne emerge è che senza avere in mente lo *Scritto sulla libertà*, il testo di Kierkegaard non può essere totalmente compreso, dal momento che quest'ultimo sembra delinarsi come una confutazione del primo. La ricerca di Struve costituisce però ancora una voce fuori dal coro rispetto alla maggioranza degli studi del tempo che si concentrano sul rapporto delle concezioni dei due autori sia con la tradizione idealistica sia con il nascente Esistenzialismo⁵. La crescita esponenziale di interesse per il rap-

one e studi sugli aspetti inediti del pensiero kierkegaardiano, CEDAM, Padova 1977; Id., *L'influsso di Schelling nella formazione del giovane Kierkegaard*, in «Archivio di Filosofia», I: *Schelling*, 1976, pp. 73-108.

³ Friedrich W.J. Schelling, *Om den menneskelige friheds væsen* (Über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände 1809), hrsg. v. Henning Vangsgaard, Hens Reitzel, Kopenhagen 1995.

⁴ Wolfgang Struve, *Kierkegaard und Schelling*, in *Symposium Kierkegaardianum*, hrsg. v. Wilhem Anz, Orbis litterarum, X.1-2, Munksgaard, Kopenhagen 1955, pp. 252-258.

⁵ Negli anni Cinquanta sono esempi di questa tendenza gli studi: Karl Jaspers, *Schelling. Größe und Verhängnis*, Klett-Cotta-Verlag, München 1955; Walter Schulz, *Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings*, 2. Aufl., Neske, Pfullingen 1975 [Stuttgart 1955]; Paul Tillich, *Schelling und die Anfänge des existentialistischen Protestes*, in «Zeitschrift für philosophische Forschung», 9 (1955), pp. 197-208. Negli anni Sessanta, invece, si distinguono i lavori: Anton Mirko Koktanek, *Schellings Seinslehre und Kierkegaard. Mit Erstausgabe der Nachschriften zweier Schellingvorlesungen von G. M. Mittermair und Sören Kierkegaard*, Oldenbourg, München 1962; Michael Theunissen, *Die Dialektik der Offenbarung. Zur Auseinandersetzung Schellings und Kierkegaards mit*



porto tra i due autori si traduce nell'allargamento dei confini di questa ricerca, non riguardando più soltanto il mondo danese e tedesco, ma coinvolgendo anche la filosofia anglofona e, in misura minore, quella italiana⁶.

Anticipate da *Schellings und Kierkegaards Freiheitsbegriff*⁷ di Figal, che ruota intorno al tema della libertà attraverso un raffronto tra lo *Scritto sulla libertà* e il *Referat, La malattia per la morte e Il concetto dell'angoscia*, numerose ricerche intorno al confronto delle interpretazioni dei due filosofi sul problema della libertà umana fioriscono negli anni Ottanta: per fare qualche esempio basti pensare a *Kierkegaard. Die Philosophie des religiösen Schriftstellers*⁸ di Deuser, *Die Wesensbestimmung des Menschen in Kierkegaards 'Der Begriff Angst'*⁹ di Hennigfeld, *Schelling and Kierkegaard on Freedom and Fall*¹⁰ di McCarthy; *Of Time and Eternity*¹¹ di Dupré. Negli anni Novanta l'indagine circa il rapporto tra Kierkegaard e Schelling assume una dimensione mondiale: si assiste a una moltiplicazione degli studi in diverse lingue e anche a una diversificazione dei temi su cui sondare le analogie e le differenze tra i due autori. Accanto al classico tema della libertà¹², il confronto arriva a toccare, ad esempio, temi quali i concetti di ironia, di genio e di fede. Attualmente, quindi, il rapporto tra i due autori

der Religionsphilosophie Hegels, in «Philosophisches Jahrbuch», 72 (1964-1965); Wolf-dietrich Schmied-Kowarzik, *Marx – Kierkegaard – Schelling. Zum Problem von Theorie und Praxis*, in *Schelling-Studien. Festgabe für Manfred Schröter zum 85. Geburtstag*, hrsg. v. Anton M. Koktanek, München-Wien 1965, pp. 193-218; Niels Thulstrup, *Kierkegaards Forhold til Hegel*, Gyldendal, København 1967.

⁶ A tal proposito possiamo menzionare Maximilian Beck, *Existentialism, Rationalism, and Christian Faith*, in «Journal of Religion», 26 (1946), pp. 283-295; James Collins, *The Mind of Kierkegaard*, Secker and Warburg, London 1954 [Chicago 1953; Princeton 1983]; Edgard Leonard Allen, *Existentialism from Within*, Routledge & Paul, London 1953; John Heywood, *Subjectivity and Paradox*, Blackwell, Oxford 1957; Bruno Majoli, *La critica ad Hegel in Schelling e Kierkegaard*, in «Rivista di Filosofia NeoScolastica», 46, 3 (1954).

⁷ Günter Figal, *Schelling und Kierkegaards Freiheitsbegriff*, in *Kierkegaard und die deutsche Philosophie seiner Zeit*, cit., pp. 112-127.

⁸ Hermann Deuser, *Kierkegaard. Die Philosophie des religiösen Schriftstellers*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1985.

⁹ Jochem Hennigfeld, *Die Wesensbestimmung des Menschen in Kierkegaards 'Der Begriff Angst'*, in «Philosophisches Jahrbuch», 94 (1987), pp. 269-284.

¹⁰ Vincent A. McCarthy, *Schelling and Kierkegaard on Freedom and Fall*, in *International Kierkegaard Commentary*, vol. 8: *Concept of Anxiety*, ed. by Robert Perkins, Macon, Georgia 1985, pp. 89-109.

¹¹ Louis Dupré, *Of Time and Eternity*, in «International Kierkegaard Commentary», vol. 8: *The Concept of Anxiety*, cit.

¹² Cfr. Walter Dietz, *Søren Kierkegaard. Existenz und Freiheit*, Anton Hain Verlag, Frankfurt a.M. 1993; Anton Bösl, *Unfreiheit und Selbstverfehlung. Søren Kierkegaards existenzdialektische Bestimmung von Schuld und Sünde*, Herder, Freiburg 1997; Michael Bösch, *Søren Kierkegaard. Schicksal – Angst – Freiheit*, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 1994.



non costituisce più una questione marginale e poco trattata ma non per questo cessa di destare attenzione e produrre rilevanti studi: tra i tanti, *Freedom and Reason in Kant, Schelling and Kierkegaard*¹³ di Kosch; *Schelling and Kierkegaard in Perspective: Integrating Existence into Idealism*¹⁴ di Rosenberg Larsen; *Kierkegaard uditore di Schelling*¹⁵ di Basso.

Questa lunga introduzione è stata pensata per mostrare come non soltanto il rapporto tra Kierkegaard e Schelling ma anche la questione della libertà nelle filosofie dei due autori siano da almeno un secolo oggetto di attenzione degli studiosi di settore. Il presente studio invita a ripensare le interpretazioni offerte dai due autori, cercando di attualizzarle, ponendole in dialogo con le esigenze del tempo presente e di considerarle come due modalità esistenziali di esperienza della libertà. Ciò porterà ad analizzare le specifiche proposte dei due autori, cercando di desumere come il singolo individuo si rapporti alla *propria* libertà – o meglio, alla *possibilità* della propria libertà – non nell'astrattezza e asetticità di un sistema filosofico ma nella concretezza della propria esistenza, alle prese con un contesto storico, culturale, familiare e sociale determinato, con una molteplicità di relazioni con individui impegnati a loro volta a confrontarsi con la propria libertà, con le conseguenze delle scelte fatte, delle alternative scartate, delle illusioni e degli autoinganni.

Entrambi gli autori descrivono l'esperienza che il singolo fa della *possibilità* della sua libertà come essenzialmente *tragica*. L'individuo disperato di Kierkegaard non può che vivere la propria finita condizione come una contraddizione sofferente e l'eroe tragico di Schelling, nel momento stesso in cui afferma la propria libertà, è condannato a far esperienza della sua stessa vanificazione. Il mio contributo, quindi, si propone non solo di offrire un'esposizione della kierkegaardiana *contraddizione sofferente* e della schellinghiana *identità tragica* tra libertà e non-libertà ma, soprattutto, di mostrare l'attualità di queste due possibili chiavi di lettura. Esse, infatti, divengono due alternative modalità esperienziali del più grande compito e allo stesso tempo del più grande dramma umano: vivere come spirito infinito nell'esistenza, alle prese con la responsabilità della *possibilità* della propria libertà, con gli imprevedibili effetti della sua concretizzazione o del suo fallimento.

Guardando al contemporaneo dibattito filosofico e alla tradizione precedente, ho riscontrato che, sebbene il confronto tra le interpretazioni filosofiche dei due autori sulla questione della libertà umana sia ormai

¹³ Michelle Kosch, *Freedom and Reason in Kant, Schelling and Kierkegaard*, Oxford University Press, New York *et. al.* 2010.

¹⁴ Rasmus Rosenberg Larsen, *Schelling and Kierkegaard in Perspective: Integrating Existence into Idealism*, in «Res Philosophica», 90, 4 (October 2013), pp. 481-501.

¹⁵ Ingrid Basso, *Kierkegaard uditore di Schelling*, cit.



da considerarsi un tema ricorrente, manca invece un'attualizzazione di tale confronto. In altre parole, a mancare è lo spostamento dell'attenzione dalla mera delucidazione delle loro concezioni, con i loro limiti, i loro punti di forza, le loro analogie e differenze, al contributo e al valore che queste interpretazioni possono avere per l'essere umano in generale e, più nello specifico, per l'individuo del XXI secolo, l'uomo della proclamata democrazia, del libero arbitrio, dell'autosufficienza e autodeterminazione e, allo stesso tempo, della dilagante ma tacita disperazione. Fino a che punto allora le proposte kierkegaardiana e schellinghiana possono ancora smuovere l'interesse del lettore del XXI secolo? Come può essere resa attuale la loro concezione della libertà e non-libertà umana in un mondo in cui ovunque viene affissa la bandiera di una libertà e di una indipendenza così faticosamente conquistate?

A tal fine ho scelto di indagare queste tematiche attraverso la lente di ingrandimento del fenomeno *tragico*, un fenomeno esistenziale che ha accomunato l'uomo nel corso del tempo e che, coinvolgendo un modo di sentire intimo, *umano*, viscerale, sembra ripulire la discussione sul tema della libertà dalla patina di una paludata speculazione per avvicinarla al cuore e al vissuto esistenziale del singolo. Questo articolo, quindi, ripercorrerà l'errare della libertà umana, dalla sua nascita al suo tramonto, accompagnandola attraverso i sentieri del suo auto-incatenamento, dal punto di vista di una specifica e particolare esperienza, quella *tragica*. Ciò porta a chiedersi: come si presentano le strutture della libertà e della non-libertà alla *coscienza tragica*? Che cosa significa *esperire tragicamente* la nostra libertà?

La prima parte di questo lavoro sarà dedicata a una delucidazione introduttiva sull'importanza e sull'attualità della trattazione del fenomeno del tragico al giorno d'oggi. Elaborare una *filosofia del tragico*, infatti, significa trattare con l'*idea* del tragico, con l'essenza di questo fenomeno, la quale rimane invariata col passare del tempo. Questa continuità trova sua ragion d'essere nel fatto che il tragico si qualifica come una caratteristica essenziale dell'essere umano e della sua esistenza. Esso è, infatti, un fenomeno *esistenziale* in una duplice accezione: è una specifica modalità di esperire se stessi, la vita e il mondo e, allo stesso tempo, è lo specchio di cosa significhi essere un *essere umano*, l'espressione, detta in altri termini, dello statuto ontologico del genere umano. Così concepito, il tragico ci permette di indagare la natura dell'uomo e della sua libertà per chiederci criticamente se la libertà sia davvero un privilegio per l'essere umano o ne costituisca piuttosto la tragedia.

Questa tacita domanda attraversa le pagine delle opere dei due filosofi e la risposta che questi suggeriscono costituisce la peculiarità delle loro proposte. Nonostante la loro specificità e diversità, la presente indagine mostrerà come, invece, le loro conclusioni siano più simili di quanto in



un primo momento il lettore sarebbe portato a pensare. Ricapitolando, la constatazione dell'interesse condiviso dai due autori per il fenomeno del tragico sarà funzionale a mostrare con ancor maggiore evidenza gli elementi di unicità e irriducibilità delle interpretazioni che di esso offrono. Questa differenza permetterà di ricostruire una altrettanto diversa concezione della libertà umana, alla base della loro specifica definizione di tragico. Allo stesso tempo, tuttavia, se è vero che Kierkegaard e Schelling offrono due visioni della natura della libertà certamente non assimilabili, le loro considerazioni su quella che potremmo chiamare la *tragedia della libertà* ne riducono la distanza e ci permettono di far dialogare i due filosofi.

1. LA COSCIENZA TRAGICA NELLA MODERNITÀ: ATTUALITÀ DELLE INTERPRETAZIONI DI SCHELLING E KIERKEGAARD

Nel saggio *Il Riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, Kierkegaard afferma che «gli esteti ancor costantemente si rifanno alle determinazioni e ai requisiti del tragico posti da Aristotele come esaurienti il concetto»¹⁶. Questo rilievo non è da considerarsi una mera annotazione a piè di pagina. Infatti, il continuo riferimento al filosofo greco può avere una duplice implicazione: da una parte può significare che Aristotele ha esaurito tutto ciò che poteva esser detto sull'argomento. Se fosse questo il caso, il tragico sarebbe allora qualcosa di appartenente al passato, una mera parentesi che non ha più niente di interessante da dirci, in cui l'individuo moderno non si riconosce più. Dall'altra parte, invece, l'importanza riconosciuta da Aristotele a questo fenomeno e l'ininterrotta attrazione che ha suscitato per secoli su poeti e filosofi possono indicare che il tragico costituisce una modalità essenziale, indifferente alla mutazione dei tempi, che l'uomo ha di esperire se stesso e la sua esistenza, i rapporti umani che intreccia e il mondo in cui è collocato. A conferma della prima opzione possiamo rimarcare che Aristotele stesso guardava alla tragedia come a un fenomeno passato, che aveva caratterizzato il secolo precedente, lo splendente V secolo ateniese. Infatti, solo un distacco e una distanza nel tempo permettono di avvicinarsi a qualsiasi fenomeno senza identificarvisi ed esserne soggettivamente coinvolti e di esperirlo, invece, in maniera il più possibile oggettiva. Come puntualizzato da Szondi, composto come un'istruzione alla scrittura del dramma,

¹⁶ Søren Kierkegaard, *Enten – Eller. Første del* (1843), in *Søren Kierkegaards Skrifter*, red. Niels Jørgen Cappelørn – Joakim Garff – Johnny Kondrup *et al.*, Gads Forlag, København 1997-2012, bd. II, p. 139, trad. it. di Alessandro Cortese, *Enten-Eller*, Adelphi, Milano 2005, vol. II, p. 19.



lo scritto di Aristotele vuole determinare gli elementi dell'arte tragica; [...] anche quando si spinge al di là dell'opera d'arte nella sua concretezza, interrogandosi sull'origine e sull'effetto della tragedia, la dottrina che lo anima rimane empirica e le affermazioni cui esso in tal modo perviene [...] hanno senso non in se stesse, ma nel significato che rivestono per la poesia, la quale deve trarne le proprie leggi¹⁷.

Allo stesso tempo, però, Szondi richiama l'attenzione sul fatto che Aristotele abbia trattato unicamente della *tragedia*, e non del *tragico*, cioè dell'*idea* della tragedia: «Fin da Aristotele vi è una poetica della tragedia [...]. Suo oggetto è la tragedia, non l'idea di essa»¹⁸.

Seguendo le indicazioni di Szondi, quando farò riferimento al tragico, dovrà esser tenuta presente in questa distinzione tra la *tragedia* come genere letterario e produzione estetica e il *tragico* come categoria metafisica alla quale corrisponde, da un punto di vista soggettivo, una visione tragica dell'esistenza. Questa puntualizzazione precisa perché il tragico e la sua rappresentazione artistica, la tragedia, siano in grado di attrarre sia l'attenzione di un greco del IV secolo sia l'interesse dell'uomo del XXI secolo. Ciò è tutt'altro che banale: per quale motivo dovremmo essere ancora interessati al tragico nella nostra epoca che così poco sembra avere in comune con l'Atene di Eschilo, Sofocle e Euripide? Che cosa ancora ci affascina di un mondo come quello greco, in cui l'eroe tragico soccombe sotto la forza del fato, in cui la libertà umana è schiacciata e sopraffatta dal potere degli dei, in cui l'individuo sembra essere un mero burattino o una pedina all'interno di un più grande conflitto giocato dalle divinità, un terreno di inimicizie, vendette e guerre per il potere? Un mondo in cui le *potenze etiche* – per utilizzare un'espressione hegeliana – decidono del destino dell'individuo? Al giorno d'oggi che senso e che valore ha parlare di ὕβρις, un folle orgoglio e un'accecante superbia che spinge l'uomo a sfidare gli dei e a stravolgere l'ordine stabilito? Come si confronta l'individuo nella società moderna con l'ambigua questione della colpa, la greca ἀμαρτία? La colpa ha ancora la stessa connotazione e, rispetto a essa, che ruolo e che valore assume la responsabilità individuale?

Come emerge dal saggio di Szondi, queste domande impegnano l'uomo da sempre e hanno trovato una compiuta espressione filosofica a partire da Schelling. Da più di due secoli la filosofia si è confrontata con questi interrogativi, con la necessità di concettualizzare questa esperienza umana e declinare la dinamica essenziale del tragico alla situazione storica determinata. Per ricostruire, anche solo per sommi capi, una panoramica delle ricerche sul tema del tragico non basterebbero queste

¹⁷ Peter Szondi, *Versuch über das Tragische* (1961), Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1964, trad. it. di Gianluca Garelli, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino 1996, p. 3.

¹⁸ *Ibidem*.



poche pagine; rimando, quindi, al già menzionato studio di Szondi e ai testi *Filosofie del tragico*¹⁹ di Garelli e *Il tragico*²⁰ di Gentili e Garelli. Dalle rapide illustrazioni ivi contenute delle molteplici interpretazioni del fenomeno del tragico ne emerge una concezione immutata: il tragico costituisce la specifica modalità umana di confrontarsi con il reale. Entrambi i poli di questa relazione, l'uomo da una parte e il mondo e la sua finita esistenza dall'altra, sono essenzialmente lacerati da una contraddizione sentita come insanabile. L'esistenza è vissuta dall'interno come un *pòlemos* e il pensiero umano, che vive la continua frustrazione del tentativo di afferrarla concettualmente e di razionalizzarla, si fa *pensiero tragico*. L'immagine dell'esistenza che ne risulta è quella di un instabile e imprevedibile batter d'occhio, sospeso tra il ni-ente della nascita e il ni-ente della dissoluzione; un'esistenza che porta la cicatrice della finitezza, di questa origine abissale ed enigmatica destinazione; una condizione in cui l'uomo deve destreggiarsi tra la sua libertà, che sente come potenzialmente infinita, ed elementi fisici, sociali, storici e familiari che si impongono come un'inalterabile necessità, tra il suo anelito al bene e il male che vede intorno a sé.

Il pensiero tragico, quindi, ha da sempre a che fare con l'enigma della libertà umana e del male. Un esempio di tale relazione tra la questione del tragico, della libertà e del male è l'opera di Pareyson²¹, portata avanti poi dall'allievo Givone²², esponente del pensiero tragico nel contemporaneo dibattito italiano. Se davanti agli orrori dei genocidi e delle due guerre mondiali, realizzazione del male al sommo grado, Nussbaum si interroga sulla «fragilità del bene», Pareyson lamenta come l'uomo della società del nichilismo imperante – o dell'epoca del «disincanto del mondo» – sia a tal punto anestetizzato al male da rimanerne indifferente²³.

¹⁹ Cfr. nota 1.

²⁰ Carlo Gentili – Gianluca Garelli, *Il tragico*, Il Mulino, Bologna 2010.

²¹ Cfr. Luigi Pareyson, *Pensiero ermeneutico e pensiero tragico*, in *Dove va la filosofia italiana*, a cura di Jader Jacobelli, Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 134-141; Id., *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino 1994.

²² Cfr. Sergio Givone, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Il Saggiatore, Milano 1998; Id., *Storia del nulla*, Laterza, Roma-Bari 1995; Id., *Eros/ethos*, Einaudi, Torino 2000.

²³ «Mi ha sempre stupito il fatto che nell'immediato dopoguerra abbiamo avuto grande diffusione filosofie esclusivamente dedite a problemi tecnici di estrema astrattezza e sottigliezza mentre l'umanità stava appena uscendo dall'abisso del male e del dolore in cui era precipitata. Com'è possibile, mi chiedevo, che la filosofia chiuda gli occhi di fronte al trionfo del male, alla natura assolutamente diabolica di certe forme di malvagità, alle più spaventose manifestazioni dell'efferatezza umana, alle orribili sofferenze inflitte dall'uomo all'uomo, e abbandoni queste atrocità non dico ai giudizi dell'etica e della politica, campi del resto totalmente inadeguati a trattarne, ma alla cupa desolazione dell'arte e alla dolente pietà della religione?». Luigi Pareyson, *Pensiero ermeneutico e pensiero tragico*, cit., p. 137.



Fin troppo spesso si è associata la riflessione sul nichilismo a quella del tragico, dipingendo di tinte tragiche un'epoca che sta assistendo al disinteresse per la domanda sul senso dell'essere e a una crisi dei valori – o meglio, a una loro *mondanizzazione*. Al contrario, un'attenta rivalutazione dell'esperienza tragica indica piuttosto che il tragico è qualcosa di diverso dal nichilismo. Contrariamente al nichilismo, che si limita a «corteggiare il nulla per aggirarlo ed esorcizzarlo»²⁴, depotenziando e svuotando le cose del loro significato, il pensiero e l'esperienza tragica, mettendo a nudo la finitezza del mondo terrestre e dell'uomo, la accettano e se ne fanno carico nell'esperienza del dolore e della sofferenza²⁵. Givone descrive, infatti, il tragico come «una risposta non nichilistica al nichilismo». Se il nichilismo, infatti, si limita a constatare passivamente la negatività strutturale della finita esistenza umana, quel ni-ente imperscrutabile e tenebroso da cui la vita proviene e in cui ritorna e si inabissa, il tragico, di contro non chiude gli occhi davanti all'orrore di questa negatività ma ne fa esperienza, la problematizza e mette così in scena tutta l'ambiguità dell'esistenza umana.

Se la modernità è segnata da tale nichilismo imperante, Kierkegaard ne mette in evidenza il carattere comico piuttosto che tragico; anzi, si spinge a raccomandare ai moderni un ritorno al tragico:

L'epoca tutta inclina al comico [...]. L'esistenza è al tal punto resa indeterminata dal dubbio soggettivo, e l'isolamento prende costantemente e sempre più il predominio [...]. Di questo è facilissimo rendersi conto quando si badi alle molteplici aspirazioni sociali che, sia con il cercare di opporvisi, sia con il cercare in un modo irragionevole di reprimerlo, non fanno altro che appunto provarlo. L'essere isolati sta costantemente nel farsi valere come numerus; se uno vuol farsi valere come uno, il suo è isolamento, e qui tutti gli estimatori delle associazioni certo mi darebbero ragione, pur senza poter o voler ammettere che è proprio lo stesso isolamento quando cento vogliono farsi valere esclusivamente come cento²⁶.

In questa comicità Kierkegaard individua una somiglianza e una continuità tra la società moderna e quella greca: alla disgregazione e all'isolamento che le caratterizzano entrambe, si aggiunge nella nostra epoca una caratteristica propria, «quella di essere più melanconica e quindi

²⁴ Sergio Givone, *Uno sguardo dal nulla*, in *Storia del nulla*, cit., p. 143.

²⁵ «L'elemento tragico postula quello etico: invita l'uomo ad assumersi responsabilmente il suo dolore, ad ascoltare e a farsi voce della sofferenza dei viventi, riconoscendo la loro costitutiva precarietà». Laura Sanò, *Le ragioni del nulla. Il pensiero tragico nella filosofia italiana tra Ottocento e Novecento*, Città aperta, Troina 2005, p. 22.

²⁶ Søren Kierkegaard, *Enten-Eller*, trad. it. cit., vol. II, p. 21.



più profondamente disperata»²⁷. Davanti a questa *disperazione comica*, Kierkegaard raccomanda un ritorno al tragico, un risveglio della coscienza tragica:

Quel vigore, quel coraggio che in tal modo vogliono essere creatori della loro propria fortuna, sì, creatori di se stessi, sono un'illusione, e perdendo il tragico la nostra epoca trova la disperazione. Ci sono nel tragico una melanconia e una virtù curativa che in vero non devono sdegnare, e volendo trovare se stessi nella maniera soprannaturale in cui cerca di farlo la nostra epoca, si perde se stessi, e si diventa comici. Per originale che sia, ogni individuo è pur figlio di Dio, del suo tempo, del suo popolo, della sua famiglia, dei suoi amici, e qui soltanto ha la sua verità, e se in tutta questa sua relatività vuol essere l'assoluto, diventa ridicolo!²⁸

Anche lo storico e antropologo francese, Vernant, mette in evidenza questo bisogno per l'epoca contemporanea. Egli insiste sull'attualità della sensibilità tragica poiché la tragedia dipinge un essere umano enigmatico, alla mercé di un flusso che lo supera, il quale esita tra due vie al bivio dell'azione, che crede di essere il padrone delle proprie decisioni, ma scopre di essere agito piuttosto che di agire. Questo sentimento tragico – non essere interamente in controllo di azioni che l'uomo ha, tuttavia, volontariamente scelto e deliberato – è più vivo e intenso nella nostra epoca in cui l'individuo assiste allo sgretolamento di innumerevoli certezze e si scontra con la perdita del controllo sul suo stesso futuro e sulla sua storia, sulla natura e sul mondo circostante.

Secondo Kierkegaard, nella vana pretesa, inevitabilmente destinata allo scacco, di essere *ab-soluti* consiste la comicità della società moderna. Se l'individuo, infatti, «in tutta questa relatività vuol essere l'assoluto, diventa ridicolo [...], se invece rinuncia a questa pretesa, se vuole essere relativo, ha *eo ipso* il tragico, anche se era l'individuo più felice di tutti, ...sì, io direi che è solo quando ha il tragico che l'individuo è felice»²⁹. Dunque, da una parte il tragico ridimensiona l'umana presunzione di

²⁷ «Le molteplici associazioni provano così la disgregazione della nostra epoca, e contribuiscono ad accelerarla [...]. Quando in Grecia le eterie cominciarono a espandersi e moltiplicarsi, lo stato non era sul punto di disgregarsi? E la nostra epoca non ha una sorprendente rassomiglianza con quella che neppure lo stesso Aristofane rese più ridicola di quanto in realtà non fosse? Non è, dal punto di vista politico, sciolto quel legame che invisibilmente e spiritualmente teneva uniti gli stati, non è, nella religione, indebolita e annullata quella potenza che teneva fermo l'invisibile, non hanno in comune gli uomini di stato e i preti il fatto che, come gli auguri dell'antichità, non possono guardarsi senza sorridere? Rispetto all'epoca greca la nostra ha senza dubbio una caratteristica propria, appunto quella di essere più melanconica e quindi più profondamente disperata». *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 26.

²⁹ *Ivi*, pp. 26-27.



«farsi valere come la forma pura»³⁰, dall'altra rivela la limitatezza umana e l'illusione di una compiuta e piena autonomia e indipendenza. L'ambizione e l'aspirazione all'assolutezza si rivelano essere piuttosto il contrario dell'affermazione e della realizzazione della libertà umana: il più grande errore di *hýbris* e il fraintendimento di ciò che la libertà è.

Per riassumere, trattare del tragico fa sorgere domande circa la natura della nostra libertà, il suo potere e i suoi limiti. Dunque, interrogarsi sul tragico significa interrogarsi su cosa significhi essere un essere umano. Inoltre, la tragedia non ritrae l'individuo in modo statico, né lo astrae dalla realtà del contesto storico e sociale in cui si trova a esistere, ma rappresenta l'individuo in azione, nel momento in cui realizza la sua decisione. A sua volta, questa stessa decisione ha una specifica natura: non si tratta di una decisione indifferente tra opzioni equivalenti, ma di una decisione *esistenziale*, attraverso cui l'uomo diventa quello che già è, dà forma e sceglie se stesso. Poiché se è attraverso questa decisione che l'uomo realizza se stesso e diviene se stesso, allora essa è investita di un valore rivoluzionario. Per utilizzare un'espressione kierkegaardiana, tale scelta determina l'*irruzione* di qualcosa assolutamente nuovo e diverso, una κρίσις all'interno della precedente continuità. Allo stesso tempo, questa decisione si impone con una necessità da cui l'individuo non può sfuggire. Non si tratta di un mero calcolo dei pro e dei contro, o di una deliberazione presa valutando un ipotetico risultato; piuttosto, il risultato si palesa soltanto nel momento della sua stessa realizzazione. La tragicità di questa decisione è doppiamente orientata, all'*indietro* e in *avanti*: all'indietro perché l'individuo si rende conto di non aver potere sulla sua stessa scelta, o meglio sulla sua inevitabilità e ineluttabilità; in avanti perché l'individuo perde il controllo anche sul risultato della sua azione.

Tali questioni – la natura della decisione, la sua realizzazione e la relazione al suo risultato – costellano e attraversano le pagine delle opere dei due autori. Queste medesime preoccupazioni sia determinarono la nascita della *filosofia del tragico*, quella lunga riflessione che caratterizzò la Germania del XIX secolo, sia portarono l'uomo greco a tentarne una qualche comprensione nel portarle sulla scena del teatro ateniese e nel vederle oggettivizzate e personificate dagli attori sul palcoscenico. Già da queste considerazioni si evince perché, e in che senso, il tragico possa essere considerato un fenomeno esistenziale e una caratteristica essenziale della natura umana. Sia Kierkegaard che Schelling sono interessati a questa precisa accezione del tragico. Nella *Filosofia dell'Arte*, lo scopo di Schelling non è quello di descrivere una lista di criteri e regole estetiche che dovrebbero definire la tragedia, ma di trattare dell'*idea* della tragedia. Kierkegaard è sulla stessa linea, come si evince da quanto proposto-

³⁰ *Ivi*, p. 23.



si col suo saggio sul tragico: «Ciò che dunque, soprattutto, costituirà il contenuto di questa breve indagine non è tanto il rapporto tra il tragico antico e il tragico moderno; piuttosto essa sarà un tentativo di mostrare come le caratteristiche del tragico antico possano venir incorporate nel tragico moderno cosicché il vero tragico arrivi colà a manifestarsi»³¹.

2. SCHELLING: IL TRAGICO COME IDENTITÀ DI NECESSITÀ E LIBERTÀ

Ho deciso di concentrarmi su due opere di Schelling, in cui la questione del tragico – più precisamente, il tema della *libertà tragica* o «la tragedia della libertà»³² – è esplicitamente indagata: *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo* (1776) e *Filosofia dell'Arte* (1802). Tuttavia, ho ampliato l'indagine anche al testo del 1809, *Le Ricerche filosofiche sull'Essenza della libertà umana*, perché in quest'opera la libertà umana non solo costituisce il tema centrale ma è anche esaminata come fenomeno tragico. La relazione tra necessità e libertà si rivela essere sempre una relazione *tragica*. L'eroe tragico mette in scena l'ambiguità dell'essere umano e la tragedia diviene il luogo di manifestazione dell'esistenza umana, che oscilla tra necessità e libertà. Dunque, Schelling identifica nell'ambiguità – o ancor più radicalmente, nella *contraddizione* – la categoria su cui si fonda il tragico. All'inizio della *Decima lettera*, richiama l'attenzione proprio su quell'intima contraddizione dell'esistenza umana che ha tormentato il greco così come l'uomo moderno, domandandosi «come la ragione potesse sopportare le contraddizioni della sua tragedia»³³. Più precisamente, questa contraddizione consisterebbe per Schelling nel fatto che «un mortale – destinato dalla fatalità a diventare criminale – combatteva appunto contro la fatalità eppure veniva terribilmente punito per il delitto, che era un'opera del destino!»³⁴.

³¹ *Ivi*, p. 21.

³² Maria Cavalcante Schuback, *The Tragedy of Freedom – Some Notes on the Relation between Schelling and Kierkegaard. Reading the Tragic and the Question Concerning Human Freedom*, in *Kierkegaard im Kontext des Deutschen Idealismus*, hrsg. v. Anders Moe Rasmussen – Axel Hutter, De Gruyter, Berlin-New York 2014, pp. 59-76.

³³ Friedrich W.J. Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* (1795), trad. it. di Giuseppe Semerari, *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 91.

³⁴ *Ibidem*. Alcuni anni più tardi, nel *Sistema dell'Idealismo trascendentale* (1800), Schelling avvalorava la concezione del tragico esposta nella *Decima lettera*: «Libertà dev'essere necessità, necessità libertà. Ora, la necessità in opposizione alla libertà non è altro che il privo di coscienza. Ciò che in me è privo di coscienza, è involontario; quanto è con coscienza, è in me per via del mio volere. Affermare che dev'esserci necessità nella libertà significa dunque: tramite la libertà stessa, e in quanto credo di agire liberamente, deve sorgere in modo inconsapevole, cioè senza il mio contributo, ciò che non mi proponevo.



L'ambiguo rapporto tra volontà e destino, tra azione e coscienza, che è alla radice del tragico, non è una prerogativa greca, ma anima anche *l'uomo della tecnica*³⁵; l'anfibolia tragica di una colpa non compiuta volontariamente si rivela quindi un fenomeno esistenziale umano da non circoscrivere a una specifica realtà storica. Questa situazione rende l'uomo né assolutamente colpevole né totalmente innocente. Il soggetto tragico allora appare in tutta la sua ambiguità e incomprendibilità. Da una parte, l'uomo ha sviluppato una profonda conoscenza e un certo potere manipolatore sul corso degli eventi e sulla natura; dall'altra, egli rimane ancora indecifrabile a se stesso. Edipo ne è il più lampante esempio: divenne il re di Tebe perché liberò la città rispondendo correttamente al quesito della Sfinge. Egli è colui che è in grado di risolvere tutti gli enigmi eccetto quel mistero che egli stesso è. L'essere umano è un *monstrum*, allo stesso agente e agito, consapevole e cieco, vittima di due forze che Vernant, sulla scia di Eraclito, individua nell'*ēthos* e nel *daímōn*³⁶. Quando Vernant parla di *ēthos* e *daímōn* ritrae un uomo che è allo stesso tempo attore e spettatore delle sue stesse azioni, decisioni e sentimenti: «I sen-

O ancora, in altri termini: all'attività cosciente [...] deve contrapporsi un'attività senza coscienza tramite la quale, malgrado la più illimitata manifestazione della libertà, sorge affatto involontariamente, e forse persino contro la volontà di colui che agisce, qualcosa che egli stesso non avrebbe mai potuto realizzare col suo volere. Questa proposizione, per quanto paradossale possa apparire, in fondo altro non è che l'espressione trascendentale del rapporto, generalmente ammesso e presupposto, fra libertà e una segreta necessità che viene ora chiamata destino, ora provvidenza [...]. Espressione di quel rapporto in forza del quale gli uomini, mediante il loro medesimo libero agire, e nondimeno contro la loro volontà, devono divenire causa di qualcosa che non hanno mai voluto, o in virtù del quale, viceversa, deve fallire e rovinarsi qualcosa che hanno voluto liberamente e con tutte le loro forze. Un tale intervento di una segreta necessità nella libertà dell'uomo viene presupposto [...] dall'arte tragica, la cui esistenza riposa interamente su quel presupposto». Friedrich W.J. Schelling, *Das System des transzendentalen Idealismus* (1800), trad. it. di Guido Boffi, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Bompiani, Milano 2006, pp. 513 ss.

³⁵ Nel quarto capitolo, *Colpa*, di *Eros/Ethos*, Givone si chiede: «E se invece, come insegnava la tragedia classica e come sembra confermare l'esperienza che noi facciamo nel mondo dominato dallo tecnica, proprio di ciò che ci si impone in modo fatale noi fossimo costretti a riconoscersi responsabili e anzi colpevoli (la colpa essendo un'assunzione di responsabilità a un livello più profondo di quello della coscienza) avendolo liberamento voluto?». Sergio Givone, *Eros/Ethos*, cit., p. 70.

³⁶ «*Ēthos-daímōn*: in questa distanza si costituisce l'uomo tragico. Si provi a sopprimere uno dei due termini, ed egli scompare. Si potrebbe dire che la tragedia si fonda su una doppia lettura della famosa formula di Eraclito ἦθος, ἀνθρώπων δαίμων. Dal momento in cui si cessa di poterla leggere tanto in un senso che nell'altro [...], la formula perde il suo carattere enigmatico, la sua ambiguità e non esiste più coscienza tragica; infatti, affinché vi sia tragedia, il testo deve poter significare allo stesso tempo: nell'uomo, ciò che viene chiamato demone è il suo carattere – e all'inverso: nell'uomo ciò che si chiama carattere è in realtà un demone». Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, La Découverte, Paris 1972, trad. it. di Mario Rettori, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino 1976, p. 16.



timenti, i propositi gli atti dell'eroe tragico dipendono dal suo carattere, dal suo *ēthos* [...]. Ma questi sentimenti, propositi, azioni appaiono nello stesso tempo come espressione di una potenza religiosa, di un *daimōn* che agisce attraverso essi»³⁷.

Similmente, nella concezione di Schelling l'ambiguità tragica risiede nel fatto che l'eroe tragico è ben consapevole di essere così com'è per propria colpa, per quanto potrebbe essere ragionevole per lui pensare che non avrebbe potuto agire diversamente. Parafrasando quanto detto da Schelling nella sezione finale della *Filosofia dell'Arte*, la *sublimità* della tragedia risiede nel fatto che l'individuo colpevole pur senza colpa accetta volontariamente la sua punizione. In questo atto di accettazione volontaria e di identificazione con un destino non creato da noi, la più grande libertà si trasfigura nella più alta necessità: all'imposizione dell'assoluta necessità si accompagna la manifestazione e realizzazione della somma libertà.

Nella *Decima lettera* Schelling riconosce il fondamento della contraddizione tragica nella «lotta della libertà umana con la forza del mondo obiettivo nella quale il mortale, se quella forza è una forza superiore – (un fato) – doveva necessariamente soccombere, e tuttavia, giacché soccombere non *senza lotta*, doveva essere *punito* per la sua stessa sconfitta»³⁸. Tuttavia, questa stessa sconfitta dell'eroe non costituisce la distruzione della libertà ma la sua affermazione e il suo trionfo. Proprio il fatto che l'eroe tragico venga indifferentemente punito costituisce la *prova* della libertà umana:

Che il criminale, che soccombere solo innanzi alla superiore forza del destino, fosse pure *punito*, era riconoscimento della libertà umana, *onore* che competeva alla libertà. La tragedia greca onorava la libertà umana per il fatto che faceva combattere il suo eroe contro la superiore forza del destino [...]. Era una grande idea quella di sopportare volontariamente anche la punizione per un delitto *inevitabile*, al fine di dimostrare attraverso la perdita della propria libertà appunto questa libertà, e inoltre soccombere con un'aperta affermazione del libero volere³⁹.

Nella *Filosofia dell'Arte*, Schelling si esprime nei termini di *indifferenza* piuttosto che di *identità*: «Essenza della tragedia è dunque un conflitto reale tra la libertà soggettiva del protagonista e la necessità oggettiva, conflitto che non termina con la sconfitta dell'una o dell'altra, ma col palesarsi della loro perfetta *indifferenza* [corsivo mio], entrambe essen-

³⁷ *Ivi*, p. 17.

³⁸ Friedrich W.J. Schelling, *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo*, trad. it. cit, p. 92.

³⁹ *Ibidem*.



do vittoriose e vinte ad un tempo»⁴⁰. Tuttavia, nelle sue opere giovanili Schelling sembra circoscrivere la realizzazione di questa identità solo alla sfera dell'arte e più precisamente alla più alta forma di arte, la tragedia. Infatti, nella *Decima lettera* suggerisce che proprio «per non violare i limiti dell'arte»⁴¹, la tragedia doveva lasciar soccombere l'eroe. In questo modo la riconciliazione delle sopramenzionate *contraddizioni della tragedia greca* ha luogo unicamente all'interno dei limiti dell'arte. Al contrario, nell'esistenza concreta e reale, non appena l'individuo soccombe, cessa di essere libero: «Soltanto un essere che fosse privo della libertà, poteva soggiacere al destino»⁴². In realtà, un'ulteriore precisazione sembra escludere la possibilità di una riconciliazione ideale persino nel reame della tragedia e a opera della tragedia. Affinché ciò avvenga, infatti, il genere umano dovrebbe ergersi a razza di titani; solo uno sforzo sovrumano permetterebbe di «sapere che vi è una forza obiettiva, che minaccia l'annientamento della nostra libertà, e con questa salda e certa convinzione nel cuore combattere contro di essa, rischiare tutta intera la propria libertà e così soccombere»⁴³.

Schelling ritorna sul tema della relazione tra necessità e libertà alcuni anni più tardi, nel 1809, con le *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana*. Qui il conflitto tra l'eroe e il fato che animava la tragedia greca viene assunto a simbolo e a rappresentazione di un più profondo contrasto metafisico e ontologico. A sua volta la conciliazione tra l'eroe combattente tragico e il suo cieco destino è adesso investigata ed espressa nei termini di *identità* tra necessità e libertà. Contrariamente alla sua precedente posizione, qui Schelling sembra ascrivere la capacità di realizzazione di tale identità non soltanto a una razza di titani, ma anche a ogni singolo individuo in quanto essere umano. Per chiarire cosa Schelling intenda, occorre soffermarsi brevemente sui concetti di necessità e libertà in opera in questo contesto. In primo luogo, egli delinea la sua concezione di libertà in opposizione al concetto di *liberum arbitrium* e in continuità con la formulazione dell'idealismo. Infatti, secondo l'autore, «l'idealismo porge, della libertà, da un lato il concetto più generale, dall'altro quello meramente formale»⁴⁴. Il merito dell'idealismo era stato

⁴⁰ Friedrich W.J. Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802), trad. it. di Alessandro Klein, *Filosofia dell'Arte*, Prismi, Napoli 1986, p. 324.

⁴¹ Friedrich W.J. Schelling, *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo*, trad. it. cit., p. 92.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p. 91.

⁴⁴ Friedrich W.J. Schelling, *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände* (1809), trad. it. di Francesco Moiso, *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana e gli oggetti che vi sono connessi*, Guerini, Milano 1997, p. 49.



quello di determinare un concetto *positivo* di libertà, secondo cui essere liberi non significa meramente essere liberi *da* qualcosa (come passioni, desideri e inclinazioni sensuali), ma anche e soprattutto essere capaci di autodeterminarsi, di essere la determinazione della nostra essenza e della nostra natura. Tuttavia, l'idealismo riesce a teorizzare soltanto un concetto formale, astratto e parziale di libertà:

Lo stesso idealismo, per quanto ci elevi a questo riguardo, e per quanto sia certo che noi gli dobbiamo il primo concetto veramente perfetto della libertà formale, in sé e per sé tuttavia non è un sistema compiuto e, non appena voglia addentrarci nell'esattezza e nella determinazione, quanto alla dottrina della libertà, ci lascia perplessi⁴⁵.

Alla concezione idealista di libertà, Schelling oppone la sua definizione: «Il concetto reale e vivente è che essa consista in una facoltà del bene e del male»⁴⁶. Allo stesso tempo, però, concepire la libertà come la facoltà di compiere il bene e il male non implica necessariamente agli occhi di Schelling identificarla con l'*aequilibrium arbitrii*, cioè con

una facoltà pienamente indeterminata di volere, tra due opposti contraddittori, o l'uno o l'altro, senza determinati motivi, perché semplicemente si è voluto [...]. Il potersi decidere, senza alcun motivo impellente tra, per A o per -A, sarebbe a dire il vero, soltanto un privilegio di operare del tutto irrazionalmente⁴⁷.

Intesa come irrazionale e non vincolato arbitrio, la libertà non costituirebbe una caratteristica esclusiva dell'essere umano; al contrario, essa non distinguerebbe l'uomo dal noto asino di Buridano, il quale «tra due mucchi di fieno ugualmente distanti, di uguale grandezza e qualità, dovrebbe morire di fame»⁴⁸.

Nella prospettiva filosofica di Schelling, il fraintendimento della natura della libertà è ascrivibile a un ulteriore equivoco: un'idea errata di che cosa sia la *necessità*. Essa non è né contingenza né determinazione esterna, piuttosto «una necessità interna, la quale scaturisce dall'essenza dell'agente stesso»⁴⁹. Solo quando l'individuo agisce secondo la sua propria natura o essenza, egli è davvero libero. Allo stesso tempo, agire secondo la propria essenza significa non poter agire altrimenti: «Quell'intima necessità è anche libertà, l'essenza dell'uomo è sostanzialmente il

⁴⁵ *Ivi*, p. 48.

⁴⁶ *Ivi*, p. 49.

⁴⁷ *Ivi*, p. 77.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 78.



suo proprio atto; necessità e libertà stanno l'una entro l'altra, come una sola essenza che, solo guardata da lati diversi, appare ora come l'una ora come l'altra cosa, libertà in se stessa, necessità dal lato formale»⁵⁰. Ma che cosa significa concretamente per il singolo individuo che la libertà è necessità e la necessità è libertà? Cosa comporta *la necessità della libertà*? Come è possibile che un atto libero diventi una necessità per l'individuo stesso? In primo luogo, ogni individuo sembra esistere precedentemente alla determinazione della sua propria essenza. Si tratta, ad ogni modo, soltanto di una pre-esistenza concettuale, di un'esistenza intellegibile fuori da tutte le relazioni causali così come fuori e oltre ogni tempo. Attraverso questo atto di libera autodeterminazione, l'individuo forgia la sua propria essenza e determina il modo in cui esisterà nella vita temporale e concreta. Questa decisione allora assume un significato esistenziale perché è attraverso questa stessa decisione che l'individuo diventa ciò che egli è e viene all'esistenza. Se da una parte questa scelta è un atto libero, dall'altra è necessaria in un duplice significato. L'uomo non può eludere questa decisione, che diventa un imperativo categorico per lui. L'inevitabilità di questo atto libero costituisce il primo significato della *necessità*. Infatti, Schelling afferma:

L'uomo è, nella creazione originaria, un essere indeciso [...]; solo egli stesso può decidersi. Ma questa decisione non può cadere nel tempo; essa cade fuori di ogni tempo e coincide pertanto con la prima creazione (sebbene come un atto che ne differisce). [...] L'atto, con cui la sua vita è stata determinata, appartiene non al tempo, ma all'eternità: esso precede la vita, non secondo il tempo, ma attraverso il tempo [...] come un atto eterno per natura. [...] Egli sta al bivio; checché possa scegliere, sarà affar suo, ma *non può rimanere nell'indecisione* [corsivo mio],

⁵⁰ «L'essenza intellegibile di ogni cosa, e principalmente dell'uomo, è, in conseguenza di ciò, fuori di ogni concatenazione causale, come fuori e sopra ogni tempo [...]. Per poter determinare se stesso, dovrebbe esser determinato già in sé, non certo dall'esterno, il che contraddice alla sua natura e nemmeno dall'interno per una qualche accidentale o empirica necessità [...]; ma dovrebbe esso medesimo come essenza, cioè la sua propria natura, servirgli di determinazione. [...] Se è certo che l'essere intellegibile opera liberamente e assolutamente, è anche certo che non possa operare se non conforme alla sua propria e intima natura, ovvero l'azione non può non seguire dal suo intimo, secondo la legge dell'identità e con assoluta necessità, la quale soltanto è anche assoluta libertà; poiché libero è ciò che opera solo conforme alle leggi della sua propria essenza e non è determinato da altra cosa né dentro né fuori di esso. [...] La singola azione segue dall'intima azione dell'essere libero, e però segue anche di necessità, la quale non deve, come pur sempre accade, essere scambiata con quella empirica, fondata sulla coazione [...]. Quell'intima necessità è anche libertà, l'essenza dell'uomo è sostanzialmente il *suo proprio atto*; necessità e libertà stanno l'una entro l'altra, come una sola essenza, che, solo guardata da lati diversi, appare ora come l'una ora come l'altra cosa, libertà in se stessa, necessità dal lato formale». *Ivi*, pp. 78 ss.



perché Dio ha a rivelarsi necessariamente, e perché nella creazione in genere nulla può restare incerto⁵¹.

L'uomo, quindi, è necessitato a realizzare la sua libertà precisamente perché «l'essenza dell'uomo è sostanzialmente il *suo proprio atto*»⁵². Tuttavia, la necessità di questa scelta extratemporale assume anche un altro valore. Questa decisione, sebbene libera nella dimensione extra e pretemporale, diviene necessitante in relazione all'esistenza empirica, concreta e finita: «L'atto, con cui la sua vita è stata determinata, appartiene non al tempo, ma all'eternità»⁵³. A conferma della verità di questa scelta di cui ha perso memoria, esiste in ogni individuo il sentore di essere ciò che è da tutta l'eternità, senza alcun mutamento nel tempo. Schelling offre un sottile rilievo psicologico come prova di ciò che ha affermato fin ora: «Colui che, per scusarsi di qualche azione ingiusta, dice: 'così son fatto io', è però ben cosciente di essere tale per sua colpa, per quanto abbia ragione a dire che gli era impossibile operare altrimenti»⁵⁴. Questa impressione richiama l'esperienza tragica descritta dall'autore stesso nella *Decima lettera*: l'individuo si fa carico, come sua propria azione e colpa, di ciò che il destino o il fato ha predeterminato per lui e così finisce con l'identificare se stesso e la sua vita con il cammino che il destino ha disegnato per lui.

Rispetto allo scritto giovanile, nel *Saggio sulla libertà umana* Schelling sembra ammettere la possibilità che il genere umano non solo sia in grado di sopportare la tragica identità di necessità e libertà, ma che ne faccia effettivamente esperienza. Alla razza di titani delle *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo*, adesso egli oppone Catone, un individuo realmente esistente, «a cui un antico attribuisce quell'intima e quasi divina necessità dell'operare, dicendo che egli era l'uomo più conforme alla virtù, perché operava rettamente, non mai perché una ragione lo spingesse a far così [...], ma perché non avrebbe potuto fare altrimenti»⁵⁵.

Per Schelling la libertà umana ha, dunque, un primario significato ontologico piuttosto che etico e morale: attraverso la propria libertà, infatti, l'uomo dà forma alla sua essenza. In base a questo assunto si comprende perché per l'autore l'individuo sia libero sia quando compie azioni buone, realizzando un perfetto equilibrio tra i principi costituenti del suo essere, sia quando mette in atto il male, ponendo invece una relazione invertita o una diseguaglianza tra essi⁵⁶.

⁵¹ *Ivi*, pp. 69, 80.

⁵² *Ivi*, p. 80.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ivi*, p. 81.

⁵⁵ *Ivi*, p. 87.

⁵⁶ Per poter comprendere cosa Schelling intenda per bene e male, è necessario ad-



Dopo aver parlato di questa decisione immemorabile, allo stesso tempo libera e necessaria, Schelling si trova ad affrontare il problema teorico riguardante cosa abbia spinto l'essere umano fuori dalla sua originaria condizione di indecisione per prendere una direzione piuttosto che un'altra. Egli parla di un impulso, una sollecitazione al male, in qualche modo già presente nell'uomo, che si imporrebbe come una generale necessità, la quale, paradossalmente, allo stesso tempo rimane una scelta personale dell'uomo.

E invero, se già il male è stato eccitato nella prima creazione e finalmente elevato a principio generale dal principio generale dall'azione indipendente del fondamento, un'inclinazione naturale dell'uomo al male sembra già spiegabile con ciò, che a lui già fin dalla nascita si venga a comunicare il disordine delle forze, introdotto nella creatura dallo svegliarsi del volere proprio. [...] La volontà del fondamento mira a particolareggiare o a rendere creaturale ogni cosa. [...] Perciò essa reagisce necessariamente alla libertà come a cosa ch'è superiore alla creatura e

dentarsi a grandi linee nel complesso sistema metafisico schellinghiano. Nella sua ottica, infatti, bene e male assumono un significato metafisico e ontologico prima che un significato morale ed etico. Hanno a che fare con la relazione tra due principi e forze che caratterizzano l'intero essere, da Dio all'umanità: l'esistenza e il fondamento di esistenza; l'essere in quanto esiste e l'essere come mero fondamento di esistenza. Dal momento che niente esiste prima e al di fuori di Dio, Dio deve avere il fondamento della sua esistenza in se stesso. Questo fondamento è anche detto 'natura' in Dio. Questo principio non è Dio considerato assolutamente: seppur inseparabile da Dio, ne è tuttavia distinto. Per quanto riguarda tutti gli altri enti – uomo incluso – essi non hanno il fondamento della loro esistenza in se stessi, ma per la loro esistenza dipendono dalla *natura* in Dio. Questi due principi sono ulteriormente caratterizzati uno come volontà cieca, principio tenebroso, volere particolare delle creature, l'altro come principio luminoso e volontà universale, che si afferma contro la volontà particolare e meramente creaturale per sottometterla a sé come suo mezzo o strumento. Solo nell'essere umano viene raggiunto il perfetto equilibrio tra questi due forze. Precisamente per questa ragione, solo l'uomo è spirito e, in quanto tale, è libero: «L'uomo per ciò, che egli scaturisce dall'intimo fondamento [...], ha in sé un principio indipendente per rapporto a Dio; ma per ciò, che siffatto principio – senza cessare di essere tenebroso nel suo fondo – è chiarificato nella luce, si schiude in lui qualcosa di più alto, lo *spirito*». *Ivi*, pp. 59 s. Così definito, l'uomo sarebbe indistinguibile da Dio. Secondo Schelling, però, l'uomo in quanto spirito è sia simile sia assolutamente diverso da Dio. Se è vero che Dio e l'uomo sono accomunati dal fatto che essi soltanto sono *spirito*, in quanto entrambi identità dei due principi, la loro differenza risiede invece nel fatto che nell'uomo l'identità tra i due principi non è così indissolubile come in Dio. Precisamente nella separabilità dei due principi consiste la possibilità di compiere il bene e il male. Il bene consiste nella perfetta armonia delle due forze, quando il volere universale sottomette, aggioga quello particolare come suo mezzo; al contrario, il male ne è la relazione perversa e rovesciata. L'uomo è libero nella misura in cui è libero dall'unilateralità dei due principi. Tuttavia, allo stesso tempo, nell'essere umano il fondamento di esistenza non è sottomesso e vinto una volta per tutte. Per questo l'uomo non ha controllo sulla sua condizione di esistenza, la quale gli è piuttosto solo prestata e gli rimane indipendente.



sveglia nella medesima il piacere del creaturale; come a chi su di un'alta e scoscesa montagna è colto dalla vertigine, quasi una voce segreta par che gridi di precipitarsi in giù, o, come secondo l'antica favola, il canto irresistibile delle Sirene risuona dal profondo, per attirare nel gorgo il navigante che passa. L'unione, che ha luogo nell'uomo, del volere universale col volere particolare sembra in se stessa una contraddizione, difficile, se non impossibile, da comporsi. L'angoscia strappa l'uomo dal centro, in cui fu creato; [...] per poter vivere in esso, l'uomo deve morire a ogni esser-proprio, ond'è un conato quasi necessario l'uscire da esso alla periferia, per cercare colà un riposo alla sua ipseità. [...] Nonostante questa *universale necessità*, il male rimane una scelta propria dell'uomo [...] e ogni creatura cade *per propria colpa*⁵⁷.

Ancora una volta si manifesta la tragedia della libertà umana: il sentimento di agire e allo stesso tempo essere agiti, una generale necessità che è allo stesso tempo un nostro atto libero e una nostra colpa. In qualche misura sembra che l'originario atto libero si abbatta sull'uomo come una necessità o un fato; allo stesso tempo l'individuo non percepisce questa necessità come se fosse meramente imposta dal esterno e passivamente sofferta, ma finisce con l'identificarsi e riconoscersi in questa stessa necessità: «La vera libertà è in armonia con la più sacra necessità»⁵⁸.

Schelling non solo mette in luce la tragedia della libertà umana ma descrive la stessa *ex-sistentia* di Dio o, detto in altri termini, la stessa libertà originaria, come tragica. Dal momento che Schelling fa della libertà non una mera qualità umana, una facoltà al pari delle altre, ma «il centro naturale da cui l'essere è emerso – e il solo modo in cui l'essere può emergere»⁵⁹, allora l'ontologia della libertà si preciserà piuttosto come un'*ontologia tragica*: è l'Essere stesso, la libertà originaria che presuppone se stessa, il «Dio

⁵⁷ *Ivi*, pp. 76 s., corsivi miei.

⁵⁸ *Ivi*, p. 86.

⁵⁹ «Freedom does not emerge as a result or definition of our judgments and willingness; quite the opposite, freedom is the natural center from where being has emerged». Rasmus Rosenberg Larsen, *Schelling and Kierkegaard in Perspective: Integrating Existence into Idealism*, cit., p. 489. Anche Heidegger, nel suo trattato sulle *Ricerche filosofiche sulla libertà umana* di Schelling, sofferma l'attenzione sull'identificazione dell'Essere stesso con la libertà: «Il concetto di libertà non è soltanto un concetto tra altri, ma è il centro della totalità dell'Essere: la determinazione di questo concetto fa dunque espressamente e propriamente parte della determinazione della totalità stessa. [...] Se la libertà è una determinazione fondamentale dell'Essere in generale, allora il progetto della totalità della visione scientifica del mondo, nella quale la libertà deve essere ricompresa, non ha alla fine come autentico scopo e centro null'altro che la libertà stessa. Il sistema, che si tratta di stabilire, non contiene la libertà come un concetto tra molti, bensì la libertà è il centro del sistema». Martin Heidegger, *Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit (1809)* (Sommersemester 1936), trad. it. di Eugenio Mazzarella – Carlo Tatasciore, *Schelling. Il trattato del 1809 sull'essenza della libertà umana*, Guida editore, Napoli 1998.



prima di Dio»⁶⁰ a essere tragico. La tragicità della libertà, allora, non è ciò che distingue la libertà dell'uomo da quella di Dio, non è la kierkegaardiana «differenza qualitativa»; al contrario, è la tragedia della libertà originaria a costituire la ragion d'essere di quella umana. Pareyson riconosce proprio in questa consofferenza il nesso vivente tra divinità e umanità:

Il dolore è il luogo della solidarietà tra Dio e l'uomo [...]. In virtù di quella consofferenza il dolore si manifesta come il nesso vivente fra divinità e umanità, come una nuova copula mundi: ed è per questo che la sofferenza va considerata come il perno della rotazione dal negativo al positivo, il ritmo della libertà, il fulcro della storia, la pulsazione del reale, il vincolo fra tempo ed eternità [...]. La sofferenza [...] contiene il senso della libertà e rivela il segreto di quella vicenda universale che coinvolge Dio, l'uomo, il mondo in una tragica storia di male e dolore, peccato ed espiazione, perdizione e salvezza⁶¹.

Piuttosto che constatare che la stessa dinamica dialettica tra necessità e libertà, che Schelling delinea a proposito dell'uomo, si applica anche alla libertà originaria, sarebbe più corretto dire che l'uomo ripresenta questa identità in modo soltanto parziale e limitato rispetto all'assoluta identità che solo Dio è in grado di realizzare. Ciò si evince, ad esempio, dalle lezioni di Erlangen nelle quali la libertà risulta inchiodata alla propria essenza. Anche nel momento, infatti, in cui decide di negarsi per quello che è, la libertà si afferma come tale; allo stesso tempo, per potersi negare come tale e scegliere il proprio opposto, la libertà deve essere presupposta. Essa, quindi, precede l'alternativa, precede se stessa come poter-essere, come *mögen*. Questa autopresupposizione della libertà, fuori e prima di ogni tempo, è ciò che scandalizza l'intelletto e che rimane ancor più enigmatica nel lessico esoterico di queste lezioni. Cosa Schelling intenda si chiarisce meglio quando la libertà originaria viene pensata come Dio, un Dio che non è immediatamente, ma «si dà in se stesso a partire da se stesso»⁶², realizza se stesso da se stesso, attraverso scissioni e contraddizioni, attraverso quelle che Kierkegaard, in riferimento allo *Scritto sulla libertà* di Schelling, chiama «le doglie creative della divinità»⁶³. Come opportunamente evidenziato da Pareyson, in Schelling l'ontologia è sempre anche me-ontologia:

⁶⁰ Luigi Pareyson, *Ontologia della libertà*, cit., p. 62.

⁶¹ *Ivi*, p. 478.

⁶² Paolo Galli, *Libertà e male in Dio. Pareyson a confronto con Schelling*, in «Rivista di Filosofia NeoScolastica», 92, 1 (gennaio-marzo 2000), p. 27.

⁶³ Søren Kierkegaard, *Begrebet Angst. En simpel psykologisk-paapegende Overveelse i Retning af det dogmatiske Problem om Arvesynden* (1844), in *Søren Kierkegaards Skrifter*, cit., trad. it. di Cornelio Fabro, *Il concetto dell'angoscia. Semplice riflessione per una dimostrazione psicologica orientata in direzione del problema dogmatico del peccato originale*, in *Le grandi opere filosofiche e teologiche*, Bompiani, Milano 2013, p. 437.



l'aurora di Dio è allo stesso tempo l'esilio del suo fondamento d'esistenza nell'oscurità e nell'abisso del non-essere. Il venire all'esistenza di Dio è un evento drammatico, la sua affermazione si accompagna sempre alla compresenza della possibilità contraria del non-essere:

'Prima' di Dio c'è il 'Dio prima di Dio', cioè la sua libertà. Ma la sua volontà come volontà di esistere è essenzialmente vittoria sul nulla, il che implica che del nulla essa abbia una qualche percezione. Non è libertà quella che non fa in qualche modo esperienza del nulla, sia pure conoscendolo solo nell'atto di debellarlo. È questo il caso della libertà originaria, la quale appunto è conoscenza del nulla nella forma della vittoria su di esso⁶⁴.

Schelling allora concepirebbe Dio come il sommo eroe tragico, che realizza compiutamente e una volta per tutte se stesso attraverso la lotta e l'opposizione di sé a se stesso, attraverso, cioè, l'esperienza del negativo. Nello *Scritto sulla libertà*, Schelling afferma che proprio perché Dio non è da pensarsi idealisticamente come un sistema, bensì come una vita, e poiché «ogni esistenza esige una condizione per realizzarsi, cioè per diventare esistenza personale», allora anche l'esistenza di Dio necessita di tale condizione per essere personale, con l'unica differenza che egli ha questa condizione in sé, non fuori di sé. Ma se «dove non c'è lotta non c'è vita», allora, «soltanto il risveglio della vita è lo scopo del fondamento, non il male immediatamente e per sé»⁶⁵. Poiché Dio non può che volere il bene, la perfezione, la compiutezza, la rivelazione, ciò spiega l'assoluta identità di libertà e necessità di questo processo.

Come ripreso da Volkelt, il tragico diviene una «categoria metafisica»⁶⁶ e, poiché la sua essenza è individuata nel conflitto e nella lotta, ciò che ne emerge è una *cosmologia del tragico*. Infatti, concordemente a quanto sostenuto da Schelling, Volkelt avanza

la convinzione che opposizione, frattura e negazione, che caratterizzano ovunque il mondo dell'esperienza, si insinuino fin nell'intimo del mondo, fino in Dio. [...] Il fondamento cosmico ha il destino tragico di poter realizzare i valori assoluti che giacciono racchiusi in lui non percorrendo cammini lineari, ma soltanto attraverso la frattura, soltanto in una lotta infinita contro il non-dover-essere [...]. Dio è allora da paragonarsi a un eroe tragico, alla cui grandezza appartengono necessariamente scissione e contraddizione⁶⁷.

⁶⁴ Luigi Pareyson, *Ontologia della libertà*, cit., p. 62.

⁶⁵ Friedrich W.J. Schelling, *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana*, trad. it. cit., pp. 124-125.

⁶⁶ Johannes Volkelt, *Ästhetik des Tragischen*, C.H. Beck'sche Verlag, Munchen 1917, p. 510.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 513-527.



Pareyson mette in luce una connessione reciproca tra l'ontologia della libertà, cioè una descrizione del reale che ne mette al centro la libertà, e il tragico:

Il pensiero ermeneutico, nella misura in cui si richiama a un'ontologia della libertà, è strettamente connesso col pensiero tragico. La natura della libertà è d'essere abissale e ambigua: essa per un verso non suppone che se stessa e per l'altro è sempre al tempo stesso positiva e negativa. Porla al centro del reale significa portare nel cuore della realtà la duplicità e il contrasto; supporre un fondamento che si nega sempre come fondamento e puntare sull'inseparabilità di positività e negazione. Il che invita a riconoscere la tragicità insondabile e profonda ch'è insita nella realtà stessa⁶⁸.

In altre parole, Pareyson connette l'ontologia della libertà con il tragico poiché vede nella natura stessa di questa libertà originaria una dinamica tragica. Givone si pone in continuità con Pareyson e mette in correlazione l'ontologia della libertà con la storia del nulla:

Storia del nulla e ontologia della libertà si richiamano l'un l'altra. Non solo l'ontologia della libertà è l'esito della storia del nulla, ma la storia del nulla resta indecifrabile e nulla se non la si interpreta alla luce della dell'ontologia della libertà [...]. Potremmo invece dire che la decisione per il senso dell'essere (la libertà) presuppone il nulla del fondamento⁶⁹.

Quanto detto da Givone è appunto un'esplicitazione del testo di Pareyson, che in *Ontologia della libertà* afferma:

La prima manifestazione della libertà divina non è dunque la creazione, ma è lo stesso avvento della libertà, l'atto con cui la libertà originaria afferma se stessa, l'identificazione totale di Dio e libertà, la nascita della libertà positiva che sta alla base della creazione [...]. Nessuna attesa la attrae e nessun preparativo la anticipa. Essa è irruzione pura, imprevedibile, repentina come un'esplosione. È a questo carattere improvviso che si allude quando si parla, come spesso accade, del 'nulla della libertà'⁷⁰.

Il «nulla della libertà» pone la libertà in rapporto con una negatività proprio nel momento in cui essa si afferma. Dio per poter essere, per potere scartare la possibilità negativa, la deve conoscere, la deve tenere presente: il male e il nulla si accompagnano come pericolo dell'inesistenza di Dio. Se, come menzionato precedentemente, l'uomo realizza la propria

⁶⁸ Luigi Pareyson, *Pensiero ermeneutico e pensiero tragico*, cit., p. 140.

⁶⁹ Sergio Givone, *Storia del nulla*, cit., p. XXII.

⁷⁰ Luigi Pareyson, *Ontologia della libertà*, cit., pp. 467-478.



libertà solo nel momento in cui questa soccombe, dopo aver lottato, sotto il peso della necessità e se il solo pensiero che può sostenere questa contraddizione e far sì che l'uomo comprenda se stesso e il dramma della sua libertà è una coscienza tragica, allora anche Dio si comprenderà veramente come Dio, come l'Essente in sé e per sé delle lezioni berlinesi, solo tramite un processo coscienziale altrettanto tragico: il processo mitologico.

Ciò che emerge da queste considerazioni è che nelle sue opere – dalle giovanili *Lettere sul dogmatismo e sul criticismo* e *Filosofia dell'Arte*, alle *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana* e alle lezioni di Erlangen, infine alla *Filosofia della Rivelazione e della Mitologia* degli ultimi anni – Schelling dipinga una storia *cosmo-te-andrica* dalle tinte tragiche, una storia di contraddizioni e lacerazioni, in cui l'uomo sembra scomparire con la sua singolarità, al servizio e alla mercé di un processo di cui fa parte e che ne è ragion d'essere, ma che, allo stesso tempo, lo supera e gli sfugge.

3. KIERKEGAARD: IL TRAGICO COME LA CONTRADDIZIONE SOFFERENTE

Kierkegaard condivide con Schelling l'ambiguità delle categorie tragiche. Nella sua descrizione dell'esperienza tragica, elaborata in particolare nel saggio *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, Kierkegaard racconta una storia di figure disperate, che cercano di realizzare se stesse e la loro libertà in un crescendo di riflessività e soggettività. L'autore ci conduce lungo un cammino che attraversa i secoli, dalle strade di Tebe del V secolo fin dentro i segreti di una moderna Antigone, la creatura poetica dello pseudonimo A. In quest'opera Kierkegaard dipinge il tragico come un'esperienza e un fenomeno umano essenziali: «Sebbene il mondo sia mutato, la rappresentazione del tragico è ancora essenzialmente immutata, cosiccome il piangere è ancora costantemente e egualmente naturale all'uomo»⁷¹.

Più precisamente, il tragico è un'esperienza disperata, un ingannevole e parziale tentativo di realizzare la propria libertà, un fenomeno che è intimamente connesso alla questione di cosa significhi vivere come un essere umano, cioè spirito infinito esistente. Nella *Postilla conclusiva non scientifica*, infatti, Kierkegaard definisce il tragico «la contraddizione sofferente», poiché l'uomo è profondamente e irrimediabilmente radicato nella contraddizione di essere uno *spirito*, infinito in se stesso e in rapporto assoluto con Dio, all'interno di un'esistenza finita, alla mercé di un corpo caduco, preda di passioni e volizioni, del tempo, della storia e delle relazioni umane. Il tragico è quindi l'esperienza di colui che si relaziona alla specifica esistenza umana cercando di fondarla prescindendo

⁷¹ Søren Kierkegaard, *Enten-Eller*, trad. it. cit., vol. II, pp. 19 s.



da qualsiasi riferimento all'alterità – in primo luogo, al trascendente, Dio, ma anche all'altro essere umano e alla «specie». Questa relazionalità, invece, si rivela tutt'altro che superficiale e accessoria. Come Kierkegaard annota infatti sul suo *Diario*: «Il Paganesimo diceva: conosci te stesso. Il Cristianesimo dice: no, questo non è che il preambolo. Conosci te stesso – e poi guardati nello specchio della Parola per conoscerti veramente. Non c'è alcuna vera conoscenza di se stesso, senza la conoscenza di Dio. Specchiarsi qui è stare davanti a Dio»⁷². Per diventare se stesso e dunque realizzare la propria libertà, l'individuo deve essere cosciente di se stesso, di ciò che significa per l'uomo essere *spirito*⁷³.

Questo rapporto di implicazione reciproca tra coscienza e realizzazione di sé è esplicitamente espressa da Anti Climacus nella *Malattia per la morte*: «Quanta più coscienza tanto più sé; quanto più coscienza tanta più volontà; quanta più volontà tanto più sé»⁷⁴. Tale coscienza, vera a propria coscienza di sé come sé (*Selvet*) – si ha solo grazie alla e nella fede. Se è nella fede che l'uomo riposa trasparente nella potenza che lo ha posto e quindi solo in essa diviene spirito, al contrario il tragico mostra la difficoltà e lo scacco del più difficile compito preteso dall'uomo: vivere tra infinito e finito, essere uno spirito infinito esistente. Infatti, lo spirito non è quel *tertium* che media e cancella l'opposizione, ma l'uomo è «una sintesi di anima e corpo ch'è portata dallo spirito [corsivo mio]»⁷⁵. L'essere umano, quindi, deve fare i conti con quella ineliminabile contraddizione che egli stesso è. Nella *Postilla*, con ancor maggior chiarezza, Climacus afferma:

⁷² Søren Kierkegaard, *Journalen*, in *Søren Kierkegaards Skrifter*, cit., vol. XXIV, p. 425, trad. it. di Cornelio Fabro, *Diario*, Morcelliana, 2 voll., Brescia 1962, vol. II, p. 271.

⁷³ A chiarimento di cosa Kierkegaard intenda per *spirito* si è soliti rimandare all'ormai nota ma tutt'altro che banalizzata definizione di Anti Climacus nella *Malattia per la morte*: «L'uomo è spirito. Ma che cos'è lo spirito? Lo spirito è il sé. Ma che cos'è il sé? Il sé è un rapporto che si rapporta a se stesso, oppure è questo nel rapporto: che il rapporto si rapporta a se stesso; il sé non è il rapporto, ma che il rapporto si rapporta a se stesso. L'uomo è una sintesi di infinito e finito, di temporale ed eterno, di libertà e necessità, in breve una sintesi. Una sintesi è un rapporto tra due. Visto così l'uomo non è ancora un sé. [...] Se invece il rapporto si rapporta a se stesso, allora questo rapporto è il terzo positivo, e questo è il sé. Un tale rapporto che si rapporta a se stesso, un sé, deve o aver posto se stesso o essere stato posto da un Altro. [...] Un simile rapporto derivato, posto, è il sé dell'uomo, un rapporto che si rapporta a se stesso, e nel rapportarsi a se stesso si rapporta a un Altro. [...] Infatti, la formula che descrive lo stato del sé quando la disperazione è completamente estirpata è questa: mettendosi in rapporto con se stesso, volendo essere se stesso, il sé si fonda, trasparente, nella potenza che l'ha posto». Søren Kierkegaard, *Sygdommen til Døden. En christelig psykologisk Udvikling til Opbyggelse og Opvækkelse* (1849), in *Søren Kierkegaards Skrifter*, cit., vol. XI, pp. 129 s., trad. it. di Ettore Rocca, *La malattia per la morte*, Donzelli, Roma 2011, pp. 15 ss.

⁷⁴ *Ivi*, p. 33.

⁷⁵ Søren Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, trad. it. cit., p. 419.



La negatività che c'è nell'esistenza, o più esattamente la negatività del soggetto esistente [...] è fondata nella sintesi del soggetto ch'è uno spirito infinito esistente. L'infinità e l'eternità è l'unica cosa certa; ma in quanto ciò è nel soggetto, essa si trova a essere nell'esistenza, e perciò la prima espressione per questo è un equivoco: questa enorme contraddizione, che l'eterno diventa, che passa all'esistenza. [...] Quel che sta a fondamento del comico e del patetico è la sproporzione, la contraddizione tra il finito e l'infinito, fra l'eterno e il diveniente⁷⁶.

Il tragico rimane, dunque, l'espressione dell'incapacità di ricondurre la negatività dell'esistenza umana a un livello più alto in cui solo è possibile, pur permanendo all'interno della negatività, dare un significato alla negatività stessa. Detto in altri termini, secondo Kierkegaard il tragico è una modalità esperienziale di quella disuguaglianza ontologica che caratterizza l'esistenza umana, una contraddizione che costituisce strutturalmente la natura umana. Infatti, l'uomo deve confrontarsi con la sua finitezza, la sua fattualità e la sua temporalità, mentre allo stesso tempo è spirito, che, in quanto tale, intrattiene una doppia relazione all'eterno: l'*eterno immanente* e l'*eterno trascendente*, con cui è in rapporto assoluto e che è condizione della sua esistenza. È proprio questa consapevolezza di essere una relazione *derivata*, di essere un ente posto, cioè la consapevolezza della propria dipendenza, che costituisce la più grande libertà per l'essere umano. Per questa ragione un'indagine sul fenomeno del tragico si rivela essere un'indagine sulla libertà umana e sull'altra faccia della moneta – la non-libertà e la non-verità umana.

Esporre la condizione umana di non-libertà e non-verità dal punto di vista del tragico significa mostrare come l'individuo tragico esperisca e guardi a se stesso, alla sua vita e al suo fallimento. Nelle pagine del *Saggio sul tragico*, lo pseudonimo A descrive l'ambiguità della colpa tragica, la greca ἀμαρτία: «Come nella tragedia greca l'azione è una cosa a mezzo tra l'agire e il patire, così anche la colpa, ed è qui che giace la collisione tragica. [...] Se l'individuo non ha colpa alcuna, l'interesse tragico è annullato, perché in tal caso è snervata la collisione tragica; se invece ha assolutamente colpa, non ci interessa più da un punto di vista tragico»⁷⁷. La colpa tragica, quindi, comporta la contraddizione di essere colpevole e tuttavia non essere colpevole⁷⁸. A sua volta, la natura della colpa riflette

⁷⁶ Soren Kierkegaard, *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Smuler* (1846), in *Søren Kierkegaards Skrifter*, cit., vol. VII, pp. 82 ss., trad. it. di Cornelio Fabro, *Postilla conclusiva non scientifica alle Briciole di filosofia*, in *Le grandi opere filosofiche e teologiche*, cit., pp. 849, 861.

⁷⁷ Soren Kierkegaard, *Enten-Eller*, trad. it. cit., vol. II, p. 25.

⁷⁸ «Questa ambiguità della colpa e dell'azione tragica è messa in luce anche da Givone in *Eros/Ethos*: Di per sé, la colpa non comporta il tragico. Così, per esempio, quando



lo status dell'azione tragica, la quale è tanto evento quanto azione: «Caratteristico della tragedia antica è che l'azione non risulta soltanto dal carattere, che l'azione non è abbastanza riflessa soggettivamente, ma anche l'azione ha una certa punta di passione»⁷⁹.

Secondo Kierkegaard, poiché l'individuo non è consapevole di se stesso, non ha neppure una concezione adeguata e vera della sua condizione di disperazione: precisamente per il fatto che l'uomo è così imprigionato nel suo stato di non-libertà e non-verità, egli è inconsapevole di questa sua condizione. Come messo in luce da Anti Climacus, la disperazione consiste precisamente nel non essere consapevoli della disperazione stessa. In questa condizione di non-verità, dunque, l'uomo può entrare in relazione a se stesso e interpretare la sua colpa o il suo peccato tragicamente o comicamente. Dalle precedenti osservazioni emerge perché il tragico sia essenzialmente e costitutivamente un'esperienza disperata. Kierkegaard lo ribadisce affermando che «la disperazione non conosce precisamente nessuna via di scampo, non sa che la contraddizione è tolta e deve perciò concepire la contraddizione tragicamente»⁸⁰. In breve, come indicato da Szondi, «per Kierkegaard, la mancanza di via d'uscita della contraddizione tragica non risiede nella realtà, ma soltanto nel 'modo di vedere' dell'uomo, che ha così la possibilità, se pure non di raggiungere la via d'uscita, almeno di superare la contraddizione in una prospettiva più elevata, alla quale la via d'uscita non interessa più»⁸¹. Questa più alta prospettiva si situa nella relazione tra l'uomo e Dio, al cui interno l'individuo raggiunge una nuova consapevolezza di se stesso: apprende di essere *davanti* a Dio. Solo attraverso la Rivelazione e credendo in questa stessa Rivelazione, l'uomo può conoscere se stesso in un duplice e ambivalente significato: è infinitamente innalzato dalla divina concessione dell'Incarnazione e, allo stesso tempo, infinitamente abbassato⁸². Se Cristo venne all'esistenza, nel peggior stato di abbassamento.

la colpa è frutto di intenzione o viceversa di fatalità. E non così invece quando la colpa sta in rapporto sia con il destino sia con la libertà. [...] Se la colpa avesse a che fare solo con la libertà e non anche con il destino, la dimensione etica prevarrebbe su quella propriamente tragica. Se la colpa avesse a che fare con il destino e non anche con la libertà, a prevalere sarebbe la dimensione sacrificale. [...] Ma il tragico è là dove la colpa sta in rapporto sia con il destino sia con la libertà. Paradosso del tragico. Tragico come paradosso. Del resto non è paradossale l'idea stessa di colpa? Non è paradossale riconoscere d'aver voluto non solo ciò che non si doveva ma anche ciò che non si voleva, dal momento che non si può volere quanto ci mette in contraddizione con noi stessi? Colpa è tuttavia volere e non volere». Sergio Givone, *Eros/Ethos*, cit., p. 170.

⁷⁹ Søren Kierkegaard, *Enten-Eller*, trad. it. cit., vol. II, pp. 23 s.

⁸⁰ Søren Kierkegaard, *Postilla conclusiva non scientifica*, trad. it. cit., p. 1487.

⁸¹ Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, trad. it. cit., p. 45.

⁸² Kierkegaard annota nel suo Diario: «Quale logica non hanno sempre le cose divine! Sempre un raddoppiamento: mentre ribassa, Dio nello stesso tempo innalza». Søren



e morì sulla croce, lo fece solo per amore dell'umanità. L'essere umano, al contrario, ha allontanato profondamente se stesso da Dio per *propria colpa*, attraverso il suo proprio peccato. In questo modo l'uomo si scopre infinitamente amato da Dio, ma allo stesso tempo, qualitativamente diverso da Lui – cioè, si scopre peccatore. Infatti, se la catarsi tragica può offrire una conciliazione della contraddizione, quest'ultima rimane pur sempre una conciliazione illusoria: «Il tragico ha in sé un'infinita dolcezza, e, propriamente, dal punto di vista estetico, rispetto alla vita umana è quello che sono la divina grazia e la misericordia, anzi, è ancora più dolce, e perciò dirò: è un amore materno che placa l'afflitto!»⁸³.

Questo avvicinamento tra il tragico e la fede è messo in evidenza anche da Givone, il quale sottolinea che l'uomo tragico si sente in una certa relazione di dipendenza nei confronti del suo destino analogamente a come l'uomo religioso si sente nei confronti di Dio. Tuttavia, la coscienza tragica è in grado di afferrare la disperazione e il peccato solo interpretandoli come colpa ereditaria, come fato e destino. Nell'Introduzione al *Concetto dell'angoscia*, lo pseudonimo Vigilius Haufniensis sottolinea l'impossibilità e il fraintendimento di una trattazione estetica della natura del peccato:

Se il peccato è trasportato nella sfera estetica, lo stato d'animo si fa o frivolo o malinconico, poiché la categoria alla quale appartiene il peccato è la contraddizione, che è comica o tragica. Lo stato d'animo, dunque, è alterato, perché quello che corrisponde al peccato è la serietà. Viene alterato anche il concetto del peccato; infatti, sia che diventi comico sia che diventi tragico, risulta sempre qualche cosa di permanente o di non essenzialmente annullato, mentre invece il concetto di peccato è di essere superato. Il comico e il tragico non hanno in un senso più profondo alcun nemico, ma offrono o una spauracchio per cui si piange o uno spaventapasseri di cui si ride⁸⁴.

La coscienza tragica, infatti, si relaziona alla colpa tragica come se fosse imm modificabile e posta una volta per tutte, qualcosa di esterno che meramente si riversa sull'uomo. In questo modo di approcciarsi alla colpa ciò che può variare è la reazione emotiva che l'individuo ha nei confronti di questa stessa colpa o di questo fato. Kierkegaard esprime questa differenza nei termini di *pena* (*Sorgen*) e dolore (*Smerten*), che caratterizzerebbero rispettivamente la tragedia antica e quella moderna: «Nella tragedia antica la pena è più profonda, minore il dolore; nella tragedia

Kierkegaard, *Diario*, trad. it. cit., vol. II, p. 246.

⁸³ Søren Kierkegaard, *Enten-Eller*, trad. it. cit., vol. II, p. 27.

⁸⁴ Søren Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, trad. it. cit., p. 371.



moderna il dolore è più grande, minore la pena»⁸⁵. In ogni caso, è necessario che entrambi siano presenti per parlare di vero tragico:

La vera pena tragica esige dunque un momento di colpa, il vero dolore tragico un momento di innocenza; la vera pena tragica esige un momento di trasparenza, il vero dolore tragico un momento d'oscurità. Tale, a mio avviso, la miglior maniera possibile di delineare quel che di dialettico in cui le determinazioni di pena e dolore vicendevolmente si toccano, cosiccome anche la dialettica che giace nel concetto di colpa tragica⁸⁶.

Questi diversi stati d'animo sono incarnati dalle due versioni della tragedia greca, *Antigone*, quella sofoclea e la versione moderna creata dallo pseudonimo A e dalla sua immaginaria cerchia di amici, i *Symparaneक्रमονοι*. Della vicenda greca Kierkegaard evidenzia l'esteriorità e la necessità della sventura che investe la casata di Edipo. Il fato è vissuto dal mondo greco come qualcosa di non modificabile e da limitarsi ad accettare: il destino si compirà comunque; dunque, tutto quello che l'uomo può fare è semplicemente continuare a vivere la propria vita. Come affermato da Kierkegaard,

nella tragedia greca Antigone non si preoccupa affatto dell'infelice destino del padre. Questo grava come un'impenetrabile pena su tutta la stirpe, ma Antigone continua a vivere spensierata come ogni altra giovane fanciulla greca. Le circostanze della vita per i greci sono date una volta per tutte, siccome quell'orizzonte sotto al quale vivono. Per oscuro e coperto di nubi che sia, esso resta nondimeno immutabile⁸⁷.

Al contrario, l'età moderna ha sviluppato una più profonda e una più intensa riflessione e introspezione che portano l'individuo a interrogarsi sul proprio destino, sulla propria storia, sulle molteplici relazioni in cui è coinvolto e più in generale su se stesso. Per questa ragione l'eroe tragico moderno non ha un'attitudine meramente passiva rispetto al suo destino e al suo dolore.

Questa differenza emerge dalla creazione artistica dello pseudonimo A: contrariamente alla storia tradizionale, adesso la sventura di Edipo è celata agli occhi della gente; solo sua figlia, Antigone, ne è a conoscenza sin dall'infanzia, la quale ha dedicato l'intera vita a preservarne il segreto. La sua devozione all'infausto fato del padre, però, la isola dal resto del mondo e le impedisce di vivere la propria vita e di aprirsi agli altri. Il segreto del padre è qualcosa che allo stesso tempo la seduce e la terrorizza,

⁸⁵ Søren Kierkegaard, *Enten-Eller*, trad. it. cit., vol. II, p. 29.

⁸⁶ *Ivi*, p. 34.

⁸⁷ *Ivi*, p. 39.



la affascina e la soffoca. La sfortuna di Edipo, quindi, diviene l'oggetto della sua angoscia. Infatti, il rapporto tra l'angoscia e la pena è paragonato da A a quello tra lo sguardo bramoso di un amante e l'oggetto amato: «L'angoscia è l'organo attraverso cui il soggetto s'appropria della pena e se l'assimila. [...] Come un'occhiata passionalmente erotica brama il suo oggetto, così l'angoscia guarda alla pena per bramarla»⁸⁸. Per questo motivo l'angoscia è «un'autentica determinazione tragica»⁸⁹, che porta Antigone a identificarsi con il fato di suo padre. Ella è orgogliosa del suo segreto, che sente come un dono e un onore. La sua vita scorre all'insegna del silenzio, dell'isolamento e della chiusura in se stessa, finché qualcosa di nuovo appare, pretendendo di interrompere la staticità della sua vita: si innamora di Emone. Tuttavia – e qui la tragicità raggiunge il suo apice – Antigone non può cedere a questo amore perché, per farlo, dovrebbe confessare all'amato il suo segreto:

È solo nell'istante della sua morte che potrà confessare ciò che è intimo del suo amore, è solo all'istante in cui all'amato non appartiene più che potrà confessare d'appartenergli. Epaminonda, quando fu ferito durante la battaglia di Mantinea, lasciò che il dardo restasse nella ferita finché non avesse udito che la battaglia era vinta, sapendo che sarebbe morto se fosse stato estratto. Così la nostra Antigone regge il suo segreto nel cuore, come un dardo che la vita ha costantemente spinto sempre più a fondo senza privarla della vita, perché fino a quando esso resta nel suo cuore può vivere, ma all'istante in cui le sarà levato dovrà morire⁹⁰.

L'anfibolia tragica di azione e passione, colpa e innocenza, dolore e pena non giunge mai a un'identità di queste determinazioni; al contrario, secondo Kierkegaard tale identità è piuttosto il segno di non aver a che fare con il tragico. Una sintesi e un'unità di assoluta consapevolezza e assoluta innocenza hanno luogo soltanto nel religioso. Con un implicito e ironico riferimento alla terminologia schellinghiana, Kierkegaard afferma che «l'identità di un assoluto agire e di un assoluto patire è al di sopra dell'estetico, e appartiene al metafisico»⁹¹. Solo la vita di Cristo avrebbe realizzato tale identità: «Nella vita di Cristo c'è questa identità, perché il suo patire è assoluto, in quanto è agire assolutamente libero, e il suo agire è patire assoluto, in quanto è assoluta obbedienza»⁹².

Come polo antitetico al religioso, l'esperienza tragica rimane, invece, un'esperienza disperata. Più precisamente, potremmo interpretare la dif-

⁸⁸ *Ivi*, p. 38.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 49 s.

⁹¹ *Ivi*, p. 32.

⁹² *Ibidem*.



ferenza tra tragico antico e tragico moderno delineata precedentemente come una *fenomenologia* della disperazione e della non-libertà. Ciò non significa trattare con un fenomeno essenzialmente e qualitativamente diverso ma con una progressione della consapevolezza del proprio stato di disperazione – come messo in luce nella *Malattia per la morte*. La storia della moderna Antigone mostra l'apice e l'inasprimento della non-libertà, che Kierkegaard denomina il *demoniaco*. Di conseguenza, un esame del fenomeno del tragico porta a interrogarci sulla natura della non-libertà e, per contrasto, della libertà.

Per trattare del problema della non-libertà e della non-verità in Kierkegaard, ho deciso di concentrarmi prevalentemente su due opere: *Il concetto dell'angoscia* e le *Briciole filosofiche*. Sebbene il tragico sia un modo di esperire e di guardare a se stessi, alla propria esistenza, al mondo fisico, sociale, storico in cui viviamo, che è proprio di chi si trova in una condizione di non-libertà e non-libertà, tuttavia, la coscienza tragica non è in grado di afferrare la natura di questa sua stessa condizione. L'individuo tragico non può comprendere che la sua non-libertà è la conseguenza del proprio atto di auto-incatenamento e auto-imprigionamento, ma percepisce la sua rovina solo come una sfortuna, un fato o un destino che si abbatte su di lui. Il concetto di auto-incatenamento illumina come questa condizione di non-libertà non sia uno stato di peccaminosità e di colpa che l'individuo meramente subisce, ma una situazione ambigua, poiché «la non-libertà è un fenomeno della libertà»⁹³. Quest'ultima affermazione può essere letta in un duplice modo: in primo luogo, come puntualizzato nelle *Briciole filosofiche*, l'individuo stesso ha scelto la non-libertà mentre ancora aveva la possibilità di scegliere la libertà o la non-libertà. A tal proposito Climacus offre un illuminante paragone:

Facciamo il caso di un bambino che avesse avuto in regalo una piccola somma di denaro e ora potesse scegliere di comperare per esempio o un buon libro o un giocattolo, dato che il prezzo è il medesimo. Ora, una volta ch'egli ha comperato il giocattolo, potrebbe ancora con lo stesso denaro comperare il libro? Nient'affatto; perché il denaro è già speso. Ma, forse, egli potrebbe recarsi dal libraio e chiedere se non potesse prendere quel giocattolo e dargli in cambio il libro. Supponiamo che il libraio gli rispondesse: caro mio bambino, il tuo giocattolo non ha più valore; è vero certamente che fin quando avevi il denaro tu potevi a tuo talento comperare tanto il libro come il giocattolo; ma il giocattolo è di una natura del tutto particolare, perché appena comperato ha perso subito ogni valore. [...] Allo stesso modo ci fu un tempo in cui l'uomo poteva per lo stesso prezzo comperare la libertà e la non-libertà [...]. Allora egli ha scelto la non-libertà. Ma se ora egli venisse a pregare Dio

⁹³ Søren Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, trad. it. cit., p. 549.



di poter ottenere il cambio, la risposta non sarebbe forse questa: certamente c'era un tempo in cui tu avresti potuto comperare quel che volevi. Ma la non-libertà ha questo di strano: che quando uno l'ha comperata, essa non ha più nessun valore, benché la si paghi a sì caro prezzo⁹⁴.

Da questo passaggio Kierkegaard sembra affermare che una volta che la libertà è andata persa, l'essere umano non è più capace di ripristinarla con le sue sole forze. Nello stesso momento in cui l'uomo vanifica e annichilisce la possibilità della sua libertà attraverso il suo proprio atto, egli perde il potere sul risultato della sua azione. Dunque, l'intervento di Dio, cioè la Rivelazione, emerge in tutta la sua portata rivoluzionaria: grazie ad essa l'uomo riottiene la possibilità della sua libertà, che aveva perso per propria colpa. La decisione per la libertà o la non-libertà allora assume un valore essenziale e radicale, trasformando completamente l'esistenza dell'individuo: l'uomo è adesso un peccatore. Questa stessa scelta ottiene quindi un significato tragico poiché il suo risultato è divenuto una necessità, una condizione irremovibile e non modificabile attraverso le mere forze umane.

La posizione di Kierkegaard non appare poi così distante da quella di Schelling, secondo il quale, come indicato precedentemente, l'azione di autodeterminazione è libera solo in una dimensione *extra e ante tempore*, ma assume un valore necessitante in relazione alla vita e alle azioni empiriche. Secondo Schelling, l'individuo perde il potere sull'esito di una decisione e di un atto precedentemente liberi. Tuttavia, se esaminate più in profondità, andando a metterne a confronto i fondamenti teorici, le concezioni dei due autori emergono nella loro indiscutibile diversità. Kierkegaard stesso sembra rimarcare indirettamente questa distanza in una sua annotazione. Ciò che egli dice nel *Diario* riguardo Julius Müller potrebbe essere rivolto, infatti, anche al punto di vista di Schelling:

Julius Müller ha fondato la teoria: che il peccato originale (peccatum originale) è riconducibile a una caduta senza tempo prima delle vite di tutti gli uomini nel tempo. Questa costituisce una fondamentale punto di distacco del Cristianesimo. Johannes Climacus giunge immediatamente con il suo problema: il fatto che una beatitudine e dannazione eterna è decisa nel tempo per mezzo di una relazione a qualcosa di storico. [...] La conseguenza viene a essere che l'uomo ha già vissuto la sua intera vita in una sorta di idealità fuori dal tempo prima di viverla nel tempo. [...] E così sta bene, ma, mio caro amico, il problema verteva su un'eterna decisione – nel tempo, non un'eterna decisione compiuta fuori dal tempo in modo a-temporale⁹⁵.

⁹⁴ Søren Kierkegaard, *Philosophiske Smuler eller En Smule Philosophi* (1844), in *Søren Kierkegaards Skrifter*, cit., trad. it. di Cornelio Fabro, *Briciole filosofiche*, in *Le grandi opere filosofiche e teologiche*, cit., pp. 531-541.

⁹⁵ Søren Kierkegaard, *Journalen*, cit., vol. XXIII, p. 116, trad. it. di Cornelio Fabro,



Alla natura distaccata e astratta della scelta di Schelling, Kierkegaard oppone la realtà e la concretezza della decisione esistenziale. L'individuo prende questa decisione nella sua concreta e personale esistenza. Questo significa che egli deve anche confrontarsi con condizioni già presenti e con le conseguenze della sua scelta. In opposizione alla libertà astratta di Schelling, Kierkegaard si fa sostenitore di una libertà umana che ha una sua propria storia psicologica:

Tanto S. Agostino come molti moderni hanno mostrato che è un'illusione il concepire questo libero arbitrio in astratto (*liberum arbitrium*); come se un uomo in ogni momento della vita si trovasse sempre fornito di questa possibilità astratta – di modo che in fondo non si muoverebbe mai dal posto – come se la libertà non fosse nello stesso tempo uno stato storico. [...] Pensate a una bilancia di precisione: quando è stata usata anche solo per 8 giorni, ha già una storia. Il proprietario è ormai al corrente di questo fatto storico, che la bilancia tende a propendere da una parte o dall'altra: una storia che continua a secondo dell'uso che se ne fa. Anche la volontà ha una storia, una storia ininterrotta, la quale può far sì che un uomo perda in ultimo perfino la facoltà di poter scegliere⁹⁶.

L'obiezione di Kierkegaard, quindi, sembra porre sullo stesso piano la definizione di libertà offerta da Schelling e la teoria del libero arbitrio. A suo parere, infatti, il libero e indeterminato volere non costituisce la reale e vera libertà poiché, concepito come la facoltà di scegliere sia il bene che il male, esso renderebbe queste due alternative in essenziali: «Parlare del bene e del male come se fossero l'oggetto della libertà, vuol dire rendere finiti tanto la libertà quanto i concetti di bene e di male»⁹⁷. La sua critica alla teoria del libero arbitrio ruota intorno all'indifferenza di una scelta che avrebbe luogo in una posizione di neutralità rispetto al bene e al male: «Se si dà alla libertà un momento per scegliere tra il bene e il male, senza essere essa stessa in uno dei due opposti, la libertà, in quel momento, non è libertà, ma una riflessione senza senso»⁹⁸. Il libero arbitrio è una scelta indifferente che l'individuo compierebbe senza trovarsi in nessuno dei due opposti, ma una tale neutralità è *eticamente* impossibile per un individuo esistente. L'uomo, infatti, non nasce in un contesto storico, sociale e familiare completamente asettico, ma in un ambiente che è già segnato dalla sua storia, il quale, se certamente non necessita l'individuo, non possiamo negare che, quanto meno, lo in-

Diario, 2. ed. rivista, 2 voll. (vol. I: 1834-1849; vol. II: 1849-1855), Morcelliana, Brescia 1962-1963, p. 2184.

⁹⁶ *Ivi*, vol. XXIV, trad. it. cit. p. 2554.

⁹⁷ Søren Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, trad. it. cit., p. 517.

⁹⁸ *Ivi*, p. 515.



fluenzi e lo inclini. Un soggetto completamente autonomo è, quindi, solo un'astrazione e un'invenzione. Inoltre, questa decisione non può essere indifferente perché è scegliendo la libertà che l'individuo sceglie se stesso. Più precisamente, ciò che l'individuo sceglie è in qualche modo già posto. Per questo motivo, nella *Malattia per la morte*, lo spirito è definito anche come una «sintesi di possibilità e necessità», dove la necessità consiste nel modo in cui Dio ha creato l'uomo, mentre la possibilità risiede nella capacità umana di realizzare ciò che è da sempre. Nella misura in cui l'uomo è se stesso, è necessario; nella misura in cui ha il compito di divenire se stesso, è libero.

Da questi brevi rilievi emerge chiaramente come Kierkegaard non identifichi la libertà umana con la facoltà di scegliere sia il bene che il male. Nella sua prospettiva essere liberi significa, invece, scegliere se stessi e realizzare se stessi, detto in altri termini, divenire spirito. Allo stesso tempo, solo quando l'uomo si realizza come spirito è davvero libero:

Il contenuto della libertà è decisivo a tal punto per la libertà, che la verità della libertà di scelta è appunto di ammettere che qui non ci deve essere scelta, benché sia una scelta. Questo è essere 'spirito'. [...] La riflessione [...] si mette a fissare la libertà di scelta invece di rammentare il principio: 'non vi dev'essere scelta' – e poi scegliere⁹⁹.

Inoltre, la libertà appare nel suo vero significato solo all'interno della libertà stessa: «Il bene non si lascia definire affatto. Il bene è la libertà. Soltanto per la libertà e nella libertà è la differenza tra il bene e il male, e questa differenza non è mai *in abstracto*, ma soltanto *in concreto*»¹⁰⁰. Infatti, *fl rouge* del pensiero kierkegaardiano è la coimplicazione, più o meno esplicitamente sostenuta, tra libertà e verità: «Il contenuto della libertà, dal punto di vista intellettuale, è la verità; e la verità rende libero l'uomo»¹⁰¹. Questa circolarità mette in evidenza la paradossalità e la razionale incomprendibilità della libertà umana.

La non-libertà, a sua volta, è tanto paradossale quanto la libertà: essa è paradossalmente un fenomeno della libertà, non soltanto perché è il risultato della precedente condizione di possibilità della libertà, ma anche perché la sua relazione alla libertà non viene mai completamente recisa. Vigilius Haufniensis sembra sostenere una posizione meno radicale di quella avanzata da Johannes Climacus nelle *Briciole filosofiche* e nella *Postilla*. Infatti, secondo Vigilius Haufniensis, nel demoniaco

⁹⁹ Søren Kierkegaard, *Diario*, trad. it. cit., vol. II, pp. 33 s.

¹⁰⁰ Søren Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, trad. it. cit., p. 515.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 555.



la possibilità della libertà si mostra di fronte al non-libertà [...]. Il demoniaco è la non-libertà che vuole chiudersi in se stessa. Ciò però non è mai possibile, perché essa resta sempre in un certo rapporto col bene; anche se pare che sia completamente sparito, questo rapporto esiste sempre e l'angoscia si mostra subito nel momento del contatto¹⁰².

Una volta che l'uomo ha perso il suo infinito e indeterminato potere della libertà, si trova in una condizione tragica che, sebbene non lo deprivi completamente della *possibilità* della libertà, lo rende incapace di realizzarla. Dall'altro lato, l'uomo ha il presentimento di questa libertà, che lo angoscia. Infatti, egli è allo stesso tempo attratto e spaventato da questa possibilità. Per questo motivo il demoniaco è definito «l'angoscia del bene», ovvero l'angoscia della libertà: «Se la non-libertà, da una parte, potesse chiudersi perfettamente e consistere in se stessa e se essa, dall'altra parte, non volesse continuamente farlo (qui sta la contraddizione, che la non-libertà vuole qualche cosa, pur avendo perduto la volontà), il demoniaco non sarebbe l'angoscia del bene»¹⁰³. Tuttavia, questa condizione di non-libertà, sebbene non distrugga completamente la *possibilità* della libertà, imbriglia l'uomo a tal punto da non renderlo più capace di liberarsi. L'individuo usa la forza e il potere della libertà a servizio della non-libertà e in questo modo la non-libertà, alimentata e continuamente rafforzata dalla e a spese della libertà stessa, rende l'uomo schiavo del peccato¹⁰⁴. Kierkegaard descrive il demoniaco, infatti, come una paralisi tragica causata da due volontà in conflitto: il demoniaco è allora colui che «ha due volontà, una inferiore, impotente, che vuole la rivelazione e un'altra più forte che vuole la taciturnità; ma il fatto che questa è la più forte dimostra ch'egli è essenzialmente demoniaco»¹⁰⁵.

4. CONCLUSIONI

Interrogarsi intorno alla questione della libertà umana spinge il pensiero a porsi domande anche sul problema del suo opposto: la non-liber-

¹⁰² *Ivi*, pp. 531 ss.

¹⁰³ *Ivi*, p. 549.

¹⁰⁴ «We might say: evil is nothing but this (guilty) contradiction of using 'the power of freedom in the service of unfreedom', a contradiction which may go so far that a person 'finally loses even the capacity of being able to choose and instead becomes a total slave of his own unfreedom, a result, for which he is (and experiences himself) responsible nevertheless». Heiko Schulz, *To Believe is to Be, Reflections on Kierkegaard's Phenomenology of (Un-)Freedom in The Sickness unto Death*, in «Kierkegaard Studies Yearbook», 2003, p. 117.

¹⁰⁵ Søren Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, trad. it. cit., p. 541.



tà o la necessità. Come precedentemente mostrato, per Kierkegaard e Schelling questi due fenomeni non possono essere scissi e la comprensione dell'uno è legata a quella dell'altro. In questa occasione, il rapporto tra i due è stato indagato dal punto di vista del fenomeno tragico, attraverso gli occhi della non-libertà e della non-verità, a partire da una posizione esistenziale già orientata e non speculativamente astratta o neutrale. La coscienza tragica vive la dinamica tra libertà e non-libertà o, in altri termini, tra libertà e necessità in un modo che le è specifico e del tutto particolare. Secondo Schelling, l'esperienza tragica costituisce la suprema esperienza della libertà umana: solo confrontandosi con il proprio essere e alla propria vita come qualcosa di dato e di imm modificabile, non per soffrirne in modo passivo e rimanervi schiacciati ma per accoglierli attivamente, facendosene carico e identificandovisi, l'uomo porta a realizzazione al contempo la più sacra necessità e la più grande libertà. Per Kierkegaard, invece, il tragico è sempre una modalità esperienziale di chi ha vanificato la sua libertà per propria colpa; in breve, una *coscienza* disperata. Nonostante questa fondamentale differenza nella valutazione del fenomeno tragico inteso come possibile esperienza della libertà da parte del singolo, le concezioni teoriche dei due autori sul tragico e sulla libertà o non-libertà tragica offrono numerosi spunti di riflessione per l'individuo moderno. Al di là delle diverse formulazioni del concetto stesso di libertà, entrambi i filosofi insistono sulla *responsabilità* della nostra stessa libertà. Si tratta di una responsabilità che l'individuo ha non soltanto nei confronti dell'altro ma in primo luogo verso se stesso. Per entrambi la *scelta* non ha reversibilità: una volta compiuta, diviene determinante nei confronti dell'essere stesso dell'individuo. Se l'uomo, quindi, all'inizio ha un indeterminato potere sulla propria libertà – o quanto meno, sulla *possibilità* della sua libertà –, una volta vanificata, perde il controllo sul risultato di questa sua scelta. Ogni individuo è chiamato a prendere una decisione davanti a se stesso per poter divenire se stesso. Questa ineluttabilità e inevitabilità della scelta a sua volta viene seguita da un effetto necessitante sul risultato di questa stessa scelta.

Si tratta per entrambi gli autori di una libertà che non si erge nella sua autonomia e indeterminatezza, ma di una libertà che è dipendenza, che è intimamente necessità, che si realizza nel momento in cui l'uomo riconosce di essere posto, di essere derivato, di avere un determinato rapporto e ruolo nei confronti di quella potenza che lo ha creato e del resto del mondo in cui è collocato. Schelling e Kierkegaard, quindi, offrono una lettura della libertà umana che sembra scontrarsi con le presuntuose pretese della società moderna di voler essere creatori del nostro stesso destino e di esserlo per proprio conto, svincolati da qualsiasi legame con gli altri. Al contrario, come sottolineato da Kierkegaard, il tragico, seppur ancora fenomeno disperato, ha il merito di far sì che l'individuo si ricono-



sca come figlio del suo tempo, di Dio, della società, dei legami familiari, e non come quell'atomo isolato che, nella sua pretesa all'assolutezza, si rivela in tutta la sua comicità.

Per concludere, le riflessioni di questi due autori del XIX secolo sono estremamente attuali e in grado, anzi, di offrire una prospettiva diversa su domande che preoccupano l'uomo, oggi come duecento anni fa. Questioni quali la libertà e la non-libertà, la necessità e la responsabilità invitano a ripensare al falso mito della completa autosufficienza e autonomia dell'individuo, nella sua indifferenza e nel suo isolamento rispetto a un mondo fisico, storico e umano in cui si trova e con cui non può smettere di confrontarsi. Le scelte dell'individuo perdono quell'illusione di indifferenza, interscambiabilità e leggerezza. Con la sua decisione, l'uomo dà forma a se stesso e una continuità alla propria esistenza; allo stesso tempo, la sua scelta non è impermeabile a un contesto già contrassegnato da scelte compiute da altri, che influenzeranno, senza però necessitare, la sua decisione. In questo stesso contesto in cui la scelta dell'individuo incontra quelle già presenti degli altri, il risultato della sua decisione riecheggia, collocandosi non in modo indifferente e staccato dalle risoluzioni altrui, ma influenzandole ed essendone influenzato a sua volta.

Melancolia e Satana.
Walter Benjamin e *Agesilaus Santander*

Luca Crescenzi

*Ad Aldo Venturelli
per i suoi 70 anni*

PARTE I. UN DIBATTITO CHE NON HA MAI AVUTO LUOGO

GERSHOM SCHOLEM E PETER SZONDI

Sono rari i testi apertamente ermetici che, per una qualche ragione, sembrano potersi esaurire in *una sola* interpretazione; e addirittura abnormi – perché quasi inesistenti – sono quei testi che, accompagnati al loro apparire da un'interpretazione esaustiva, vedono cancellata a priori la loro pretesa di ermetismo. Il più celebre, fra questi, è il breve scritto appuntato da Benjamin in due versioni fra il 12 e il 13 aprile del 1933 su un taccuino contenente annotazioni di natura eterogenea, intitolato *Agesilaus Santander*.

Lo scritto, com'è noto, divenne di dominio pubblico quasi quarant'anni dopo la sua stesura, grazie a Gershom Scholem che in una conferenza, lo riportò alla luce nel contesto di una celebre analisi, basata in larga parte su informazioni e notizie di cui egli solo, a quell'epoca, poteva disporre. La puntualità argomentativa della sua esegesi – pubblicata poi in molte lingue – ne ha fatto ben presto uno dei testi capitali della letteratura benjaminiana. Gli stessi autori dell'edizione sin qui più completa degli scritti di Benjamin, Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ne furono a tal punto impressionati da premettere al loro commento una nota che suona come il riconoscimento di un'autorevolezza assoluta:

Al testo scoperto, edito e commentato da Scholem, *Agesilaos* [sic!] *Santander*, spetterebbe un posto d'onore in quella storia della poesia esoterica che Benjamin in qualche occasione suggerì e forse meditò di



scrivere egli stesso; quasi tutto ciò che può condurre alla comprensione di questa enigmatica gnome è stato riassunto da Scholem in un saggio ispirato a cui non è possibile rinviare con sufficiente insistenza¹.

Il notissimo scritto di Scholem resta, nell'opinione di moltissimi lettori e studiosi, una sorta di chiave di lettura per uno dei testi più impervi mai scritti da un autore, comunque difficile, come Benjamin. Da oltre quarant'anni *Agesilaus Santander* è pressoché inscindibile dallo scritto che per primo lo fece conoscere; parlarne significa misurarsi, in un modo o in un altro, con l'interpretazione che Gershom Scholem ne ha dato nel suo saggio, suggestivo fin dal titolo: *Walter Benjamin e il suo angelo*.

Una breve storia delle riflessioni sullo scritto di Benjamin deve dunque prendere il suo avvio dal confronto con quell'interpretazione. La quale tuttavia già prima del suo apparire aveva incontrato il proprio implicito antagonista in un saggio, non meno geniale, che segretamente le rispondeva – a sua volta – ermeticamente. A dimostrazione che l'efficacia produttiva del testo ermetico resta viva anche dopo che il suo arcano è stato svelato, poiché ogni disvelamento è comunque testimone dell'oscurità che rischiarava.

A differenza di ciò che comunemente si crede e di quanto risulta dalle note che accompagnano le edizioni correnti del saggio, *Walter Benjamin e il suo angelo* non fu scritto da Scholem nel 1972 per un incontro organizzato dalla casa editrice Suhrkamp in occasione dell'ottantesimo anniversario della nascita di Benjamin², bensì l'anno precedente. Sebbene questo fatto sia a lungo rimasto ignorato, non è mai stato un mistero, giacché la dedica riportata in esergo al saggio recita: «Alla memoria di Peter Szondi, nel cui seminario furono esposti per la prima volta questi ragionamenti»³. Del resto, al momento della pubblicazione del saggio nel volume curato da Siegfried Unseld *Zur Aktualität Walter Benjamins*, il grande critico destinatario della dedica era morto, suicida, da quasi un anno; questa semplice constatazione avrebbe, dunque, dovuto suggerire all'editore dello studio di Scholem una datazione più precoce. La quale

¹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985, Bd. VI, p. 808.

² Così afferma Rolf Tiedemann in coda al volume di Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1983, p. 223, tratto probabilmente in inganno dalla nota editoriale che accompagnava la prima edizione a stampa del saggio, apparso nella silloge *Zur Aktualität Walter Benjamins*, hrsg. v. Siegfried Unseld, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972, p. 2, dove si legge: «Il presente volume [...] contiene importanti saggi pubblicati qui per la prima volta e scritti per questa occasione». Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono da intendersi dell'autore.

³ Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., p. 35; trad. it. di Maria Teresa Mandalari, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano 1978, p. 9.



avrebbe poi trovato conferma nelle lettere dello stesso Szondi, pubblicate nel 1993 da Christoph König e Thomas Sparr. Da una di esse, datata 3 febbraio 1971, si apprende infatti che Szondi aveva invitato Scholem a intervenire nell'ambito del seminario sulla *Teoria estetica* di Theodor W. Adorno da lui tenuto nel semestre estivo dello stesso anno alla Freie Universität di Berlino. I curatori delle lettere sono riusciti a datare esattamente l'intervento di Scholem al 9 luglio 1971⁴. Risale quindi a quest'epoca la prima uscita pubblica di *Walter Benjamin e il suo angelo* e l'inizio della storia – assai interessante – delle sue conseguenze.

La circostanza è significativa, innanzitutto, perché fa entrare in scena come più autorevole fra i primi uditori e lettori dello studio di Scholem uno dei massimi teorici della letteratura del suo tempo. Inoltre suggerisce qualche interrogativo: che cosa lesse Scholem a Szondi e ai suoi studenti? Il saggio su *Agesilaus Santander* aveva già la forma e l'ampiezza che avrebbe avuto nella sua versione a stampa?

Allo stato delle conoscenze una risposta precisa alle prime domande non sembra possibile, se non entro limiti piuttosto generici. A meno che non sia rinvenuto un protocollo della lezione seminariale redatto da uno dei partecipanti (in questo senso dà qualche speranza il lascito di Gert Mattenklott conservato presso l'archivio di Marbach e non ancora ordinato), bisognerà ritenere che lo scritto di Scholem proposto nel seminario debba aver avuto il medesimo contenuto della sua versione definitiva. Di sicuro Scholem sviluppò la sua analisi dopo aver presentato lo scritto di Benjamin nelle sue due versioni⁵.

Quanto all'interpretazione dello scritto medesimo, essa si basò quasi certamente, come il saggio apparso a stampa, su alcuni assunti fondamentali: il «carattere profondamente personale» dello scritto di Walter Benjamin⁶, il suo nesso con il quadro *Angelus Novus* di Paul Klee⁷, la decrittazione anagrammatica del titolo⁸ e il legame che tutto questo induce a vedere con la nona delle *Tesi sul concetto di storia* del 1940⁹.

⁴ Cfr. il puntuale commento degli editori alla citata lettera di Peter Szondi a Gershom Scholem del 3 febbraio 1971 in Peter Szondi, *Briefe*, hrsg. v. Cristoph König – Thomas Sparr, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1994, p. 334.

⁵ Nonostante la notorietà dei testi non è inopportuno riprodurli qui in una traduzione leggermente diversa da quella di Maria Teresa Mandalari pubblicata all'interno della citata edizione italiana di *Walter Benjamin e il suo angelo*. Si rimanda al testo dell'Appendice.

⁶ Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., p. 62, trad. it. cit., p. 56.

⁷ *Ivi*, p. 44, trad. it. cit., p. 26. Riferimento biografico e personale anch'esso, poiché l'acquerello *Angelus Novus*, com'è noto, apparteneva a Benjamin che l'aveva acquistato nel 1921.

⁸ *Ivi*, p. 50, trad. it. cit., p. 38.

⁹ *Ivi*, pp. 62 ss., trad. it. cit., pp. 64 ss.



Pressoché l'intero impianto dell'interpretazione di Scholem nasceva, come si è detto, da una conoscenza quanto mai intima della vita di Benjamin e di alcune sue circostanze fondamentali, puntualmente citate nel saggio. Ad esempio il legame di Benjamin con due donne, Julia Cohn e Asja Lacis, le quali sarebbero evocate nell'immagine femminile dell'angelo e, specificamente, nella sua volontà distruttiva¹⁰. Il solo elemento principale che eccede, in parte, l'impianto interpretativo biografico del saggio di Scholem è la decrittazione del nome segreto nascosto nel titolo del testo, vale a dire lo scioglimento del titolo stesso nel suo anagramma «Der Angelus Satanas», «suggellato quasi con intenzione ornamentale da una pleonastica i»¹¹. Ma anche questo importantissimo rilievo deve la sua credibilità a un dettaglio biografico rivelato da Scholem; vale a dire – per usare le sue parole – che «la passione per gli anagrammi accompagnò Benjamin per tutta la vita»¹².

Il saggio è senza dubbio impressionante, e tanto più dovette destare sensazione nella sua originaria forma seminariale, per la semplicità e l'efficacia con cui scardinava l'impianto apparentemente impenetrabile del duplice testo benjaminiano. Si possono facilmente immaginare le reazioni che l'interpretazione di Scholem dovette suscitare tra gli studenti del seminario. Ma anche su questo punto le testimonianze sono inesistenti. O quasi.

In effetti, uno scritto che risponde puntualmente ad alcune delle tesi di fondo presentate da Scholem nella sua lezione si è salvato; ma non è mai stato messo in rapporto con *Walter Benjamin e il suo angelo* giacché affronta un argomento del tutto diverso ed è stato iniziato ancor prima che il grande storico della cultura ebraica rendesse pubbliche le sue riflessioni. Si tratta dell'ultimo saggio di Szondi, *Eden*, cioè lo studio, rimasto incompiuto, sulla lirica *Du liegst...*, pubblicato, in seguito, come ultima delle *Celan-Studien*. I legami sottili che collegano questo frammento al saggio-conferenza di Scholem su Benjamin sono quasi impalpabili e, tuttavia, ben più importanti di quanto la loro esiguità possa far immaginare. A mostrarlo è la storia stessa della sua mancata realizzazione, su cui vale la pena di spendere qualche parola.

EDEN

Szondi concepisce l'idea di un volume di saggi sulla poesia di Paul Celan all'inizio del 1971, pochi mesi dopo il suicidio dell'amico. Del li-

¹⁰ *Ivi*, p. 55, trad. it. cit., p. 44.

¹¹ *Ivi*, p. 50, trad. it. cit., p. 38.

¹² *Ivi*, p. 50, trad. it. cit., p. 37.



bro, che dovrebbe contenere due studi già pubblicati, uno in elaborazione e due nuovi lavori derivanti da un corso seminariale sulla poesia di Celan tenuto nel semestre estivo 1970, Szondi parla per la prima volta a Jean Bollack in una lettera dell'8 febbraio 1971:

J'ai décidé d'écrire un petit bouquin sur Paul. Il se composera de cinq études: 1) «Blume» (Sprachgitter), 2) «Engführung», 3) Übertragung von Shakespeare Sonnet CV, 4) «Es war Erde in ihnen (Niemandrose), 5) «Wintergedicht» – Celans Berliner Aufenthalt. – Dans ce dernier article j'essaierai de donner tous les détails qui aident à comprendre le poème («Du liegst im grossen Gelausche...») sur Rosa Luxemburg et Liebknecht, tout en montrant combien il faut connaître de détails pour comprendre les poèmes des dernières années. Une Anti-lecture donc, mais pour cause¹³.

L'idea del saggio *Eden* è dunque annunciata nei primi mesi del 1971 e il fatto che Szondi, nella sua lettera, dedichi qualche riga di spiegazione a ciò che con esso si propone di raggiungere lascia supporre che almeno nelle sue linee generali esso sia già stato interamente concepito. Non per nulla, scrivendo il 19 aprile dello stesso anno al suo editore, Siegfried Unseld, Szondi torna a parlare del libro che ha progettato – e che vorrebbe veder pubblicato nel 1972 o nel 1973 – illustrandone il contenuto:

Credo di averle scritto che, oltre al saggio a lei già noto sulla traduzione di Shakespeare realizzata da Celan e a un saggio in francese di circa 40 pagine sulla poesia «Engführung» [...] ho quasi completato un terzo studio su Celan (a proposito della poesia che ha scritto qui a Berlino su Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht)¹⁴.

Jean Bollack, che ha curato l'edizione delle *Celan-Studien* nel secondo volume delle *Schriften* di Szondi, data la realizzazione della parte compiuta di *Eden* all'aprile-settembre 1971, ma la lettera appena citata sembra suggerire che la stesura del saggio fosse già molto progredita alla metà di aprile. Considerando che il frammento superstite consta di sole otto pagine dattiloscritte è lecito anzi supporre che quasi tutto quel che rimane dello scritto fosse già stato messo su carta al momento in cui Szondi comunicò a Unseld di aver «quasi completato» il suo terzo studio su Celan. Le ragioni per cui Szondi non terminò il saggio di cui aveva già tracciato lo sviluppo restano peraltro misteriose.

¹³ Peter Szondi, *Briefe*, cit., pp. 335-336.

¹⁴ *Ivi*, p. 341.



Si può credere che qualche sfavorevole circostanza esterna sia intervenuta a disturbare il lavoro. In effetti Szondi doveva gestire le conseguenze della sua chiamata all'Università di Zurigo, programmare il suo congedo da Berlino, finir di scrivere un libro sulla tragedia familiare del Settecento, licenziare la sua analisi del saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* oltre a sbrigare le normali incombenze del lavoro accademico: lezioni, seminari, commissioni, riunioni organizzative.

In questo caso, tuttavia, si può anche supporre che il saggio sia rimasto incompiuto per motivi meno occasionali e si possono addurre alcuni argomenti a sostegno di questa ipotesi, i quali riconducono direttamente al saggio di Scholem su *Agesilaus Santander*.

Dell'esistenza dello scritto di Benjamin, Scholem aveva informato Szondi già nella primavera del 1969. Lo si deduce da una lettera allo stesso Scholem del 3 maggio di quell'anno, che secondo gli editori dell'epistolario di Szondi risponde a due precedenti del 24 marzo e del 27 aprile, in cui si legge fra l'altro: «Che lei e la signora Steinschneider abbiate decifrato il testo autobiografico di Benjamin è cosa che mi ha straordinariamente interessato e rallegrato. Potrei magari leggerlo una volta o l'altra?»¹⁵.

La richiesta venne sicuramente accolta. Sta a dimostrarlo il fatto che, nel suo saggio, Scholem ricorda come Szondi, «durante una discussione avuta con lui in proposito», avesse avanzato l'ipotesi che *Agesilaus Santander* potesse essere un «delirio febbrile» di Benjamin¹⁶. Quest'occasione deve aver preceduto la prima presentazione pubblica del frammento e della sua interpretazione, altrimenti Scholem avrebbe formulato in modo diverso il suo ricordo: se essa infatti avesse avuto luogo solo in occasione del seminario del luglio 1971, che come si è già ricordato il saggio pubblicato a stampa evoca in esergo, egli avrebbe potuto far riferimento esplicito a quell'occasione. La discussione dev'essere avvenuta invece in una circostanza precedente e, in tal caso, Szondi oltre a esser stato uno dei primissimi lettori di *Agesilaus Santander* può aver concepito la sua 'risposta' già prima del febbraio 1971, data in cui annunciò a Bollack l'idea di scrivere il saggio *Eden*. Anche perché lui pure, al pari di tutti coloro che l'avrebbero seguito, dovette fare la conoscenza del testo benjaminiano insieme all'interpretazione di Scholem. Il fatto che nella lettera citata egli si riferisca allo scritto definendolo «testo autobiografico» sta ad indicare che, prima ancora di farglielo leggere, Scholem gli aveva suggerito la sua chiave personale e, anzi, personalissima.

¹⁵ *Ivi*, p. 266.

¹⁶ Cfr. Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., p. 39, trad. it. cit., p. 18.



Riferendosi, nel suo saggio, all'ipotesi szondiana che *Agesilaus Santander* potesse essere stato il frutto di un delirio febbrile, Scholem sembra dare per scontato che l'ipotesi del suo interlocutore dipenda, in ogni caso, dalla comprensione del testo come riflessione privata e che, anzi, in quest'ottica possedga una sua, pur non accertabile, credibilità. È probabile però che Szondi abbia nutrito qualche riserva nei confronti di questa lettura. Una considerazione un po' più attenta suggerisce, infatti, che l'osservazione potesse avere una valenza diversa. Innanzitutto perché Szondi aveva probabilmente voluto indicare la possibile circostanza da cui il testo aveva preso origine, senza azzardare alcuna interpretazione complessiva. Poi perché, riferendosi a un delirio febbrile, aveva forse voluto ricondurre la forma e lo stile di *Agesilaus Santander* a qualcosa che poteva iscriversi perfettamente nella sfera degli interessi benjaminiani degli anni Trenta: ad esempio a un esperimento di scrittura onirica del genere praticato anche dai primi surrealisti. Del resto il pacifico accoglimento dell'interpretazione del testo di Benjamin offerta da Scholem da parte di uno studioso che aveva fatto dell'insostenibilità delle letture biografiche dei testi letterari un pilastro delle sue riflessioni metodologiche, risulterebbe quanto meno sorprendente. Tanto più che le riserve di Szondi avevano ottime ragioni d'essere. La prospettiva dell'interpretazione di Scholem investiva una questione metodologica relevantissima, vale a dire la liceità dell'uso di determinate circostanze biografiche conosciute per la spiegazione dell'origine di un testo oscuro. Tale questione – come si sa – era stata accantonata almeno dal momento in cui il prevalere dell'analisi formale e strutturale aveva finito per spingere in secondo piano la dimensione tematica e contenutistica. Poteva, forse, essere giustificato l'uso di elementi biografici per l'interpretazione di uno scritto, altrimenti incomprendibile, dalla sua capacità di restituire centralità e rilevanza a quella dimensione?

L'analisi di *Agesilaus Santander* sviluppata da Scholem sembrava offrire una risposta univocamente positiva a questo interrogativo. In tal modo però essa metteva in discussione la legittimità stessa di ogni tentativo di emancipazione dalla tradizione del biografismo positivista. Szondi dovette dunque decidere di prendere le distanze dall'approccio di Scholem attraverso l'analisi di *Du liegst...*: un testo che aveva letteralmente visto nascere con i suoi occhi e che, dunque, rappresentava un corrispettivo quasi ideale al testo commentato da Scholem in *Walter Benjamin e il suo angelo*.

È noto che, nella parte compiuta del suo saggio, Szondi offre la spiegazione genetica di ogni verso e di ogni parola della lirica di Celan, basata sulla sua conoscenza dei fatti che avevano segnato il soggiorno del poeta a Berlino fra il 22 e il 23 dicembre del 1967; ma altrettanto noto è che il fine del saggio non doveva essere la pura e semplice riconduzione della lirica alla sua matrice occasionale, bensì la comprensione del processo



creativo che conduce – come Szondi dice esplicitamente – dal «casuale disporsi delle esperienze più disparate» alla realizzazione della «artistica costellazione rappresentata dalla poesia»¹⁷.

A questo compimento del suo studio, che sarebbe stato in aperto contrasto con l'*habitus* interpretativo adottato da Scholem per la realizzazione della sua analisi di *Agesilaus Santander*, Szondi non giunse mai o, forse, decise deliberatamente di non giungere.

Il dattiloscritto contenente una delle due stesure esistenti del frammento termina con alcune frasi che dovevano, evidentemente, servire a introdurre la parte analitica del saggio:

Poiché in ciò che segue dev'essere studiato questo problema o, meglio: poiché si è partiti dall'ipotesi di lavoro che l'autonomia della lirica esista e vada indagata, le vie tracciate in precedenza, dalla biografia alla poesia, verranno trascurate. Se l'interpretazione e l'analisi strutturale sono spesso segnate dall'imbarazzo dovuto all'inesistenza di quei dati storico-biografici che il positivismo amava, qui, en connaissance de cause, si può tentare l'interpretazione medesima rinunciandovi volontariamente per ragioni metodologiche. A quei dati si ricorrerà soltanto per verificare se l'analisi non vi si riferisca segretamente, come a una merce di contrabbando. Al tempo stesso, grazie alla conoscenza che di essi è stata fornita al lettore prima ancora dell'interpretazione, anche quest'ultimo potrà verificare l'ipotesi di lavoro per cui la specificità che la poesia deve al suo materiale d'esperienza ha dovuto cedere a un'autonomia che consiste nella logica immanente alla poesia stessa¹⁸.

Se si dà giusto rilievo al fatto che queste parole devono essere state scritte immediatamente prima o immediatamente dopo la lezione seminariale dedicata da Scholem a *Agesilaus Santander*, risulta evidente il genere di riserve che Szondi poteva nutrire nei confronti dell'interpretazione del testo benjaminiano in essa avanzata. Risulta, cioè, evidente il rischio che egli poteva scorgere in quell'impresa interpretativa: quello che si potrebbe definire – capovolgendo la formula del suo studio su Celan – come il cedimento dell'autonomia del testo alla specificità del suo materiale d'esperienza.

Le frasi citate vennero cancellate da Szondi, forse poco prima della morte: difficile dire quando e se a causa di ripensamenti suscitati proprio dalla lezione di Scholem. Risulta comunque chiaro che quest'ultima ed *Eden* sono legati l'una all'altro da più di un filo, sia per la loro coincidenza cronologica, sia per l'analogo approccio analitico adottato da Scho-

¹⁷ Peter Szondi, *Eden*, in *Schriften*, 2 Bde., hrsg. v. Jean Bollack et al., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978, Bd. II, p. 392.

¹⁸ Peter Szondi, *Eden*, cit., pp. 429-430.



lem e da Szondi nella parte compiuta del suo saggio, sia per le sottili corrispondenze tematiche: come l'angelo di Benjamin rivela un nascosto volto diabolico anche la parola *Eden* contenuta nelle rime della poesia di Celan rivela la sua ambivalenza in quanto nome dell'albergo in cui furono portati Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht prima di essere uccisi. Ma in quest'ottica c'è da rilevare, in particolare, un punto. Il dissenso di Szondi nei confronti dell'interpretazione di Scholem risulta completamente comprensibile solo se si ritiene che egli attribuisse a *Agesilaus Santander* caratteristiche analoghe a quelle di *Du liegst...*: la natura, cioè, di un testo poetico e non di un'annotazione diaristica o, comunque, strettamente personale. Ai fini dell'interpretazione dello scritto di Benjamin questo è il fatto davvero significativo e ci sono ottime ragioni per ritenere che questa differenza di lettura sia stata il vero motivo di dissenso fra Szondi e Scholem.

A queste ragioni danno sostanza i due studi benjaminiani pubblicati da Szondi nel 1961 e nel 1963: *Hoffnung im Vergangenen* e *Walter Benjamin, Städtebilder*. In entrambi, e soprattutto nel secondo – probabilmente uno dei capolavori della critica benjaminiana e della critica letteraria tedesca in generale – l'oggetto dell'attenzione di Szondi è la poetica di Benjamin nei suoi testi di contenuto autobiografico: *Berliner Kindheit* e, appunto, i diari di viaggio. Di questi scritti Szondi mette soprattutto in risalto due dimensioni: lo scavo del passato come luogo di formazione di un futuro potenziale e la qualità poetica delle metafore. Benjamin – scrive Szondi – è «un maestro della definizione doppia attraverso le immagini»¹⁹: le sue metafore individuano analogie fra opposti apparentemente irriducibili l'uno all'altro e interpretano la creazione come luogo di corrispondenze segrete.

Si può ben immaginare, dunque, che le due versioni di *Agesilaus Santander* dovessero suggerire a Szondi una lettura molto diversa da quella proposta da Scholem, se non altro perché appare evidente lo strettissimo legame formale e contenutistico che lo accosta ai testi di *Berliner Kindheit*. Scholem – che pure nota la vicinanza cronologica fra la data di stesura del testo benjaminiano e quella di «Loggien», uno degli scritti che compongono, appunto, *Berliner Kindheit* – non trae da questo dato alcuna specifica conclusione. Per Szondi, al contrario, la circostanza può essere stata decisiva: prima di tutto, perché permette di collocare in un preciso contesto creativo lo scritto, apparentemente isolato, di Benjamin. Poi perché offre indicazioni rilevanti sulla sua 'filosofia' (anche *Agesilaus Santander* appare infatti inscrivibile in quella riflessione sul passato come alveo dell'utopia che è un tema costante della scrittura benjaminiana degli anni Trenta). Infine perché permette di togliere ad *Agesilaus Santan-*

¹⁹ *Ivi*, p. 306.



der l'aura di scritto privato, restituendolo alla sua natura propriamente poetica; per Szondi il nesso fra lo scritto di Benjamin e *Du liegst...* di Celan sta nei fatti. In entrambi un unico nome è la chiave metaforica per la rappresentazione di due realtà opposte: l'angelo nuovo e l'angelo Satana in Benjamin, l'Eden e le lacerazioni della storia in Celan.

È a partire da quest'ultima evidenza – stando a quanto tramandano gli appunti per la continuazione – che Szondi avrebbe voluto sviluppare l'ultima parte del suo saggio. Ma alla sua realizzazione non giunse mai e gli interrogativi aperti nella prima metà compiuta dello studio rimasero per molto tempo aperti. In che misura è legittimo il ricorso dell'interprete alla conoscenza di elementi che hanno influenzato un autore determinando la nascita di un'opera poetica? Quanto permane di soggettivo in un testo poetico? E che rapporto ha questo residuo con l'opera che lo trasforma e lo occulta?

QUESTIONI DI METODO

Solo molti anni dopo queste domande avrebbero trovato risposta, in un libro che, senza averne alcuna consapevolezza, venne a inserirsi nel dibattito clandestino fra Szondi e Scholem, continuandolo. Il libro, *Wer bin Ich und wer bist Du?*, è lo studio dedicato nel 1986 da Hans-Georg Gadamer al ciclo lirico di Paul Celan *Atemkristall*; un libro che nella sua ultima parte riprende in modo del tutto esplicito, il ragionamento ermeneutico lasciato incompiuto da Szondi, ma che ricerca fin dall'inizio un rapporto di continuità e di scambio con il precedente costituito da *Eden*. A dimostrarlo basta una citazione dalla pagina iniziale del libro di Gadamer la quale, in poche righe, dimostra chiaramente di riprendere il filo delle interrotte riflessioni szondiane:

Gli specifici insegnamenti che un poeta sa dare sulle sue opere ermetiche [...] hanno sempre un che di spiacevole. C'è forse bisogno di ragguagli in merito a ciò che il poeta ha pensato componendo la sua poesia? L'unica cosa importante è che cosa una poesia realmente dica – non cosa il suo autore intendesse e, forse, non fosse in grado di dire²⁰.

Il tema annunciato in questo passo – che attraversa poi tutte le analisi poetiche gadameriane – è, evidentemente, quello affrontato a suo tempo da Szondi. Va però notato che esso attira l'attenzione di Gadamer non tanto come criterio operativo dell'analisi poetica quanto come interroga-

²⁰ Hans Georg Gadamer, *Wer bin Ich und Wer bist Du?*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, p. 383.



tivo rilevante per l'ermeneutica filosofica. Non è un caso che già la sola frase citata metta fuori causa due grandi miti fondativi dell'ermeneutica stessa: il criterio divinatorio risalente a Schleiermacher e alla sua concezione dell'atto interpretativo come ricostruzione per moto contrario della *intentio auctoris* e la fiducia, ancor più antica, nel valore orientativo dell'interpretazione autentica del testo poetico. In questo modo il testo poetico stesso è reso autonomo dalle condizioni specifiche e limitate della sua genesi, in una prospettiva che va nello stesso senso indicato dalle analisi celiniane di Szondi.

A partire da qui Gadamer procede declinando una serie di criteri analitici che finiscono con il guadagnare al testo un vasto campo d'indeterminazione che è poi la ragione intrinseca del suo essere – come ogni altra espressione artistica – «im Vollzug»²¹, in continuo compimento nella capacità interpretativa del suo pubblico. Muovendo dall'idea che di fronte alla propria creazione, sottratta alla dimensione «privata e contingente» da cui ha preso forma, il poeta è uno spettatore ignaro²², il testo è in linea di principio emancipato da qualsiasi *intentio* condizionante, da qualsiasi autorità di riferimento e, persino, da un qualche riconoscibile Io. Per tale motivo entra in dialogo col suo lettore come espressione illimitatamente disponibile a diventare l'esperienza e il pensiero di un altro: «L'espressione che riesce al poeta e a cui egli conferisce durata, non è un suo specifico successo artistico, ma un distillato delle possibilità d'esperienza dell'umanità in generale che permette al lettore di essere l'Io che è il poeta»²³.

È dunque il testo, scisso dall'identità e dalle esperienze che l'hanno generato, il solo possibile oggetto di conoscenza; per questo – quale che sia l'opinione dell'autore – l'ultima istanza portatrice di senso, l'unica autorità che il lettore può riconoscere è quella del testo stesso. È per questo che in *Du liegst...*, osserva ancora Gadamer riacciandosi al nucleo dell'interpretazione di Szondi e continuandola a suo modo, un verso come «Er biegt um ein Eden» ha perduto qualsiasi riferimento all'esperienza che l'ha ispirato: «Svoltare a un Eden' sta per la strada che allontana dalla felicità e non per quella che vi conduce. Questo – non il viaggio in automobile del poeta davanti all'Hotel Eden – sta nella poesia»²⁴.

Considerazioni come queste si inseriscono all'interno di quelle rivendicazioni dell'autonomia del testo poetico che hanno segnato la storia dell'interpretazione moderna e se le si legge indipendentemente dallo scritto di Szondi a cui rispondono risultano quasi pleonastiche. Non c'è

²¹ Hans Georg Gadamer, *Wort und Bild*, in *Gesammelte Werke*, cit., Bd. VIII, p. 391.

²² Hans Georg Gadamer, *Wer bin Ich, wer bist Du?*, cit., p. 384.

²³ *Ivi*, p. 398.

²⁴ *Ivi*, p. 438.



dubbio che esse confermino un sapere ormai acquisito dagli studi sul testo poetico e possono suonare persino ripetitive. Ma anche Gadamer assume l'autonomia del testo come l'ovvio presupposto di ogni analisi e l'insistenza su questo punto serve solo a introdurre una considerazione ulteriore che sposta i termini della questione e fa il punto sul rapporto che l'interpretazione deve necessariamente stabilire con la conoscenza dei fatti che presiedono alla nascita di un testo. Questo rapporto è, infatti, una variabile destinata a trasformarsi, nel corso della storia della ricezione di una determinata opera, in conseguenza dell'accrescersi delle conoscenze sulle condizioni della sua nascita, all'emergere di varianti testuali, di stesure diverse o di scoperte derivanti da ricerche specifiche (anche biografiche). Se perciò il compito primario dell'interpretazione resta sempre quello di ricavare il significato di un testo da uno sforzo di comprensione di ciò che il testo medesimo dà ad intendere nella sua tessitura linguistica, pure i percorsi della comprensione medesima possono seguire vie diverse e queste vie sono, almeno in parte, determinate dall'accrescersi delle conoscenze dei fatti che stanno 'intorno' all'origine del testo. A tale proposito Gadamer opera un'importante distinzione separando il processo di avvicinamento alla 'giusta' interpretazione dalla «convergenza e equivalenza di piani della comprensione» tutti, egualmente, legittimi²⁵. Nel novero di questi ultimi una lettura autobiografica non ha più ragion d'essere di analisi ben altrimenti astratte; ma risulta persuasiva se – al pari di ogni altra – aderisce alla «precisa comprensione del testo poetico che il lettore ideale da null'altro ricava se non dal testo poetico stesso e dalle sue conoscenze»²⁶. In altri termini, in un logico processo interpretativo la comprensione del testo può essere confortata e completata, ma naturalmente non dedotta, dai dati di contesto; questi ultimi sono subordinati all'unità di misura costituita dall'esatta comprensione e da soli non possono in nessun modo produrre la comprensione medesima né orientarla: «Solo se la comprensione autobiograficamente informata comprende in sé questa precisione [della comprensione] i diversi piani dell'intendere possono presentarsi simultaneamente; questo voleva dire Szondi, a ragione. Solo questa unità di misura protegge dal tradimento della sfera privata»²⁷.

Dando dunque seguito alla riflessione di Szondi, Gadamer porta alle inevitabili conseguenze il ragionamento iniziato da *Eden* e dà nuovo vigore alle tesi che il saggio aveva potuto solo accennare. Senonché le idee di Gadamer, proprio perché si inseriscono inconsapevolmente nel dibattito fra Szondi e Scholem, gettano luce indirettamente anche

²⁵ *Ivi*, p. 440

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.



sulla critica che *Eden* aveva sottinteso. Ciò che nel saggio di Scholem doveva essere apparso davvero insostenibile a Szondi era stata infatti l'autonomia concessa a un'interpretazione autobiografica svincolata e, anzi, sovraordinata all'atto di comprensione. In *Walter Benjamin e il suo angelo* il riferimento alla realtà biografica ed esistenziale di Benjamin non conforta l'interpretazione, ma piuttosto la condiziona. È pur vero che nel suo esito il saggio, evocando il ritorno della figura dell'angelo nella nona *Tesi sul concetto di storia*, porta il ragionamento su un piano tutt'altro che soggettivo e riconduce *Agesilaus Santander* all'interno di un filone principale del pensiero benjaminiano. Ma il nesso è ricavato da un ragionamento a dir poco debole che pretende di scorgere un'analogia, a malapena giustificata, fra il significato che l'angelo sembra avere nello scritto del 1933 e quello che invece, evidentemente, ha nelle *Tesi* del 1940: «Qui dunque l'angelo personale di Benjamin, che sta tra passato e futuro e lo induce a 'ritornare colà donde è venuto', in una nuova interpretazione del quadro di Klee è diventato l'angelo della storia»²⁸. E ancora: «Dove nell'*Agesilaus Santander* c'era l'uomo concreto Walter Benjamin, che l'angelo traeva con sé e dietro di sé verso il futuro da cui era scaturito, c'è adesso l'uomo come creatura in generale, come portatore del processo storico»²⁹.

L'analogia possiede una sua plausibilità ed è ben possibile che Benjamin sia giunto alla sua *Tesi* muovendo da una riflessione privata e, anzi, privatissima. Ma per quali vie questo sia avvenuto non risulta in nessun modo dalle pagine di *Walter Benjamin e il suo angelo*; e anche questa lacuna deve aver reso problematico, agli occhi di Szondi, il saggio di Scholem. Tanto più che proprio al formarsi di questa visione dialettica di passato e futuro lo stesso Szondi aveva dedicato – come si è accennato – i suoi due studi su Benjamin, che di essa aveva individuato il luogo di formazione nella poetica elaborata nei diari di viaggio e nelle prose di *Berliner Kindheit*, e che aveva mostrato come in Benjamin non vi è scrittura autobiografica che non sia propriamente e autenticamente poetica.

La semplificazione scholemiana che stabiliva un passaggio diretto dalla scrittura autobiografica alla riflessione filosofica non aveva solo alterato il rapporto logico fra interpretazione autobiografica e comprensione del testo; aveva soprattutto mancato di cogliere l'importanza del poetico in Benjamin come luogo di formazione della riflessione sul tempo e la storia. E in tal modo aveva anche mancato di vedere un tratto essenziale di *Agesilaus Santander*: la sua appartenenza non solo all'epoca ma al clima, allo spirito e alla *koinè* degli scritti che avevano cominciato a comporre *Berliner Kindheit*. *Agesilaus Santander* doveva esser letto – al

²⁸ Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., p. 65, trad. it. cit., p. 59.

²⁹ *Ivi*, p. 65, trad. it. cit., p. 60.



pari di questi – come un testo poetico a tutti gli effetti e perciò doveva essere analizzato nella stessa prospettiva e, soprattutto, in base agli stessi criteri che permettono la comprensione di qualsiasi testo poetico. Nella sua autonomia, dunque, e non nella sua dipendenza dai fatti della vita di Benjamin.

Con almeno un limite, tuttavia. Se si assume, infatti, che Szondi scelga l'analisi di *Du liegst...* per opporsi alla lettura autobiografica di *Agesilaus Santander* proposta da Scholem anche in ragione delle affinità tematiche fra i due testi, bisogna assumere che egli accetti, nonostante tutto, quello che è il cardine su cui si incentra l'interpretazione scholemiana dello scritto di Benjamin, vale a dire la decodifica anagrammatica del titolo. Solo il rivelarsi dell'Angelus Satanas dietro la misteriosa identità di Agesilaus Santander definisce l'ambivalenza come motivo portante dello scritto; ma solo in ragione di questa ambivalenza *Eden* costituisce – come si è visto – un efficace modello di controanalisi. Il fatto è, però, che anche l'idea di questa interpretazione del titolo riposa su un'intuizione che Scholem giustifica con la sua conoscenza della passione di Benjamin per gli anagrammi. Per questo, alla fine, sembra inevitabile riconoscere che la conoscenza di determinati fatti della vita del suo autore possa effettivamente condizionare l'interpretazione del testo. A meno che – si deve aggiungere – anche questa apparenza non sia un inganno.

In coda a questa ricostruzione si può osservare, peraltro, ancora qualcosa. Il saggio di Scholem violava, infatti, con un gesto fin troppo scoperto, fin troppo eclatante, i criteri dell'analisi strutturalista del testo poetico. Fino ad ora ci siamo limitati a supporre che la ragione di ciò fosse la scelta di Scholem di assumere *Agesilaus Santander* come un appunto autobiografico non necessariamente dotato di contenuto (o di intento) poetico e dunque tale da non costringere l'interpretazione a seguire le griglie interpretative codificate dall'analisi del testo letterario. Tuttavia, non da ultimo per la sede in cui decise di presentare il suo scritto, il gesto di Scholem appare simile a una sfida e pone interrogativi cui né Szondi né Gadamer avrebbero potuto opporre argomenti stringenti. La questione che un testo come *Agesilaus Santander* pone, e che emerge solo alla luce dei fatti che presiedono alla sua nascita, è quella intorno al rapporto che il testo intrattiene con le determinazioni occasionali o, se si vuole, con le motivazioni contingenti che lo hanno prodotto. In termini puramente teorici è lecito chiedere: si può cancellare la realtà in cui si è generato il testo in nome di una comprensione che assume come unico criterio di legittimità il testo medesimo nella realtà decontestualizzata della sua esistenza assoluta? Lo stesso Gadamer ammette che questo tipo di indagine finisce per spostare l'analisi su un piano diverso da quello della pura comprensione. Ma davvero i due piani si lasciano ridurre l'uno all'altro? O non dobbiamo ammettere che un criterio di coesistenza dei diversi livelli



d'analisi debba infine prendere il posto del principio di uniformazione alla misura della sola comprensione? E a tutte queste si può aggiungere, ancora, una domanda: era questa 'dittatura' della comprensione l'oggetto ultimo della critica di Scholem e del suo provocatorio gesto di sfida? Il suo scopo era il ripudio di una critica legata alla sovranità assoluta del rapporto significato/significante nella determinazione della verità (critica) intorno a un testo?

SATANA E EROS

Quattro anni prima dell'uscita del libro di Gadamer su Celan, nel 1982, Giorgio Agamben aveva già dedicato uno studio importante a un'attenta analisi del testo di Benjamin. Lo studio rileggeva *Agesilaus Santander* alla luce della concezione della felicità che sottilmente delinea. Nel contesto di queste riflessioni esso ha rilevanza però soprattutto perché incentra la sua critica proprio sull'unico punto apparentemente accolto da Szondi nella sua risposta a Scholem, vale a dire l'identità dell'angelo evocato da Benjamin nel suo scritto. In proposito Agamben osserva che la congettura avanzata da Scholem con la sua decrittazione 'cabalistica' del titolo benjaminiano non è confutabile in quanto possiede «innanzitutto, carattere divinatorio e, come tale, non può essere *in sé* verificata»³⁰. Bisognerà tornare in seguito sulla legittimità di questa osservazione; tuttavia va osservato che un merito essenziale del saggio di Agamben dipende dal suo approccio il quale finisce per incidere le fondamenta dell'interpretazione scholemiana. La presa di distanze di Agamben dipende infatti da un'osservazione di natura iconologica e intertestuale che aggredisce direttamente la chiave anagrammatica di quell'interpretazione e che si può riassumere in poche parole: per quanto plausibile sia la rivelazione dell'angelo Satana sotto le spoglie di Agesilaus Santander, vi sono ottime ragioni per scorgere nel demone angelico dotato di artigli e ali affilate non un diavolo ma una ben diversa raffigurazione angelica.

Rispetto all'affermazione di Scholem secondo cui «nessun angelo, all'infuori di Satana, possiede artigli e grinfie» Agamben nota invece che nel patrimonio iconografico europeo «vi è una sola figura [...] che riunisca in sé contemporaneamente caratteri puramente angelici col tratto demoniaco degli artigli»³¹; ed essa appare come Eros vuoi nell'allegoria giottesca della castità negli affreschi della volta a crociera sopra l'altare

³⁰ Giorgio Agamben, *Walter Benjamin e il demonico. Felicità e redenzione storica nel pensiero di Benjamin*, in *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza 2012³, p. 213.

³¹ *Ivi*, p. 216.



maggiore della Basilica inferiore di Assisi, vuoi in un affresco del castello di Sabbionara a Arco, vuoi negli angeli che fiancheggiano la Venere raffigurata sul desco da parto del Maestro della presa di Taranto conservata al Louvre³². Inoltre – osserva ancora Agamben – Benjamin conosceva certamente questo tipo iconografico medievale poiché in *Il dramma barocco tedesco* parla espressamente della «concezione di Amore come demone lascivo dalle ali e dagli artigli di pipistrello»³³.

Il grande significato di queste osservazioni dipende essenzialmente dal fatto che esse dischiudono l'univoco rinvio al modello dell'«Angelus Novus» di Klee presente in Scholem a una pluralità di 'fonti' iconografiche, sottraggono *Agesilaus Santander* alla condizione erratica e eccezionale nell'insieme dell'opera di Benjamin che il saggio dello stesso Scholem gli attribuisce e ne mostrano l'appartenenza a uno sviluppo coerente di quell'opera stessa risalente almeno allo studio sul *Dramma barocco tedesco*. Più in generale, esse danno concreto fondamento a ciò che probabilmente anche Szondi aveva compreso: che, cioè, *Agesilaus Santander* è uno scritto, forse, d'ispirazione autobiografica, ma costruito accuratamente da Benjamin attraverso la ripresa di materiali e spunti già presenti nella sua opera e altrove – come un'elaboratissima composizione letteraria, quindi, non come una 'confessione' o una nota diaristica.

È ragionevole supporre che nei propositi di Agamben questa restituzione di *Agesilaus Santander* alle sue matrici avesse anche la funzione di fungere da antidoto al constatato carattere 'divinatorio' dell'interpretazione di Scholem (o, almeno, di una parte essenziale di essa). E non c'è dubbio che la riconduzione dell'immagine-chiave di *Agesilaus Santander* a una serie di riferimenti iconografici noti a Benjamin nonché a una chiara traccia intertestuale sortisca questo effetto. La critica elabora, del resto, strumenti e strategie tesi a limitare o addirittura a escludere proprio tale elemento (di qui la necessità della critica medesima), e non può arrendersi di fronte al carattere apparentemente extracritico di una congettura: deve piuttosto indagarla nella sua fondatezza o infondatezza, ridurla alla logica che la legittima o la delegittima ed eventualmente porla su basi più solide e razionalmente definite. Ma il problema è che l'autore di un anagramma cerca inevitabilmente un interprete capace di risalire alla chiave del suo enigma; e la natura divinatoria dell'interpretazione – come si è già detto – è ben inscritta nella tradizione dell'ermeneutica

³² *Ivi*, p. 217. Cfr. anche Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977, pp. 142 ss.

³³ *Ivi*, p. 217. Cfr. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. I.1, p. 399, trad. it. di Flavio Cuniberto in Walter Benjamin, *Opere complete*, 9 voll., a cura di Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser – Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2001-2014, vol. II: *Scritti 1923-1927*, p. 259.



occidentale almeno a partire da Schleiermacher e dalla sua concezione del comprendere come risalimento deduttivo alla *intentio* di colui che scrive o pronuncia un testo. Un elemento divinatorio è, in altri termini, costitutivo dell'atto di comprensione.

Del resto un elemento divinatorio non è alieno neppure dalla critica di Agamben poiché, nella ricerca dei possibili ispiratori 'alternativi' dell'ambivalente angelo di Benjamin, egli associa al testo benjaminiano un passo dello *Zohar* sulla *Shekinah* solo intuitivamente riconducibile alla rappresentazione angelica in *Agesilaus Santander* e, più oltre, riferimenti a testi cabalistici, arabi, iranici che, se ampliano vertiginosamente l'orizzonte del saggio e dell'interpretazione dello scritto di Benjamin, appaiono collegati a esso in modo piuttosto lasco. D'altro canto Agamben condivide, sia pure con accenti nuovi, il collegamento, postulato da Scholem nella suggestiva chiusa del suo saggio, fra *Agesilaus Santander* e le posteriori *Tesi sulla filosofia della storia*. È ben vero che il suo ragionamento si fonda su una più circostanziata ricostruzione delle riflessioni demonologiche presenti nell'opera di Benjamin nel loro nesso con l'angelo evocato dallo scritto del 1933. Ma anche qui, come in Scholem, è nella prospettiva delle *Tesi* che *Agesilaus Santander* rivela il suo significato; come se non ne possedesse uno proprio, come se solo alcuni anni dopo la sua composizione Benjamin avesse fornito la chiave – finalmente trovata – per la sua comprensione.

La questione di cui ci si deve occupare non è, allora, se l'intuizione anagrammatica di Scholem sia o meno criticabile in quanto apertamente 'divinatoria', bensì se essa sia credibile e, eventualmente, integrabile; se essa, al di là di quanto segnalato da Scholem, indichi anche in altre direzioni; e se, infine, dischiuda un'interpretazione autonoma del testo, connessa con il resto dell'opera di Benjamin ma non dipendente da essa. Cioè proprio quanto si tratta di provare nel seguito di questo saggio.

PARTE II. EBRAISMO E MELANCOLIA

CHI È AGESILAUS SANTANDER?

Il paradosso che caratterizza la breve storia delle letture di *Agesilaus Santander* è quello di non aver mai prodotto un'analisi differenziata della dialettica su cui si fonda lo scritto: quella che pone le sue immagini in rapporto produttivo con i frammenti della realtà esistenziale che potrebbe esserne stata la causa ispiratrice. L'interpretazione di Scholem, come le pagine precedenti hanno cercato di mostrare, ha circondato il testo di un'aura non meno suggestiva che resistente.



Un fatto palese è, peraltro, che la stessa lettura di Scholem non è stata sottoposta a un'analisi accurata dalla tradizione critica che l'ha accolta. Non si è notato, fra diverse altre cose, che essa estende la logica disvelatrice mediante cui giunge alla lettura anagrammatica del titolo, *Agesilaus Santander*, all'intero testo di Benjamin mostrando, in tal modo, di possederne un'idea assolutamente coerente. Nel suo procedere per passi successivi, infatti, il saggio di Scholem solleva, sì, prima di tutto il velo sul nome nascosto nel titolo e, dunque, sull'identità satanica dell'angelo descritto nel testo³⁴; ma poi identifica la figura femminile del testo medesimo con Jula Cohn per accostarla immediatamente (e sovrapporla) a Asja Lacis³⁵; ricorda il nesso profondo che Benjamin scorgeva fra la realtà dei fenomeni quotidiani e il loro risvolto occulto collegandolo alla rivelazione psicologica che si lega all'incontro con l'angelo³⁶; e finisce con l'individuare nell'«Angelus Novus» di Klee, citato dalla nona tesi sulla filosofia della storia, la riposta identità filosofica di quello evocato in *Agesilaus Santander*³⁷. È come se, nella visione di Scholem, ogni immagine ne rivelasse un'altra nascosta che, come il nome segreto del titolo, illumina di sé le oscurità del testo. Il fatto è che Scholem non ha voluto semplicemente interpretare o spiegare lo scritto di Benjamin, ha bensì voluto darne una lettura congeniale; e per questa via ha individuato nell'ambivalenza delle figurazioni ermetiche la chiave d'accesso alle sue oscurità.

Realmente del resto, in *Agesilaus Santander*, tutto è duplice. Che si voglia o meno seguire Scholem sulla via dell'interpretazione biografica dello scritto, non è possibile contraddire la sua visione della logica duale che lo attraversa, che è poi anche quella del suo stesso saggio: è la tensione fra i due volti di un'unica immagine a stabilirne il significato. E per molte ragioni, come si vedrà, non è possibile sottovalutare l'importanza di questa osservazione.

Il motivo della duplice natura delle cose risuona, infatti, fin dalle prime righe dello scritto, dove sono in questione i nomi segreti attribuiti dai genitori al narratore: nella sua realtà occulta il nome si sdoppia e definisce identità molteplici. Scholem ha anche mostrato come la coppia di nomi segreti si riveli ulteriormente reduplicata dal suo scioglimento anagrammatico. Nella chiave autobiografica assunta dal suo saggio il nome *Agesilaus Santander* sarebbe perciò il nome segreto, duplice e multiplo (proprio perché anagrammabile) della sola persona cui esso possa essere logicamente attribuito cioè l'autore del testo, Walter Benjamin.

³⁴ Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., pp. 50-51, trad. it. cit., pp. 37-38.

³⁵ *Ivi*, pp. 55 s., trad. it. cit., pp. 44 ss.

³⁶ *Ivi*, pp. 61 s., trad. it. cit., p. 54.

³⁷ *Ivi*, pp. 62 ss., trad. it. cit., pp. 56 ss.



Questa lettura non è priva di contraddizioni, perché Benjamin è certamente l'autore sottinteso dello scritto, ma può essere chiamato in causa come narratore solo forzando il dettato del testo. Chi identifica l'autore con l'io della prosa integra in modo ingenuo, nello scritto, una dimensione che esso include per vie assai più complesse.

Werner Fuld fu il primo a notarlo in un articolo molto critico nei confronti dell'interpretazione di Scholem, della quale accoglieva peraltro pacificamente e in modo perfino radicale l'ottica autobiografica. Fuld aveva infatti scoperto, in un atto della Gestapo, che Benjamin possedeva realmente un nome segreto, ma che quel nome non era Agesilaus Santander, bensì Bendix Schönflies³⁸. In un'argutissima replica alle sue considerazioni Scholem stesso si divertì a fornire una spiegazione caustica dell'apparente contraddizione, ricordando come in *Agesilaus Santander* sia detto apertamente che «non ogni nome segreto resta sempre uguale» a se stesso e può rivelarsi nella sua forma mutata «con una nuova pubertà»³⁹: il nome «Agesilaus Santander» sarebbe dunque la forma mutata che l'originario appellativo segreto avrebbe rivelato in occasione di una nuova pubertà coincidente, per Scholem, col sorgere, in Benjamin, dell'amore per Asja Lacis.

In realtà lo stesso Scholem mise subito in evidenza, nella stessa replica, il lato ironico della sua risposta osservando che i due nomi segreti originariamente attribuiti a Benjamin dai genitori, Bendix e Schönflies, erano «in effetti nomi ebraici»; per cui l'affermazione dello scritto, secondo cui i suoi genitori avrebbero voluto evitare, con essi, che chiunque potesse desumere la sua origine ebraica «non è molto valida». «Ogni ebreo – osservò ancora Scholem – avrebbe subito compreso che solo un ebreo poteva chiamarsi Bendix Schönflies»⁴⁰. Tuttavia, di fronte all'evidente contraddizione rappresentata da questa circostanza, Scholem si limitò unicamente a osservare – con una punta di veleno – che essa era forse motivata dal fatto che Benjamin «non si intendeva granché di usanze ebraiche»⁴¹.

In verità, per quanto efficace nel suo sarcasmo, la replica di Scholem dimostra, in ultima analisi, che una lettura autobiografica costringe l'interprete ad affrontare questioni difficilmente riducibili a una spiegazione univoca o, inevitabilmente, a imbattersi in contraddizioni insolubili. Per di più – potremmo aggiungere – essa offre, sì, una chiave d'accesso ad

³⁸ Werner Fuld, *Agesilaus Santander oder Bendix Schönflies. Die geheimen Namen Walter Benjamins*, in «Neue Rundschau», LXXXIX, 2 (1978), pp. 253-263.

³⁹ Cfr. Gershom Scholem, *Die geheimen Namen Walter Benjamins. Eine Zuschrift*, in «Neue Rundschau», LXXXIX, 4 (1978), pp. 663-666, poi in Id., *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., pp. 73-77 (di qui provengono le successive citazioni).

⁴⁰ *Ivi*, p. 74.

⁴¹ *Ibidem*.



alcuni luoghi enigmatici del testo, ma rischia costantemente di nascondere i risvolti filosofici.

Il primo e, forse, miglior esempio delle semplificazioni prodotte dall'interpretazione autobiografica è rappresentato proprio dal titolo della prosa. In effetti, se si assume che «Agesilaus Santander» non sia altro che il nome segreto di colui che nel testo parla in prima persona (il quale sarebbe a sua volta Walter Benjamin) risulta realmente inspiegabile – senza alcun bisogno di ricorrere alle argomentazioni di Fuld – perché, proprio in apertura, egli dichiara in modo lapidario, con una secca affermazione racchiusa fra due punti, l'intenzione di non svelare i suoi nomi: «Non li rivelerò» (*Ich werde sie nicht verraten*). Appare una contraddizione evidente che forse giustifica la cancellazione dell'inciso dall'incipit, altrimenti identico, della seconda versione. Ma si tratta di una pura svista? O la contraddizione va presa più seriamente di quanto non appaia?

Una spiegazione plausibile potrebbe dipendere proprio dall'integrazione della lettura anagrammatica del titolo nel complesso dell'incipit benjaminiano. Se infatti la coppia di nomi «Agesilaus Santander» nasconde l'imperfetto anagramma, «Der Angelus Satanas», si può dire che il narratore, pur ponendo il proprio pseudonimo in capo allo scritto, non lo riveli davvero o, per meglio dire, non lo riveli interamente. Esso è infatti costituito da due nomi in uno, i quali non sono compiutamente svelati fintanto che non sono riconosciuti nella loro duplicità. E poiché il titolo rende nota solo una delle loro due forme, essi sono contemporaneamente visibili e nascosti. Si può allora supporre che la cancellazione dell'inciso «Non li rivelerò» nella seconda versione dello scritto non sia servita a evitare un errore, ma a occultare un segnale del testo divenuto superfluo.

Tuttavia dalla prima difficoltà ne discende immediatamente un'altra, anch'essa collegata al titolo dello scritto. Si tratta del rapporto fra l'identità dichiarata dal narratore e quella che risulta dal titolo. Anche in questo caso ciò che *appare* contrasta nettamente con quanto *dovrebbe apparire*. Intitolando il suo scritto con i nomi segreti che gli sono stati imposti allo scopo di nascondere la sua origine ebraica, infatti, il narratore esibisce la sua identità inautentica e, al tempo stesso – proprio secondo la volontà originaria dei suoi genitori – getta una maschera protettiva sul suo vero nome. Il risultato è però, nella sostanza, la smentita di ciò che, poco dopo, il testo dice chiaramente: che, cioè, il suo autore non ha mai nascosto, nei suoi scritti, la propria identità di ebreo e, piuttosto, ha serbato il segreto del suo pseudonimo. Il fatto che gli unici nomi visibili nel testo siano quelli presenti nel titolo e non siano nomi ebraici, finisce per sortire, insomma, proprio il risultato opposto a quello dichiarato dal narratore e l'origine ebraica scompare o, meglio, si nasconde dietro la coppia di nomi Agesilaus Santander. Abbiamo



a questo punto un testo apertamente contraddittorio: ciò che doveva restare nascosto è rivelato, col risultato di nascondere, effettivamente, quanto avrebbe dovuto rivelarsi.

È facile, per l'interpretazione autobiografica, evitare questo paradosso del testo. Se si accredita la coincidenza fra autore e narratore dello scritto, conferendo al misterioso Agesilaus Santander, oltre al volto dell'Angelus Satanas, l'identità reale di Walter Benjamin, il difficile gioco con le identità rivelate e nascoste si riduce a un esercizio di acume kabbalistico sulla forma dello pseudonimo, giacché la realtà della persona nascosta dallo pseudonimo stesso è data per ovvia e non nasconde alcun mistero. Se però si respinge questa scorciatoia interpretativa si è costretti a confrontarsi con una narrazione sfuggente in cui, fin dall'inizio, ogni affermazione, per quanto drastica, si misura col proprio opposto.

Né si può scartare a priori un'altra ipotesi solo in apparenza avventurosa: che cioè il nome dichiarato dal titolo non abbia alcun vero rapporto con quello, segreto, intorno a cui si incentra il paragrafo introduttivo della prosa; che il titolo sia una sorta di epigrafe apposta a un testo di cui costituisce un supplemento o un complemento; e che come tale non dica nulla né dell'autore né del narratore, ma offra una chiave fondamentale per la comprensione delle sue ermetiche argomentazioni.

Si vedrà più oltre perché questa congettura debba essere seriamente considerata. Ma intanto si può osservare che una simile ipotesi, per quanto ovvia, risolve in un colpo solo tutte le contraddizioni con cui si scontra ogni altra interpretazione: in quel titolo l'autore del testo – che coincida o meno con il suo narratore – non rivela il proprio nome segreto, né fa mistero della sua identità ebraica. E soprattutto: se si dividono opportunamente i possibili sottintesi autobiografici della prosa dai contenuti del suo dettato, appare chiaro che essa non costruisce il suo difficile gioco di apparenti contraddizioni per giungere a uno scioglimento ovvio, ma per insistere in ogni modo sul carattere duplice e ambivalente di tutto ciò che descrive o esibisce: dai nomi del narratore alle identità differenti che essi sottintendono e agli atteggiamenti opposti che, rispetto ad esse, il narratore assume. In questo modo il duplice nome cui la prosa è intitolata appare sotto una diversa luce. Esso non deve, cioè, il suo significato solo all'anagramma che lo trasforma in altro, ma al fatto stesso di essere anagrammabile: in quanto duplice, esso impone il marchio dell'ambivalenza su tutto ciò che segue.

DISVELAMENTI

La parte iniziale della prosa mostra, nel passaggio dalla prima alla seconda versione, poche differenze sostanziali, mentre variazioni più ri-



levanti emergono nel passo in cui è tematizzato il rapporto del narratore con il nome precauzionale che i genitori gli hanno imposto.

Vi si dice che egli ha preferito nascondere alla stregua del nome segreto che i genitori ebrei rivelano ai loro figli solo al momento della pubertà. Sembra ragionevole dire che, compiendo questa scelta, egli abbia considerato il segreto più importante della precauzione. L'importanza del segreto medesimo, però, non sta nella sua conservazione, bensì, all'opposto, nel suo disvelamento. Del resto questo è proprio ciò che il paragone dichiara: l'importanza del nome segreto per i bambini ebrei non risiede nel nome in sé, ma nel fatto di rivelarsi con la pubertà ovvero con quel momento chiave dell'esistenza che segna, insieme, l'entrata nella comunità religiosa e anche l'ingresso nell'età della responsabilità.

Questa considerazione risulta importante per la comprensione delle righe successive, in cui sono tematizzate due realtà connesse fra loro ed egualmente enigmatiche: la ripetibilità dell'entrata nella pubertà e la mutabilità del nome.

I stesura: Poiché però questo evento può darsi più di una volta nella vita, e poiché forse non ogni nome segreto resta sempre uguale e immutato, la sua mutazione può ben manifestarsi con una nuova pubertà. Nondimeno esso resta il nome che raduna in sé tutte le forze vitali, quello in cui esse vengono evocate e salvaguardate dai profani.

II stesura: Poiché però il raggiungimento della pubertà, nella vita, può verificarsi più di una volta, e forse solo il nome segreto di chi è devoto resta uguale e immutato, a colui che devoto non è il mutamento del nome può rivelarsi di colpo al momento di una nuova pubertà. Così a me. Nondimeno esso resta il nome che serra in un legame strettissimo le forze vitali e dev'essere salvaguardato dai profani.

Se, come si è detto in precedenza, il parallelo fra il nome segreto del narratore e quello dei bambini ebrei è giustificato dall'indicare l'uno e l'altro, una volta svelati, l'ingresso in una nuova fase dell'esistenza, bisogna dedurre che il rinnovarsi dell'entrata nella pubertà stia ad indicare, qui, il ripetersi, nella vita, di passaggi decisivi legati all'emergere di una nuova identità (e alla rivelazione di un nome segreto). Il nuovo ingresso nella «pubertà» (*Mannbarwerden*) a cui fanno riferimento queste righe non va infatti interpretato come l'entrata in una nuova fase della vita erotica adulta. Il nesso con la «figura femminile» (*weibliche Gestalt*) evocata più avanti è evidente; ma assai meno evidente è la natura di quella figura femminile (sulla quale invece Scholem non ha dubbi). L'accento della prosa non cade infatti sulla pubertà come maturazione biologica, ma sulla pubertà come momento di acquisizione della coscienza di un cambiamento. Diversamente, risulterebbe pressoché inspiegabile l'affermazione



relativa al suo ripetersi «più di una volta» nella vita e superfluo apparirebbe il riferimento alla rivelazione del nome. Non per nulla, del resto, la seconda versione dello scritto insiste proprio sull'istante rivelatore nel quale «di colpo» affiora il nome segreto ovvero il nuovo, mutato io di colui che si trova a vivere in una diversa condizione. Per di più, con una variante importantissima rispetto alla sua prima forma, la prosa chiarisce il valore della similitudine: la condizione del giovane cui viene rivelato il nome segreto non è affatto opposta a quella di colui che narra e dichiara di aver volutamente occultato il suo pseudonimo protettivo. Al contrario. Anche quello pseudonimo deve rivelarsi; e rivelandosi far scoprire a colui che lo ha voluto nascondere e mantenere segreto quale sia l'identità che la sua nuova forma dischiude.

Tutto ciò – come si è accennato – appare già intuibile nella prima versione dello scritto, ma nella seconda Benjamin chiarisce l'intento aggiungendo l'inciso «così a me» (*so mir*): anche il custode del nome viene a conoscere la natura della sua condizione attraverso l'improvviso rivelarsi del nome stesso, che è divenuto altro da prima.

L'importanza del primo arco di sviluppo della narrazione è evidente, poiché in esso non vengono solo introdotti i 'temi' dello scritto; viene piuttosto giustificata la logica del suo ermetismo: come i nomi segreti acquistano valore per chi li porta solo quando segreti non sono più, così anche il significato della prosa ermetica, chiede di essere svelato e riconosciuto. L'oscurità è il velo gettato su ciò che *deve*, infine, rivelarsi e dunque – per la stessa ragione – *deve*, per un periodo di tempo indeterminato, rimanere nascosto. Se il nesso fra il contenuto del testo e la sua forma ermetica non è arbitrario si può dire, insomma, che la finalità della prosa è quella di uscire dall'oscurità della sua condizione infantile e rivelare al suo interprete il proprio significato. Se poi tale significato, al pari del nome infine rivelato, «raduna in sé» e «serra in un legame strettissimo» le forze vitali e, per questo – così si legge in entrambe le stesure del testo – deve essere salvaguardato dai profani, allora si può dire, in altro modo, che il suo significato è tale da esporsi al rischio della profanazione. Ma questa profanazione, riguardando le forze racchiuse nel nome e quindi – se il parallelo fra il nome stesso e la prosa ermetica ha ragion d'essere – anche i contenuti del testo, altro non è che il loro misconoscimento da parte di coloro che non hanno il potere o il diritto di valersene. Il rischio di questa profanazione è quindi quello dell'impotenza, dell'inerzia, dell'inutilità; è il rischio che preziose forze vitali o profondi significati non producano conseguenze. Un tema che, come vedremo, introduce i motivi più rilevanti del testo e che costringe, inoltre, a porsi l'interrogativo da cui dipende tutta la sua interpretazione, vale a dire quali «forze vitali» siano qui in gioco.



ANGELI NOVI

Nel suo secondo e decisivo paragrafo il testo risponde in modo piuttosto chiaro a questa domanda. In entrambe le stesure la narrazione segue un'unica traccia: inizia accennando alle conseguenze della rivelazione del nome, menziona l'immagine dell'Angelo Nuovo, associa quest'ultima alla leggenda kabbalistica che descrive la nascita degli angeli e chiude con la descrizione della rivalse dell'angelo interrotto nel suo canto di lode. Le differenze fra le due stesure sono però significative e vanno considerate in parallelo, poiché si chiariscono a vicenda.

Punto di partenza in entrambe è l'affermazione secondo cui la rivelazione del nome comporta una diminuzione esistenziale. Nella prima versione tale diminuzione consiste espressamente nel non poter più essere quel che si è stati. Tuttavia questa preclusione del ritorno a un'identità precedente appare indicazione isolata e non sembra generare conseguenze nel testo, il quale prosegue piuttosto tornando a parlare del nuovo nome e del modo in cui il suo significato si collega all'immagine dell'Angelo Nuovo. Solo più avanti – e solo dopo che l'immagine dell'angelo è stata collegata alla narrazione kabbalistica – si dice che l'angelo stesso non ha nulla di umano nei suoi tratti, il che implica il riflettersi di tale disumanità nel significato del nuovo nome. In altri termini, il non poter essere quel che si è stati equivale a una visibile perdita di caratteri umani.

È probabile che Benjamin abbia ritenuto ridondante questa rappresentazione della diminuzione prodotta dalla rivelazione e l'abbia, per questo, sostanzialmente modificata nella seconda stesura. In essa, in effetti, appaiono evidenti una maggiore densità tematica e una più stretta connessione fra i diversi elementi dell'insieme. Dal punto di vista dell'argomentazione la principale novità consiste nella centralità attribuita all'immagine, che non appare più solo come effigie del nome, ma come suo vero e proprio sostituto: se nella prima versione è colui che apprende il proprio nome segreto a subire la diminuzione connessa con il disvelamento, nella seconda è l'immagine a perdere «il dono di apparire sotto sembianze umane» e a portare inscritte in sé le conseguenze del disvelamento stesso. In questo modo risulta più chiaro il triplice nesso fra il nome, l'immagine che ne costituisce l'equivalente e il portatore del nome: tanto il nome stesso – nel quale, non va dimenticato, sono riunite le forze vitali che vi sono evocate – quanto colui che lo porta sono segnati dalla medesima perdita di caratteri umani che contraddistingue l'immagine. Precisando ulteriormente la domanda posta in precedenza, appare logico chiedersi, allora, quali forze vitali, rivelandosi nell'immagine, possano mai avere per effetto una diminuzione di chi ne è il portatore e addirittura la sua disumanizzazione. Ma almeno quest'ultimo interrogativo trova subito una risposta evidente: il nuovo nome e l'identità del suo portatore



posseggono entrambi la medesima natura angelica – e perciò non umana – raffigurata nel quadro.

Questo passo decisivo della narrazione sbarra la strada a chiunque voglia dubitare della legittimità dell'interpretazione anagrammatica del titolo data da Scholem: è, se non altro, contro ogni probabilità che in un testo in cui si parla dell'acquisizione di un'identità angelica e disumana, l'apparizione dell'Angelus Satanus sia casuale. Nondimeno si tratta di intendere correttamente il collegamento esistente fra l'apparizione satanica nell'intestazione e quella descritta dal testo. E di certo non vi è alcuna relazione di identità.

Lo dimostra chiaramente la narrazione kabbalistica che Benjamin associa all'immagine dell'Angelo Nuovo. Nel suo saggio Scholem ricorda giustamente come lo stesso riferimento si trovasse già alla fine dell'annuncio per la rivista *Angelus Novus* pubblicato nel 1922 – 11 anni prima della stesura di *Agesilaus Santander* – e nomina, come riferimento di entrambe le citazioni, «un libro kabbalistico» in cui si legge che gli angeli creati da Dio «svaniscono come la favilla sul carbone»⁴². In realtà la prima menzione della leggenda nel progetto di «Angelus Novus» è diversa e, in un certo senso, più precisa, poiché anziché alla Kabbala fa riferimento a una «leggenda talmudica» che ritiene gli angeli «nuovi ogni istante, in schiere innumerevoli» esser creati solo «perché dopo aver cantato il loro inno al cospetto del Signore, cessino e svaniscano nel nulla»⁴³. La differenza è rilevante perché permette di risalire, se non alla sicura matrice del passo, a un suo ragionevole precedente. All'interno del Talmud babilonese, infatti, si parla in particolare della nascita degli angeli dall'opera quotidiana di Dio, o – in una diversa interpretazione – da ogni sua parola, in *Chagiga* 14a⁴⁴. È naturalmente possibile che Benjamin avesse conoscenza del passo; ma non meno verosimile è che la reminiscenza talmudica derivi da una lettura indiretta, la *Jüdische Theologie* del pastore Ferdinand Weber, pubblicata postuma nel 1880 e, in seconda edizione, nel 1897 da Franz Delitsch e Georg Schnedermann. Vi si legge, a proposito delle schiere celesti che circondano l'altare di Dio, che «la continua creazione di angeli dal fiume di fuoco che scorre sotto il trono del Signore [...] o da ogni alito della bocca di Jehova, fonda l'esistenza fuggevole di un certo tipo di angeli: i quali intonano un canto di lode davanti a Dio e scompaiono»⁴⁵.

⁴² Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., p. 48, trad. it. cit., p. 33.

⁴³ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. II.1, p. 246, trad. it. di Antonella Moscati, in Walter Benjamin, *Opere*, cit., vol. I, p. 522.

⁴⁴ Con riferimento a *Lamentazioni*, 3, 23.

⁴⁵ Ferdinand Weber, *Jüdische Theologie auf Grund des Talmud und verwandter Schriften gemeinfasslich dargestellt*, hrsg. v. Franz Delitsch – Georg Schnedermann, Dörffling & Franke, Leipzig 1897², pp. 166 e, riassuntivamente, 168, corsivo di Weber. Poco oltre è riportato anche un passo del commento midrashico ai cinque libri di Mosè del Rabbi



Per maggiore chiarezza, Weber riassume un frammento del commento midrashico alla *Genesi*, il *Bereshith Rabba* (c. 78), derivato con ogni probabilità dal citato passo di *Chagiga* 14a, con queste parole: «Nessun coro angelico pronuncia più di una volta il canto di lode dinanzi a Dio; poiché ogni giorno Dio stesso ne crea uno nuovo, il quale pronuncia un nuovo canto di lode e poi scompare là donde era venuto, nel fiume di fuoco sotto il trono del Signore»⁴⁶.

La plausibilità della derivazione della leggenda talmudica citata in *Agésilaus Santander* dalla ripresa dei passi citati nella *Jüdische Theologie* di Weber sembra rafforzata dalle affinità che i due testi evidenziano. Tuttavia, quale che sia la matrice a cui Benjamin fa riferimento, la verifica dei testi talmudici e midrashici chiarisce il senso di ciò che segue. Benjamin scrive infatti:

I stesura: Questo nome, tuttavia, non arricchisce affatto colui che lo porta. Molto esso gli sottrae, e per prima cosa il dono di apparire in tutto e per tutto quello di prima. Nella stanza che ho abitato da ultimo, prima di venir fuori dal vecchio nome armato e corazzato, egli ha appeso accanto a me la sua immagine: Angelo Nuovo. Narra la Kabbalah che ad ogni istante Dio crea un'infinità di nuovi angeli, tutti destinati solo a cantarne per un attimo le lodi dinanzi al suo trono e a dissolversi nel nulla. Nel far questo il mio era stato interrotto: i suoi tratti non avevano niente di umano.

II stesura: Questo nome, tuttavia, non arricchisce affatto colui che designa. Al contrario, dalla sua immagine molto vien meno, se viene pronunciato. Per prima cosa l'immagine perde il dono di apparire sotto sembianze umane. Nella stanza in cui abitavo, a Berlino, prima di venir fuori dal mio nome armato e corazzato, egli ha appeso alla parete la sua immagine: Angelo Nuovo. Narra la Kabbalah che ad ogni istante Dio crea un'infinità di nuovi angeli, tutti destinati solo a cantarne per un attimo le lodi dinanzi al suo trono e a dissolversi nel nulla. L'Angelo Nuovo si diede a conoscere come uno di questi angeli prima di voler dire il suo nome. Temo però di averlo sottratto per un tempo indebitamente lungo al suo inno.

Il nesso causale fra l'interruzione del canto dell'angelo e la sua disumanizzazione – chiara nella prima versione dello scritto – è sacrificato nella seconda per rendere più forte il legame logico fra la disumanizzazione stessa e il disvelamento del nome. Tuttavia, anche nella seconda

Bechai in cui si legge: «Ci sono alcuni angeli che restano per l'eternità, e sono quelli che vennero creati il secondo giorno; ma ci sono altri angeli che scompaiono; i nostri rabbini, benedetta sia la loro memoria, spiegavano infatti che il Santo crea ogni giorno una quantità di angeli che intonano un canto di lode a Dio e poi scompaiono».

⁴⁶ *Ivi*, p. 168.



versione della prosa, è comunque l'immagine angelica ad aver perso il semblante umano e, dunque, è sempre il collegamento postulato dalla prima versione dello scritto a dover essere chiarito. Parrebbe, in tal senso, di dover constatare una contraddizione nel discorso di Benjamin – almeno in termini teologici – poiché gli angeli della teologia ebraica non hanno, se non in alcune manifestazioni e rappresentazioni terrene, aspetto umano: sono fatti di fuoco, di acqua o di vento, a seconda delle fonti, e possiedono caratteri loro propri come il volto, che è simile al baleno o la voce che è come il rombo di una folla vociante. Perché dunque sarebbe una diminuzione per l'angelo la perdita della possibilità di acquisire sembianze umane mai possedute?

Per capirlo bisogna ricordare che la letteratura rabbinica conosce almeno dieci tipi di angeli e, fra questi, distingue i servitori (che circondano il trono del Signore e esistono nell'eternità senza tempo) e quelli creati ogni giorno, i quali, come si è detto, provengono dal fiume di fuoco sottoposto al trono di Dio e ad esso ritornano dopo aver esaurito il loro compito. Questi angeli cantori, che per un attimo condividono la stessa esistenza eterna degli angeli del trono, provengono da un fiume di fuoco che è immagine biblica del divenire e a esso devono ritornare dall'immobile eternità che li ha momentaneamente accolti. Essi, infatti, a differenza degli Arcangeli, dei Cherubini, degli Chajjot, ecc. devono essere ricompresi nel dominio del tempo dove sono sottomessi, come gli esseri umani, alle leggi e ai mutamenti della storia. Nella *Jüdische Theologie* Weber si sofferma specificamente su questo punto osservando che non solo gli Arcangeli Michele e Gabriele sono sottratti alla caducità dell'esistenza bensì tutti gli angeli servitori, mentre gli angeli destinati solo a intonare i cori di lode sono generati e svaniscono e dunque sono, già per questo, presi nel vortice del divenire⁴⁷. Laddove uno di questi angeli fosse trattenuto nel suo compito celeste, dunque, perderebbe la possibilità di tornare nell'alveo del tempo, di rendersi in tal modo pari agli esseri umani e di dividerne la mutevole esistenza. L'angelo evocato dal nome segreto e fissato nell'immagine del quadro è stato interrotto nel suo canto e non avendo potuto portare a termine la sua opera è rimasto in una condizione sospesa, fuori dal tempo e dalla storia a cui lo destinavano la sua origine e la sua natura.

Il ricorso ai testi talmudici, del resto, non spiega soltanto il difficile passo relativo alla disumanità dei tratti dell'Angelo Nuovo, ma anche il significato connesso con la rivelazione del nome segreto: tale rivelazione – che per le ragioni elencate in precedenza si deve intendere come espressione del conseguimento e del riconoscimento di una nuova identità – è legata a una metamorfosi che l'angelo compie insieme al suo doppio terreno. Vale la pena, a questo proposito, ricordare le osserva-

⁴⁷ *Ivi*, p. 168.



zioni sviluppate da Agamben in polemica con Scholem (peraltro sulla puntuale scorta di uno scritto dello stesso Scholem⁴⁸) nel citato saggio su *Agesilaus Santander* a proposito dell'immagine dell'angelo personale nella tradizione kabbalistica e nello scritto di Benjamin. È evidente, infatti, che i legami fra l'angelo, la sua immagine, il nome e l'essere umano che quel nome porta nel testo di *Agesilaus Santander* sono riconducibili alla visione dello *tzelem*, l'angelo personale descritto dallo *Zobar* come una sorta di forma celeste che ogni uomo possiede e che, come 'abito' dell'anima, lo accompagna anche in tutto il suo divenire terreno⁴⁹. Questo angelo, secondo la Kabbalah, appare soltanto a colui che attinge suprema conoscenza profetica e anzi, più precisamente, la forma angelica è l'immagine trasformata della sua stessa forza che diventa il veicolo della capacità profetica⁵⁰.

Riportando questa concezione al ragionamento di Benjamin – che potremmo definire laicizzato –, si dovrebbe dunque intendere che l'immagine dell'Angelo Nuovo, così come si mostra nel dipinto di Klee, assume se non la funzione almeno il valore dello *tzelem* kabbalistico: è insieme immagine emblematica in cui si concentrano tutti gli attributi del nome rivelato dalla «nuova pubertà» ed espressione della forza profetica che si annuncia nell'incontro con la propria immagine angelica. La trasformazione descritta dal testo consisterebbe dunque nell'acquisizione di forze vitali viste come energie spirituali superiori le quali, avvicinano l'individuo al proprio angelo personale e lo conducono al di sopra della sfera comune alla totalità del genere umano. Tuttavia la metamorfosi descritta nel testo benjaminiano sta anche sotto il segno dell'incompiutezza e della stasi. L'angelo che si mostra a colui che ha appreso il proprio nuovo nome è un angelo privo di tratti umani perché paralizzato nella sua atemporalità, estraneo alla storia e alle sue vicende. Torna così a porsi, in altro modo, l'interrogativo in merito alla natura delle forze vitali che il mutamento acquisisce all'individuo: quale nesso sussiste fra le sue nuove energie profetiche, angeliche e perciò disumane e la condizione di immobilità, di estraneità al tempo che l'angelo manifesta nella sua immagine?

L'interpretazione dello scritto benjaminiano dipende interamente dalla risposta a questa domanda. Alla quale peraltro l'ultima parte della prosa fornisce una risposta chiarissima.

⁴⁸ Gershom Scholem, *Zelem; die Vorstellung vom Astralleib*, in Id., *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*, Rhein-Verlag, Zürich 1962, poi Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1973², pp. 249-271.

⁴⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 261-263 e Giorgio Agamben, *Walter Benjamin e il demonico*, cit., p. 225.

⁵⁰ Gershom Scholem, *Zelem...*, cit., p. 258; Giorgio Agamben, *Walter Benjamin e il demonico*, cit., p. 224.



MELANCOLIA

Con il riferimento al vantaggio offerto alla rivalsa dell'angelo («me l'ha fatto scontare») dalla natura saturnina di colui che ha costretto l'angelo stesso in una condizione sospesa, non più angelica e non ancora umana, viene infatti chiamata in causa – come tutti gli interpreti della prosa hanno osservato – la tradizione culturale e iconografica legata al pensiero della melancolia. Questa a sua volta rimanda, ovviamente, agli studi condotti da Benjamin per la stesura della terza parte di *Dramma e tragedia* in *Il dramma barocco tedesco* e, altrettanto ovviamente, ai testi di Carl Giehlow e Panofsky-Saxl sulla düreriana *Melencolia I* da cui il capitolo attinge buona parte del suo sapere. A questo orizzonte rimandano molti dei dettagli – altrimenti poco comprensibili – presenti nella conclusione del secondo paragrafo dello scritto.

Già Scholem aveva visto nell'accento del testo alla nascita sotto il segno di Saturno del suo autore un autoritratto, assolutamente unico, di Benjamin come melancolico. Ma la prospettiva decisamente autobiografica del suo saggio lo aveva indotto a sorvolare sulla possibilità di leggere altri elementi del medesimo paragrafo e di quello seguente alla luce della rappresentazione düreriana della melancolia. Sorprendentemente anche i suoi successori – persino coloro i quali hanno concentrato meritevolmente la loro attenzione sul rapporto fra la prosa e la tradizione del pensiero sulla patologia atrabiliare⁵¹ – hanno seguitato a ignorare il più chiaro indizio esplicativo fornito dal testo. Eppure il richiamo alla tradizione del pensiero sulla melancolia getta una luce chiarificatrice, prima di tutto, sulla struttura dualistica e ambivalente dello scritto, poiché l'intera interpretazione dell'incisione düreriana fornita da Carl Giehlow aveva insistito proprio sul carattere duplice e dialettico del temperamento melancolico rappresentato nell'incisione di Dürer. Il medesimo richiamo permette inoltre di ricostruire la logica secondo cui si ordinano le immagini che – almeno nella prima versione – conducono la prosa alla sua conclusione. Sembra infatti che una volta esplicitato il tema melancolico del suo scritto, Benjamin componga in un insieme quasi ecfrastrico dettagli che provengono dalla düreriana *Melencolia I*.

È possibile ad esempio fornire una spiegazione relativamente semplice di uno dei passi più ardui del testo, quello, cioè, in cui si parla della «forma femminile» che l'angelo condannato a un'eterna e atemporale im-

⁵¹ Fra questi vanno almeno citati due studi: Max Pensky, *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*, University of Massachusetts Press, Amherst 2001, in part. pp. 6-17; Susana Kampff Lages, *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*, Edusp, São Paulo 2002, pp. 103-111. Fra gli studi italiani va segnalato lo studio di Alice Barale, *La malinconia dell'immagine: rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, FUP, Firenze 2009.



mobilità in via nel quadro accanto alla sua forma maschile. È infatti del tutto evidente che questa emanazione muliebre non può che condividere la stessa condizione statica e inoperosa dell'angelo da cui proviene (poiché in caso contrario si dovrebbe immaginare un angelo impossibilitato a completare il suo canto eppure capace di un'altra, diversa azione). Ma una figura angelica femminile costretta in uno stato di inerte immobilità assimilabile a quello di cui è prigioniero l'angelo descritto dalla prosa benjaminiana è precisamente la donna alata che Dürer circonda con i dettagli allegorici della sua *Melencolia I*. L'Angelo Nuovo – proprio perché inseparabile da colui che ne condivide il nome – non può che coinvolgere nella propria immobilità sospesa il suo alter ego terreno, il quale allora soggiace alla malattia melancolica; ma vi soggiace come l'immagine «nel quadro», cioè come l'inerte figura angelica düreriana. Non per nulla i passi seguenti insistono sull'esito prodotto dalla persecuzione angelica.

Come Benjamin aveva appreso dalle sue letture, infatti, la condizione melancolica rappresentata da Dürer era proprio quella immaginata da una lunghissima tradizione di pensiero come la più ostile all'azione ma, al contempo, la più favorevole alla natura filosofica, speculativa e persino profetica. La rivalsa dell'angelo è, dunque, solo apparentemente ostile. Essa è, al contrario, benefica a chi scopre in sé la disposizione alla vita contemplativa, all'attesa, alla riflessione e al pensiero pazienti. E ha la funzione di rivelare all'alter ego dell'angelo ciò che egli è diventato ovvero quali diverse «forze vitali» siano presenti in lui. Se è lecito riassumere e precisare quanto già detto, si può dire che l'angelo interrotto nel suo lavoro e costretto all'immobilità si rivale su colui che lo osserva costringendolo a rispecchiarsi nella sua condizione la quale è, sì, disumana e insieme statica perché sottratta alla dimensione del tempo e al divenire; ma non è priva di vita e di energie vitali nuove che si legano tutte alla dimensione contemplativa dell'esistenza, al pensiero e alla riflessione, le autentiche vocazioni dell'uomo sottoposto al potere di Saturno; ed è anche una condizione profetica, poiché solo chi è nato sotto Saturno – secondo la tradizione del pensiero occidentale sulla melancolia – può giungere ad acquisire quel dono della profezia che Dürer, secondo Giehlow, aveva rappresentato geroglicamente nell'immagine del cane addormentato ai piedi del suo angelo⁵².

Su questo sfondo tracciato dalla chiusa del secondo paragrafo, tutto ciò che Benjamin aggiunge fino al difficile finale del suo scritto, risulta più comprensibile. Il melancolico, l'uomo della statica e paziente con-

⁵² Cfr. Carl Giehlow, *Dürers Stich «Melencolia I» und der maximilianische Humanistenkreis*, in «Mitteilungen der Gesellschaft für vielfältigende Kunst», XXVI, 2 (1903), pp. 29-41; XXVII, 1-2 (1904), pp. 6-18; XXVII, 4 (1904), pp. 57-78, in part. p. 72 della terza parte.



templazione, si assimila completamente all'angelo fino ad assumerne le sembianze e fino, addirittura, ad acquisirne le ali. Le quali, però – ed è questa la sorpresa nella riutilizzazione benjaminiana dell'allegoria di Dürer – non sono le ali del più che umano angelo accovacciato e afflitto dall'astenia atrabiliare, bensì quelle dell'essere che nell'incisione è più vicino alla sfera celeste e al tempo stesso più lontano da qualsiasi apparenza antropomorfa: la creatura – a lungo ritenuta un pipistrello – nei cui tratti informi e indefiniti Benjamin identifica l'altra forma dell'angelo nuovo. È questo l'angelo munito di «artigli» e ali «appuntite» o, meglio, «affilate come lame» in cui il filosofo si rispecchia e ha, nella sua apparenza di pipistrello, natura femminile (il pipistrello, *Fledermaus*, è in tedesco di genere femminile). Anche questo essere appare, nella staticità del quadro, immobile o, meglio, immobilizzato nel volo e con le fauci aperte, come sorpreso a metà del suo canto; ed evidentemente non dà segno di precipitarsi su alcunché possa aver avvistato, bensì resta in una condizione sospesa. Le ali contrastano la forza prensile degli artigli tenendo a distanza ogni afferrabile oggetto. Così la prima versione dello scritto.

La seconda versione – assai più lunga – contiene molti dettagli che Benjamin deve aver aggiunto per precisare i contorni della sua riflessione ma anche per rendere più perspicuo lo sfondo su cui proiettarla. Il passo che associa l'uomo della melancolia contemplativa a «una donna che lo ha ammaliato», ad esempio, è stato notoriamente associato da Scholem al controverso amore di Benjamin per Asja Lacis. Se si ricorda, però, che nel suo ammiratissimo studio su *Melencolia I* Giehlow per primo aveva riprodotto l'incisione realizzata da Dürer per i *Quatuor libri amorum* di Conrad Celtis; che in essa appariva rappresentata una *philosophia triumphans* circondata dalle effigi dei quattro temperamenti nell'abbigliamento descritto da Boezio nel *De consolatione philosophiae*⁵³; che nel prologo di quest'opera l'abito della filosofia appariva lacerato dalle mani di uomini violenti («violentorum quorundam») i quali ne avevano strappato tutti i lembi che avevano potuto («particulas quas quisque potuit») e che, infine, la filosofia dagli occhi ardenti («oculis ardentibus» che possono dunque anche essere occhi febbricitanti) vi mostrava tanti anni da sembrare creatura di un'altra epoca («ut nullo modo nostra crederetur aetatis»)⁵⁴ appare allora ragionevole ipotizzare che la donna ammaliatrice che il narratore della prosa dice di voler aspettare in agguato finché «malata, invecchiata» e «in vesti logore» non cada in suo possesso sia proprio la filosofia e, specificamente, la filosofia come desiderio e

⁵³ Alla provenienza boeziana dell'immagine accenna già Carl Giehlow, *op. cit.*, Bd. II, p. 8.

⁵⁴ Boethius, *De consolatione philosophiae*, edidit Claudio Moreschini, Saur, München-Leipzig 2005, pp. 4-5.



conquista del pensatore melancolico. È dunque la rappresentazione di una precisa vocazione filosofica quella che il testo descrive, non una personale vicenda erotica.

Anche nell'ultimo paragrafo della seconda stesura della prosa i segnali della melancolia sono evidenti. Il distacco angelico dagli uomini e dalle cose è il distacco contemplativo che il filosofo frappone fra sé e il mondo. E gli oggetti che disperde donando sono per lui inservibili strumenti al pari degli oggetti gettati ai piedi della *Melencolia* düreriana. Per capire questo nesso con la tematica melancolica dell'insieme bisogna leggere come un tutto unico l'incipit del paragrafo. Così facendo si comprende meglio come l'angelo che somiglia a ogni cosa da cui il filosofo si separa nel momento stesso in cui la rende oggetto del suo pensiero e che risiede nelle cose da questi donate e disperse sia l'angelo della melancolia, il quale rende trasparenti le cose medesime mostrando in esse – nella loro inutilizzabilità – colui che le abita e le riceve, cioè se stesso, lo spirito dell'inerzia e della stasi. In altri termini il filosofo non può usare le cose che sono oggetto del suo pensiero; però può riempirle dello spirito che proviene dalla loro melancolica contemplazione: le allontana cioè da sé (si nega il loro impiego) nel momento stesso in cui la sua riflessione le rende disponibili per gli altri. In questo senso è «un donatore rimasto a mani vuote». Il fatto che nella seconda versione dello scritto trovi spazio dopo questa precisazione la descrizione dell'angelo deumanizzato non fa che confermare una simile interpretazione: quell'angelo melancolico, anzi, portatore della melancolia come dice l'iscrizione sulle sue ali, ha artigli per afferrare che però non usa, mentre impiega le sue ali per tenersi a distanza dalle cose che, così, può osservare da lontano o dall'alto.

Se poi si ritiene necessario un'ulteriore prova a sostegno del fatto che è proprio la rappresentazione düreriana della melancolia a suggerire a Benjamin i contenuti allegorici della sua prosa si può considerare un ultimo dettaglio. Esso riguarda il titolo della prosa e l'anagramma che vi è iscritto. Si è già ipotizzato che tale titolo non faccia riferimento al nome segreto del suo autore né a quello del narratore e che esso appaia significativo proprio perché è in relazione, piuttosto, con il tema dell'intero scritto che, a questo punto, si può affermarlo chiaramente, è la vocazione filosofica del melancolico. Si è anche detto che l'importanza della lettura anagrammatica fornita da Scholem non può essere messa in discussione, anche se quella lettura stessa appare imperfetta per via della «pleonastica» e «quasi ornamentale» *i* che la completa⁵⁵. Con riferimento a tutto questo bisogna allora ricordare che Benjamin sapeva – se non altro dalla prima annotazione del libro di Panofsky e Saxl – che l'indicazione «I» nella melancolia düreriana era stata ripetutamente interpretata pro-

⁵⁵ Gershom Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., p. 50, trad. it. cit., p. 38.



prio come una «i» maiuscola e conseguentemente (per la prima volta da Ludwig Choulant nel 1851) come terza persona dell'imperativo del latino «ire» col significato di «melancolia va' via»⁵⁶. Questa interpretazione, che trasformava l'incisione düreriana in una specie di foglio apotropaico, era stata abbandonata da tempo; cionondimeno l'introduzione della *i* nel titolo della prosa a finitura dell'anagramma che lo svela dichiara un parallelismo significativo con *Melencolia I*: accosta cioè la rappresentazione esemplare della condizione umorale influenzata dalla forza dell'antico demone Saturno a quella di colui che subisce il potere dell'Angelo Satana.

Tale parallelismo non è il frutto di una suggestione o di un'estemporanea intuizione benjaminiana. Il carattere satanico della melancolia è tema biblico esemplarmente rappresentato nella vicenda di Saul, la cui sofferenza melancolica è indotta da Dio attraverso uno spirito maligno (frequentemente interpretato come Satana o il diavolo)⁵⁷; è motivo che attraversa il pensiero medievale, che scorge nella patologia saturnina – secondo il detto di Origene – il «*balneum diaboli*», il brodo di coltura ideale per l'influsso del diavolo⁵⁸; ed è questione ancora presente alla riflessione della Riforma e del Rinascimento sul potere del diavolo, come Benjamin aveva appreso al più tardi dalla lettura del saggio di Aby Warburg su *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, consultato per la realizzazione del capitolo sulla melancolia in *Il dramma barocco tedesco*. Benjamin sapeva insomma benissimo che le concezioni profane e sacre relative all'origine della melancolia si erano variamente intrecciate fino a rendere quasi indistinguibili i contorni di Saturno e di Satana come responsabili della sofferenza atrabiliare, fornendo una dimostrazione impeccabile del teorema warburghiano che Panofsky e Saxl avevano acquisito e applicato alla loro trattazione della melancolia; il teorema secondo cui «l'idea di un pianeta [...] identificato con una divinità (o meglio: con la fusione sincretistica di diverse divinità), doveva senza eccezioni assumere in sé tutti i motivi risultanti immediatamente o mediamente (cioè, per analogia) dalle determinazioni mitologiche di quella divinità stessa»⁵⁹. Il titolo ricavato dallo scioglimento anagrammatico dei nomi *Agesilaus Santander*, «Der Angelus Satanus i», era insomma,

⁵⁶ Erwin Panofsky – Fritz Saxl, *Dürers «Melencolia I»*, Teubner, Leipzig-Berlin 1923, p. 1.

⁵⁷ 1 Samuele 16, 14-16. Sulla storia delle interpretazioni ebraiche cfr. Dorota Hartman, *Il male di Saul: rûah ra'ab fra malinconia, depressione e demonologia nell'Antico Testamento e nel giudaismo postbiblico*, in «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», III (2010), pp. 79-96.

⁵⁸ Jean Starobinsky, *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 1900 (Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900, 1960)*, Guerini e associati, Milano 1990, p. 56.

⁵⁹ Erwin Panofsky – Fritz Saxl, *Dürers «Melencolia I»*, cit., p. 8.



nei termini dell'angelologia ebraica, l'esatto equivalente della profana, saturnina «Melencolia I».

Questa angelologia – che Scholem dice di aver discusso con Benjamin⁶⁰ – attribuisce a Satana numerose identità e responsabilità; sempre Scholem, nel suo saggio, ne elenca sommariamente alcune. Di certo in un testo che Benjamin aveva studiato già presto e che costituì un importante veicolo della sua conoscenza della Kabbala, la *Philosophie der Geschichte* di Franz Joseph Molitor, si dice espressamente che Satana – in associazione con la sua parte femminile, Lilith, e con i suoi aiutanti – ha per fine «di togliere all'uomo ogni felicità»⁶¹ del tutto simile, in questo, al Saturno della tradizione pagana.

L'affinità, com'è evidente, è determinata essenzialmente dalla pericolosità dell'influsso che l'uno e l'altro possono esercitare sulla vita dell'uomo. Ma se la tradizione del pensiero sulla melancolia aveva concepito l'idea che l'influsso di Giove potesse volgere in positivo gli effetti deleteri di Saturno, determinando il volgersi della melancolia indotta da quest'ultimo in un'indispensabile attributo del genio contemplativo, nulla di simile era noto alla teologia ebraica.

Questa circostanza aggiunge perciò un ulteriore determinazione alla figura delineata da Benjamin nel suo scritto: l'Angelo Nuovo vi appare infatti come l'antagonista teologico del potere di Satana così come Giove è l'antagonista cosmologico della forza devastatrice di Saturno. E lo è perché diametralmente opposto a Satana come il testo della seconda stesura dice in modo inequivocabile: proprio al contrario del suo avversario, infatti, l'Angelo Nuovo «vuole la felicità».

È merito di Agamben aver dato il giusto rilievo a questo volto eudemonistico dell'angelo di Benjamin. Le sue riflessioni hanno però collegato il pensiero della felicità angelica a un'idea di redenzione storica⁶² che è sicuramente rinvenibile nel testo di *Agesilaus Santander* (come, forse, in quasi ogni testo di Benjamin) ma che almeno in parte rischia di oscurare il senso complessivo della meditazione benjaminiana posta a conclusione della prosa. Fin troppo direttamente Agamben – al pari di Scholem – proietta il significato di *Agesilaus Santander* sul grande sfondo disegnato dalle tesi *Sul concetto di storia*. Ma questa proiezione (oltre a individuare, come si è detto, il senso dello scritto benjaminiano in un lavoro compiuto assai più tardi) toglie specificità alla prosa, al centro della cui argomentazione non sta la redenzione del passato come tale, ma la rappresentazione

⁶⁰ Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., p. 47, trad. it. cit., pp. 33-34.

⁶¹ Franz Joseph Molitor, *Philosophie der Geschichte oder Über die Tradition*, 3 Bde., Theissing, Münster 1827-1853, Bd. III, p. 255.

⁶² Giorgio Agamben, *Walter Benjamin e il demonico*, cit., in part. pp. 230 ss.



di una vocazione filosofica come premessa di ogni possibile felicità e redenzione ovvero una meditazione sul potere trasformatore e salvifico di un'individualissima esistenza contemplativa.

In questa direzione indica il carattere personale e apparentemente autoreferenziale del testo in cui Scholem ha voluto vedere una testimonianza essenzialmente privata. Del resto non bisogna dimenticare che la melancolia è, prima di tutto, una condizione temperamentale individuale. La felicità evocata dal testo come aspirazione dell'angelo non è, pertanto, la felicità in sé, ma la felicità come antagonista dei satanici progetti d'infelicità, l'opposto della melancolia saturnina, dell'inerzia, della stasi e dell'inazione per impotenza o follia. Se c'è una ragione per vedere in *Agessilaus Santander* un documento importantissimo della riflessione benjaminiana sta nel fatto che in esso diventa oggetto di riflessione la persona del filosofo, la sua identità individuale oltre che la natura del suo rapporto con la storia. La contemplazione è un destino dell'io; e questo pensiero, inespungibile dalla riflessione benjaminiana, sta a significare che la possibilità di rinnovare il passato non è un sogno dell'umanità, ma un'opera pazientemente costruita dall'individuo nella sua filosofica lotta contro il potere distruttivo di Satana e la volontà di stasi di Saturno.

MELANCOLIA ANGELICA

Ai pericoli provenienti da questi due demoni – alla paralisi e all'infelicità – il pensatore della melancolia angelica oppone le strategie pazienti della sua vocazione contemplativa. Di tali strategie il finale dello scritto di Benjamin offre una complessa spiegazione, la quale risulta, però, più chiara se si ricorda, come si è detto, che l'angelo cantore, per la teologia ebraica, nasce e scompare nello stesso luogo – il fiume di fuoco del tempo sottostante al trono del Signore – e solo per un attimo partecipa dell'esistenza, eterna e estranea alle vicende della storia, di Dio e degli altri spiriti superiori. Su questo sfondo si capisce che le righe conclusive dello scritto, nelle quali Benjamin descrive in forma sintetica la via del filosofo come risalimento al proprio luogo di provenienza, ripetono il percorso dell'angelo che torna a perdersi nel dominio del divenire dopo aver esaurito il suo compito sacro. Mai come in questo finale appare evidente che l'angelo è insieme il doppio e la guida del filosofo. Anche il filosofo, come l'angelo, conosce la paralisi melancolica e la distanza dal tempo e dalla storia che la vocazione contemplativa reca con sé. Ma come l'angelo al fiume di fuoco il filosofo ritorna alla storia e vi ritorna con il frutto della stasi: con la forza trasformatrice del pensiero che conferisce una nuova trasparenza agli oggetti nel tempo. Da questi non trapela più l'immagine dell'angelo melancolico, ma quella dell'antagonista di Satana



e di Saturno, l'Angelo Nuovo che toglie gli oggetti abbandonati alla loro infelicità, alla loro inerzia e li rende vivi, diversi, pronti ad un nuovo uso e a un nuovo destino.

Questo ragionamento risulta notevolmente più chiaro nella seconda stesura del frammento. Qui, per cominciare, è evidente che lo scritto stabilisce un saldo parallelo fra l'azione dell'angelo – che si allontana indietreggiando da colui che ha posto sotto la propria egida «per tirarselo dietro, su quella via verso il futuro dalla quale è venuto» – e quella dell'io che torna anch'egli, con l'essere cui rivolge le sue parole, nel luogo da cui proviene. Se teniamo ferma l'idea che lo scritto contenga la rappresentazione allegorica di una vocazione filosofica, si può dire che la figura femminile con cui l'io dello scritto compie la via a ritroso verso il suo punto d'origine è proprio la stessa donna attesa pazientemente per lunghi anni, cioè la filosofia, il dono dell'Angelo Nuovo. E poiché il cammino del filosofo ripete quello dell'angelo – e quest'ultimo proviene dalla sfera del tempo, se ne estranea nell'istante in cui canta il suo inno di lode a Dio, e quindi vi fa ritorno – allora il cammino del filosofo, seguendo un percorso analogo, si allontana dalla storia per abbracciare un'attitudine contemplativa che alla storia, infine, deve ricondurlo. Il filosofo, insomma, si sottrae alla storia per poterle restituire, tornandovi, il frutto della sua riflessione: la filosofia è filosofia della storia e, insieme, filosofia *per* la storia che conduce nel futuro le forme del passato mutate dalla riflessione⁶³. Questo potere trasmutatore della riflessione filosofica genera il nuovo come restituzione del passato alla sua potenzialità o, per ripetere le parole del testo, alla sua felicità. E la felicità è quella di poter rivivere il passato nella diversa forma che l'azione trasformatrice del pensiero gli conferisce. Il filosofo, non meno del suo angelo vuole infatti la felicità: «Il contrasto in cui l'estasi dell'evento unico, del nuovo, del non ancora vissuto, sta insieme a quella beatitudine del ripetersi, del riavere, dell'aver vissuto». Questa felicità va intesa però, appunto, come opposto della stasi melanconica, dell'inerzia in cui Benjamin vede l'essenza dell'infelicità satanica e saturnina. Il passato condannato all'immobilità dal suo essere compiuto una volta e per sempre è un ricordo inservibile, una rovina da cui non potrà mai sorgere null'altro. Lo sguardo del filosofo, invece, lo rende, per così dire, nuovamente nuovo. Esso non riporta in vita il passato ma riporta vita *nel* passato; lo restituisce al flusso del divenire e al perduto movimento vitale attraverso l'idea che lo genera. È un motivo,

⁶³ Su questo motivo centrale della filosofia della storia benjaminiana cfr. il recente saggio di Fabrizio Desideri, *Intermittency: The Differential of Time and the Integral of Space. The Intensive Spatiality of the Monad, the Apokatastasis and the Messianic World in Benjamin's Latest Thinking*, in «Aisthesis», IX, 1 (2016), pp. 177-187 e, dello stesso autore, *Messianica Ratio. Affinities and Differences in Cohen's and Benjamin's Messianic Rationalism*, in «Aisthesis», VIII, 2 (2015), pp. 133-145.



questo, che Benjamin aveva sviluppato nella *Premessa gnoseologica a Il dramma barocco tedesco*.

Per la vera contemplazione – vi aveva scritto – l’abbandono del procedimento deduttivo si connette con il recupero sempre più ampio, sempre più fervido dei fenomeni, i quali non correranno mai più il rischio di rimanere oggetti di un confuso stupore finché la loro rappresentazione sarà insieme quella delle idee, e solo in esse sarà salva la loro propria singolarità⁶⁴.

Il potere della contemplazione è quello di ritrovare nei singoli frammenti del passato la vitalità produttiva dell’idea da cui sono stati generati e di far scaturire da quell’idea stessa – in tal modo resa visibile – il nuovo. In questa prospettiva – nella prospettiva dell’idea – «l’unicità e la ripetizione»⁶⁵ mostrano la loro intima coappartenenza e, insieme, la loro possibilità. Ciò che è già stato ritorna nella contemplazione dell’idea che lo fonda.

Tuttavia – ed è questo il punto – la possibilità che la ripetizione del già stato dischiuda il nuovo si offre soltanto a ciò che ha cessato di esistere. Ed è qui che la melancolia dell’uomo contemplativo trova la sua necessità. Essa riconosce lo stato di abbandono dei fenomeni del passato e li osserva prima di tutto nella loro inservibilità, come forme residuali e inerti di una vita scomparsa. Al tempo stesso, però, comprende che solo in queste forme perdute si cela una possibilità di futuro. La melancolia angelica del filosofo è segnata da questa ‘doppia vista’: osserva le cose simultaneamente come passate e destinate a tornare, come estinte e nuove. E dunque quella del filosofo è melancolia, insieme, satanica e angelica: vuole la fine delle cose – la loro infelicità – per poter estrarre da esse (dall’idea di esse) un futuro in cui siano ritrovate e salvate o, meglio ancora, un futuro segnato dalla salvezza – dalla felicità. La melancolia è il presupposto della contemplazione e, insieme, il suo metodo. Ma questo metodo non ha per unico fine il rinnovamento della storia, bensì anche il rinnovamento dell’uomo. Per questo l’angelo «non si aspetta nulla più, di nuovo» dal futuro «che la vista dell’essere umano cui resta rivolto». Lo sguardo all’indietro dell’angelo genera una nuova umanità che salva il tempo dalla satanica minaccia della stasi e contemporaneamente salva se stessa dal perdersi in un eterno canto di lode ai suoi dèi. L’uomo della melancolia contemplativa è il solo antagonista immaginabile a un culto del passato che rischia altrimenti di assimilarsi pericolosamente a una celebrazione della morte.

⁶⁴ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* I, 1, p. 225, trad. it. cit., p. 85.

⁶⁵ *Ivi*, 226, trad. it. cit., p. 86.



C'è un punto dello scritto che può apparire ora sotto una luce diversa. È il punto in cui si dice che l'uomo devoto non muta il proprio nome segreto, a differenza del non devoto. Quest'uomo devoto, fedele a un passato che ha l'autorità di una legge, resta immutabile in un tempo che non scorre; solo il non devoto può scoprire in se stesso un nuovo nome e una nuova identità, solo lui ha diritto a una seconda pubertà. Il filosofo della storia è l'Angelo Nuovo sottratto al compito di celebrare l'eternità e tornato, per la seconda volta, al fiume del divenire da cui proviene. Identico e diverso da quel che è stato, è un'immagine di ciò che, nel tempo, cessa di esistere per rinnovarsi: l'osservatore melancolico delle cose perdute a cui tocca il compito di contrastare l'Acheronte.

Torniamo infine alla tesi scholemiana del carattere autobiografico di *Agesilaus Santander*. Almeno un'intuizione collegata a questa tesi deve apparire indiscutibile: nel suo scritto Benjamin ha veramente composto un autoritratto del filosofo come melancolico. E proprio come in *Infanzia Berlinese* ha dato di se stesso e del suo universo infantile una rappresentazione nella quale il residuo reale dei ricordi si è fuso alla loro proiezione immaginaria al punto da non potersene più distinguere, così in *Agesilaus Santander* ha unito in una sola maschera il proprio volto con quello dell'angelo: l'identità reale del filosofo con la sua proiezione metafisica. Il dualismo che dall'inizio alla fine attraversa lo scritto di Benjamin è la chiave delle sue immagini e al tempo stesso il segno della 'doppia vista' che rende riconoscibile l'identità del filosofo nell'idea da cui proviene.

APPENDICE

Agesilaus Santander (prima stesura)

Quando nacqui i miei genitori ebbero l'idea che sarei forse potuto diventare scrittore. In tal caso sarebbe stato opportuno non rendere subito avvertito chiunque che ero ebreo. Per questo, oltre al mio nome, me ne attribuirono altri due, molto insoliti. Non li rivelerò. Basti dire che quarant'anni fa difficilmente due genitori avrebbero potuto essere più lungimiranti. Quel che essi ritennero una remota ipotesi, si è verificato. Ma le misure che essi assunsero nell'intento di prevenire il destino sono state private d'efficacia da colui che a quel destino era soggetto. Anziché render pubblici i due nomi precauzionali con i suoi scritti, li ha tenuti chiusi in se stesso. Ha vegliato su di essi come gli ebrei vegliavano un tempo sul nome segreto che davano a ciascuno dei loro figli. Questi ultimi non ne venivano a conoscenza prima del giorno in cui raggiungevano la pubertà. Poiché però questo evento può darsi più di una volta nella vita, e poiché forse non ogni nome segreto resta sempre uguale e immutato, la sua mutazione può ben manifestarsi con una nuova pubertà. Nondimeno esso resta il nome che ra-



duna in sé tutte le forze vitali, quello in cui esse vengono evocate e salvaguardate dai profani.

Questo nome, tuttavia, non arricchisce affatto colui che lo porta. Molto esso gli sottrae, e per prima cosa il dono di apparire in tutto e per tutto quello di prima. Nella stanza che ho abitato da ultimo, prima di venir fuori dal vecchio nome armato e corazzato, egli ha appeso accanto a me la sua immagine: Angelo Nuovo. Narra la Kabbalah che ad ogni istante Dio crea un'infinità di nuovi angeli, tutti destinati solo a cantarne per un attimo le lodi dinanzi al suo trono e a dissolversi nel nulla. Nel far questo il mio era stato interrotto: i suoi tratti non avevano niente di umano. Peraltro mi ha fatto scontare di esser stato disturbato nella sua opera. Ha infatti approfittato della circostanza che io sono venuto al mondo sotto Saturno – il pianeta dalle lente rivoluzioni, l'astro dell'esitazione e del ritardo – e ha spedito la sua forma femminile accanto a quella maschile, nel quadro, per la via più lunga e più fatale, sebbene entrambe fossero state già vicinissime. Egli ignorava forse che in tal modo valorizzava la forza di colui che attaccava. Poiché nulla può vincere la mia pazienza. Le sue ali somigliano a quelle dell'angelo in quanto pochissimi battiti sono loro sufficienti per restare immutabilmente al cospetto di colei che essa ha deciso di attendere. Pur avendo artigli come l'angelo e ali affilate come lame, essa non dà segno di precipitarsi su colei che ha avvistato. Impara dall'angelo, che tiene d'occhio il suo partner, ma poi si allontana a scatti, inarrestabilmente. Se lo tira dietro, in quella fuga, verso un futuro dal quale esso è giunto. Da quel futuro egli non si aspetta nulla più, di nuovo, che la vista dell'essere umano cui resta rivolto.

Allo stesso modo io, subito dopo averti visto per la prima volta, sono tornato con te nel luogo da cui ero venuto.

Ibiza, 12 agosto 1933

Agesilaus Santander (seconda stesura)

Quando nacqui i miei genitori ebbero l'idea che sarei forse potuto diventare scrittore. In tal caso sarebbe stato opportuno non rendere subito avvertito chiunque che ero ebreo. Per questo, oltre al mio nome, me ne attribuirono altri due, strani, dai quali non si potesse vedere né che era un ebreo a portarli, né che appartenevano a lui, come nomi propri. Quarant'anni fa una coppia di genitori non poteva dimostrarsi più lungimirante. Quel che essi ritennero una remota possibilità, si è verificato. Ma le misure che essi assunsero nell'intento di prevenire il destino vennero tralasciate da colui che a quel destino era soggetto. Anziché render pubblico il nome con gli scritti da lui composti, egli si comportò come gli ebrei con il nome aggiuntivo dei loro figli, che resta segreto. A questi ultimi, anzi, gli ebrei lo comunicano solo quando raggiungono la pubertà. Poiché però il raggiungimento della pubertà, nella vita, può verificarsi più di una volta, e forse solo il nome segreto di chi è devoto resta uguale e immutato, a colui che devoto non è il mutamento del nome può rivelarsi di colpo al momento di una nuova pubertà. Così a me. Nondimeno esso resta il nome che serra in un legame strettissimo le forze vitali e dev'essere salvaguardato dai profani.



Questo nome, tuttavia, non arricchisce affatto colui che designa. Al contrario, dalla sua immagine molto vien meno, se viene pronunciato. Per prima cosa l'immagine perde il dono di apparire sotto sembianze umane. Nella stanza in cui abitavo, a Berlino, prima di venir fuori dal mio nome armato e corazzato, egli ha appeso alla parete la sua immagine: Angelo Nuovo. Narra la Kabbalah che ad ogni istante Dio crea un'infinità di nuovi angeli, tutti destinati solo a cantarne per un attimo le lodi dinanzi al suo trono e a dissolversi nel nulla. L'Angelo Nuovo si diede a conoscere come uno di questi angeli prima di voler dire il suo nome. Temo però di averlo sottratto per un tempo indebitamente lungo al suo inno. Peraltro, me l'ha fatto scontare. Ha infatti approfittato della circostanza che io sono venuto al mondo sotto Saturno – il pianeta dalle lente rivoluzioni, l'astro delle lunghe vie e dei ritardi – e ha spedito la sua forma femminile accanto a quella maschile, nel quadro, per la via più lunga e più fatale, sebbene entrambe – pur senza conoscersi – fossero state già intimamente vicine.

Egli ignorava, forse, che la forza di colui che in tal modo intendeva colpire avrebbe potuto manifestarsi così nella maniera migliore: vale a dire aspettando. Quando quest'uomo si è imbattuto in una donna che lo ha ammaliato, ha deciso improvvisamente di mettersi in agguato sul cammino della vita di costei e attendere finché ella malata, invecchiata, in vesti logore, fosse caduta in mano sua. Insomma, nulla poteva fiaccare la pazienza dell'uomo. E le ali della sua pazienza somigliavano alle ali dell'angelo in quanto pochissimi battiti sono loro sufficienti per restare immutabilmente al cospetto di ciò che egli aveva deciso di non lasciare più.

L'angelo somiglia però a tutto ciò da cui io sono stato costretto a separarmi: agli esseri umani e, soprattutto, alle cose. Egli dimora nelle cose che non ho più. Le rende trasparenti e dietro ognuna di esse mi appare colui cui è destinata. Per questa ragione nessuno può superarmi nel donare. Piuttosto, l'angelo è stato forse attirato da un donatore rimasto a mani vuote. Poiché anche lui, che ha artigli e ali appuntite, anzi, affilate come lame, non dà segno di precipitarsi su colui che ha avvistato. Lo fissa – a lungo, poi si allontana a scatti, ma inesorabilmente. Perché? Per tirarselo dietro, su quella via verso il futuro dalla quale è venuto e che conosce così bene da percorrerla senza voltarsi e senza perdere di vista colui che ha prescelto. Vuole la felicità: il contrasto in cui l'estasi dell'evento unico, del nuovo, del non ancora vissuto, sta insieme a quella beatitudine del ripetersi, del riavere, dell'aver vissuto. Perciò per nessun'altra via può sperare alcunché di nuovo che non sia quella del ritorno, quando prende con sé un nuovo essere umano. Così come io, subito dopo averti visto per la prima volta, sono tornato con te nel luogo da cui ero venuto.

Una storia di potere e sopravvivenza: l'Ospedale Ebraico di Iranische Straße

Filippo Ranghiero

Tra il giugno del 1943 e l'aprile del 1945 l'Ospedale Ebraico di Berlino, sito nel quartiere di Wedding al numero 2 di Iranische Straße, divenne il centro direzionale dell'ormai sparuta comunità ebraica berlinese. Sotto certi aspetti, il nosocomio divenne il punto di riferimento per tutte le comunità ebraiche dell'*Altreich*, ovvero della Germania considerata nei suoi confini pre-1938. Negli anni precedenti, a partire dalla *Kristallnacht*, le numerose istituzioni ebraiche nel territorio dell'*Altreich* erano state via via dissolte o aggregate a quella che sarebbe diventata la *Reichsvereinigung der Juden in Deutschland*, l'unione forzata degli ebrei tedeschi, le cui vicende sono indissolubilmente legate all'Ospedale Ebraico di Berlino, l'unico organo ebraico, oltre alla *Reichsvereinigung*, che sopravvisse fino alla fine del conflitto mondiale.

Gli anni immediatamente successivi alla *Machtergreifung* del 1933 furono un periodo molto peculiare per gli ebrei tedeschi. Grazie alla coordinazione della prima e libera unione o, per meglio dire, rappresentanza ebraica, la *Reichsvertretung der deutschen Juden*, la vita delle istituzioni ebraiche poté proseguire nonostante le numerose restrizioni e la stretta sorveglianza della polizia segreta. Le leggi di Norimberga, le moltissime limitazioni in ambito lavorativo e le minacce fisiche alle quali gli ebrei erano sottoposti impedirono solo marginalmente le attività delle organizzazioni sioniste e liberali. I primi, riuniti nella *Zionistische Vereinigung für Deutschland*, portarono avanti il loro impegno per la formazione lavorativa e l'emigrazione verso la Palestina, mentre i secondi, raggruppati nel *Central-Verein*, mantennero vivo il dibattito culturale e la difesa della comunità ebraico-tedesca nei confronti dei forti attacchi della propaganda nazionalsocialista grazie alla pubblicazione della *CV-Zeitung*, una rivista assai diffusa al tempo¹.

¹ Come approfondimento sulle due importanti organizzazioni ebraico-tedesche si consigliano le seguenti pubblicazioni: Avraham Barkai, *'Wehr dich!': der Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens (C.V.) 1893-1938*, Beck, München 2002; Benno



Tutto ciò mutò tragicamente dopo gli eventi avvenuti nella notte tra il 9 e il 10 novembre del 1938. I danni provocati dal *pogrom* furono ingenti: vennero fortemente compromessi non solo vetrine di negozi ebraici ma anche importanti uffici come il *Palästina-Amt*² e in parte la sede della Comunità Ebraica, in Oranienburgerstrasse, adiacente al grande tempio, completamente distrutto dalle fiamme³. Anche la maestosa sinagoga di Fasanenstrasse, inaugurata nel 1912 in presenza di un rappresentante del Kaiser, una vera «bellezza architettonica» secondo i commentatori del tempo, fu distrutta dagli incendi appiccati da membri della SA, della *Hitlerjugend* e da semplici cittadini⁴.

Dopo la *Kristallnacht* gli apparati di sicurezza nazionalsocialisti misero in moto un processo di controllo totale sulle istituzioni ebraiche. Il *Central-Verein* e la *Zionistische Vereinigung* vennero smantellate e inglobate nella nuova unione forzata che andò a soppiantare la libera rappresentanza denominata *Reichsvertretung*. Questa nuova associazione, la *Reichsvereinigung der Juden in Deutschland*, venne ufficialmente annunciata e formalmente creata con un decreto governativo, la 10° *Verordnung zum Reichsbürgergesetz* del 4 luglio 1939⁵. I fondi delle associazioni dissolte e confluite nella *Reichsvereinigung* diventarono la risorsa economica per finanziare un compito imposto alla nuova organizzazione dal decreto governativo e, sebbene non specificato nel documento, dal servizio di sicurezza che si occupava delle questioni ebraiche, lo *Juden-*

Cohn, *Einige Bemerkungen über den deutschen Zionismus nach 1933*, in *In zwei Welten*, hrsg. v. Hans Tramer, Bitan, Tel Aviv 1962, pp. 43-54; Richard Lichtheim, *Die Geschichte des deutschen Zionismus*, Mass, Jerusalem 1954.

² Il *Palästina-Amt*, gestito dalla *Zionistische Vereinigung für Deutschland*, si occupava dell'*Aliya*, l'emigrazione verso la Palestina, fornendo assistenza per il reperimento dei documenti necessari. Confluì nella *Reichsvereinigung* nel 1941. Cfr. Beate Meyer, *Tödliche Gratwanderung. Die Reichsvereinigung der Juden in Deutschland zwischen Hoffnung, Zwang, Selbstbehauptung und Verstrickung (1939-1945)*, Wallstein, Göttingen 2011.

³ Cfr. il resoconto di Jacob Jacobson, responsabile dell'Archivio centrale degli ebrei tedeschi (*Gesamtarchiv der Juden in Deutschland*) reperibile presso l'archivio del Leo Baeck Institute Berlin (LBI): *Jacob Jacobson, Bruchstücke 1939-1945*, Leo Baeck Institute Berlin (LBI), ME 328, MM 41, pp. 1 s.

⁴ Leonard Baker, *Days of Sorrow and Pain. Leo Baeck and the Berlin Jews*, Macmillan, New York 1978.

⁵ La formazione della *Reichsvereinigung* era già tuttavia avvenuta *de facto* nel febbraio del 1939, come testimonia l'organo di informazione della *Reichsvertretung*, lo *Jüdisches Nachrichtenblatt* del 17 febbraio 1939, n. 14. Cfr. Kurt Jacob Ball-Kaduri, *Von der Reichsvertretung zu der Reichsvereinigung*, in «*Zeitschrift für die Geschichte der Juden*», 4 (1964), pp. 191-199, qui pp. 196 s.; Esriel Hildesheimer, *Jüdische Selbstverwaltung unter dem NS-Regime. Der Existenzkampf der Reichsvertretung und der Reichsvereinigung der Juden in Deutschland*, Mohr-Siebeck, Tübingen 1994, pp. 25-31.



referat del *Sicherheitsdienst* (SD)⁶. Come espressamente indicato al secondo punto del primo articolo della *Verordnung*, ora la *Reichsvereinigung* aveva principalmente «lo scopo di favorire l'emigrazione ebraica»⁷. Questa strategia dell'emigrazione forzata, sostenuta apertamente anche dal regime attraverso la *Zentralstelle für jüdische Auswanderung* sita al numero 16 della *Kurfürstenstraße*⁸, ha molto probabilmente influito sui tempi e sui modi per la creazione della *Reichsvereinigung*⁹, che si rivelò di fatto un'unione forzata di tutti gli ebrei tedeschi e degli ebrei apolidi.

Come la quasi totalità delle istituzioni ebraiche, anche l'Ospedale dipendeva direttamente dalla *Reichsvereinigung* e anch'esso era sottoposto alla sorveglianza del dipartimento IV B 4 del *Reichssicherheitshauptamt* (RHSA), l'ufficio per la sicurezza del Reich istituito da Heydrich nel settembre del 1939. Il dipartimento IV B 4 era diretto da Eichmann e si occupava di affari ebraici e evacuazioni¹⁰. Tra il 1938 e il 1941, nonostante queste ingerenze, l'Ospedale acquisì sempre più importanza all'interno della comunità ebraico-tedesca. Ciò fu determinato da molteplici fattori¹¹. Nel giugno 1938 un decreto governativo vietò ai medici di origine ebraica di trattare pazienti non ebrei e poco tempo dopo, sempre nello stesso anno, il divieto fu esteso all'intero staff dell'Ospedale. Queste misure tuttavia non fecero crollare drasticamente l'utenza del nosocomio perché alla popolazione di origine ebraica era negato l'utilizzo degli ospedali pubblici, così, senza altre opzioni, si ritrovarono in pratica costretti a utilizzare l'Ospedale Ebraico. Inoltre, nonostante la sempre crescente percentuale di emigrazione, come si è visto forzata anche dagli organi di sicurezza del regime, la popolazione ebraica di Berlino continuava ad aumentare: molti ebrei tedeschi lasciavano infatti città e villaggi più pic-

⁶ Cfr. Saul Esh, *The Establishment of the «Reichsvereinigung der Juden in Deutschland» and its Main Activities*, in «Yad Vashem Studies», 7 (1968), pp. 19-38, qui p. 25. Nel suo saggio, Esh descrive come nel dicembre del 1938, nell'ambito del SD e nella persona di Reinhard Heydrich, fossero già state delineate le linee guida che avrebbero portato alla formazione di una nuova unione ebraica.

⁷ «Die Reichsvereinigung hat den Zweck, die Auswanderung der Juden zu fördern». La decima *Verordnung zum Reichsbürgergesetz* è consultabile nella sua interezza all'indirizzo <http://alex.onb.ac.at/tab_dra.htm> (ALEX – Historische Rechts- und Gesetztexte Online).

⁸ La *Zentralstelle*, creata su modello dell'omonima centrale per l'emigrazione forzata di Vienna, era diretta da Adolf Eichmann: il processo di emigrazione consisteva nel confiscare al facente richiesta gran parte dei beni per poi consegnare un visto d'uscita da utilizzare obbligatoriamente nei quattordici giorni successivi. *Deutsch-Jüdische Geschichte in der Neuzeit*, Bd. IV, hrsg. v. Michael A. Meyer, C.H. Beck, München 1997, pp. 313 s.

⁹ Beate Meyer, *Tödliche Gratwanderung*, cit., p. 43.

¹⁰ Daniel B. Silver, *Refuge in Hell. How Berlin's Jewish Hospital outlasted the Nazis*, Houghton Mifflin, Boston-New York 2003, pp. 39 s.

¹¹ *Ivi*, pp. 40 s.



coli per raggiungere la capitale, considerata più sicura della provincia, per la presenza di osservatori e stampa internazionale¹². Tra il 1933 e il 1941 la popolazione ebraica della capitale era passata dal 32% al 43% della popolazione ebraica complessiva dell'*Altreich*¹³. Nonostante la forte emigrazione¹⁴ risulta quindi chiaro che la popolazione di origine ebraica di Berlino, nel 1941 circa 72.000 persone, abbia continuato ad utilizzare e frequentare l'Ospedale Ebraico.

Le attività dell'istituto di cura di Iranische Straße vennero sconvolte dagli avvenimenti che ebbero inizio a partire dal 1 ottobre 1941. In quel giorno, che fatalmente coincise con lo Yom Kippur, il presidente della Comunità Ebraica di Berlino, Moritz Henschel, il suo vice Philipp Kozower e Martha Mosse dell'ufficio per la consulenza abitativa (*Wohnungsberatung*) furono convocati presso la *Stapoleitstelle*, la sezione della Gestapo berlinese. Il *Kriminalsekretär* Prüfer comunicò ai tre funzionari che

il 'trasferimento' degli ebrei di Berlino era imminente e che la Comunità avrebbe dovuto collaborare, altrimenti se ne sarebbero occupate le SS e le SA «e voi sapete cosa questo comporterebbe». [...] L'intera operazione doveva essere annunciata alla popolazione ebraica come un'operazione di sgombero abitativo¹⁵.

Le liste per il «trasferimento» venivano stilate dalla Gestapo sulla base dello schedario catastale in possesso della *Wohnungsberatung*. L'immenso archivio della «sotto-divisione schedario» (*Unterabteilung Kartei*) conteneva infatti i dati anagrafici, raccolti attraverso appositi questionari, della popolazione ebraica di Berlino: la *Stapoleitstelle* selezionava da questi documenti le persone per il trasporto e apponeva sui questionari, che venivano rimandati alla sotto-divisione schedario, un numero progressivo¹⁶. Con la definizione fuorviante di «sgombero» o «trasferimento» il 18 ottobre 1941 avevano di fatto avuto inizio le deportazioni verso est della popolazione ebraica della capitale¹⁷ e da questo momento l'Ospedale

¹² *Testimony of Moritz Henschel, the Last Chairman of the Jewish Community of Berlin*, Yad Vashem Archive, Record Group O.1, File Number 51, pp. 8 s.

¹³ Daniel B. Silver, *Refuge in Hell*, cit., p. 41.

¹⁴ È importante sottolineare che, a causa dell'emigrazione, la popolazione ebraica della capitale era passata da 160.564 persone nel 1933 a 75.344 nel 1939. L'aumento in percentuale sopracitato va considerato quindi nel contesto del fenomeno di emigrazione ebraica inizialmente volontaria e poi via via sempre più forzata dal regime nazionalsocialista. Cfr. *Deutsch-Jüdische Geschichte in der Neuzeit*, cit., Bd. IV, p. 229.

¹⁵ *Erinnerung Martha Mosse*, Landesarchiv Berlin, B Rep 058, n. 44, p. 9.

¹⁶ *Ivi*, p. 10.

¹⁷ Le operazioni di deportazione dalla capitale vengono trattate nell'interessante articolo di Robert M.W. Kempner, *Die Ermordung von 35.000 Berliner Juden. Der Judenmordprozess in Berlin schreibt Geschichte*, in *Gegenwart im Rückblick. Festgabe für die*



Ebraico e i suoi funzionari furono loro malgrado coinvolti in queste operazioni. Due importanti testimoni, Hildegard Henschel e Hilda Kahan, due segretarie che lavoravano all'interno dell'istituto, hanno contribuito con i loro *memoirs* a fare chiarezza sulle prime attività che videro coinvolto l'Ospedale Ebraico nella fase iniziale delle deportazioni. A partire dal dicembre 1941 entrò in funzione presso lo *Schwesternheim*, l'edificio che ospitava le infermiere all'interno dell'area del nosocomio, un dipartimento denominato *Transportreklamationstelle*, diretto interamente da personale medico ebraico¹⁸. Secondo la ricostruzione di Hildegard Henschel questo servizio si occupava di esaminare e prendere in carico i casi di reclamo di individui in condizioni di salute troppo gravi per essere deportati. Una persona destinata alla deportazione che presentasse gravi condizioni mediche temporanee o irreversibili poteva quindi appellarsi all'esame di una commissione composta da sei medici, sei segretarie e sei infermiere. Il referto finale veniva redatto in tre copie, una per l'archivio dell'Ospedale, una per la Comunità Ebraica e una per la Gestapo, a cui spettava la decisione finale per il rinvio della deportazione. Il responsabile del servizio era il dottor Walter Lustig, membro del consiglio di amministrazione della *Reichsvereinigung* e direttore del settore Salute di quest'ultima, una figura determinante di cui si tratterà più nello specifico in seguito¹⁹. Nel suo *memoir*, l'altra testimone, Hilda Kahan, descrive come avveniva la stesura di un referto, compito effettivamente destinato alle segretarie della commissione. In presenza dei pazienti, i medici susurravano i risultati che venivano prontamente trascritti nel documento. Le analisi erano molto scrupolose e venivano effettuati tutti i test necessari in quanto un risultato favorevole per il paziente ne determinava, almeno momentaneamente, il futuro²⁰. Non tutte le visite venivano

Jüdische Gemeinde zu Berlin 25 Jahre nach dem Neubeginn, hrsg. v. Herbert A. Strauss – Kurt R. Grossmann, Stiehm, Heidelberg 1970, pp. 180-208.

¹⁸ Daniel B. Silver, *Refuge in Hell*, cit., pp. 67-69.

¹⁹ Hildegard Henschel, *Aus der Arbeit der Jüdischen Gemeinde Berlin während der Jahre 1941-1943*, in «Zeitschrift für die Geschichte der Juden», 9, 1-2 (1972), pp. 33-52, qui pp. 38 s.

²⁰ *Hilda Kahan. Chronik Deutscher Juden 1939-1945*, Yad Vashem Archive, Record Group O.8, File Number 190, p. 8. Hildegard Kahan nacque il 18.1.1911 a Königsberg. In giovane età si trasferì con la famiglia a Berlino dove il padre morì quando Hilda aveva quattordici anni. Dopo il 1933 la madre non trovò più impiego come dentista a causa delle leggi razziali. Hilda cominciò quindi a lavorare come stenografa per sostenere economicamente la madre, ma dopo gli eventi della *Kristallnacht* fu licenziata e restò senza impiego per diverso tempo. Fu poi fortunatamente assunta dalla Comunità Ebraica della capitale, prima all'*Hilfsverein*, la sezione che aiutava gli ebrei tedeschi ad emigrare all'estero, e successivamente alla sezione sanitaria della *Reichsvereinigung*. Dopo la guerra lavorò ancora presso l'Ospedale Ebraico fino al 1946 per poi collaborare con l'*Hebrew Immigrant Aid Society* (HIAS) a Berlino e Stoccarda. Pochi anni dopo emigrò negli Stati



effettuate all'interno dello *Schwesternheim*; alcuni pazienti infermi o in punto di morte dovevano essere trasportati all'Ospedale in ambulanza (secondo Kahan c'erano 30 mezzi adibiti a questo scopo) o, nei casi più gravi, i malati impossibilitati a lasciare il proprio domicilio, ricevevano quotidianamente le cure mediche presso la loro abitazione²¹. L'attività della *Transportreklamationstelle* durò per circa un anno, fino all'autunno del 1942, quando ormai, nonostante i deferimenti, la maggioranza degli anziani, degli infermi e dei malati era stata deportata²².

Il 1942 fu un anno tragico per i lavoratori e i funzionari dell'Ospedale; più in generale questo fu l'anno in cui numerosi ebrei tedeschi assunsero la consapevolezza, anche se parziale, del piano di sterminio nazista: da «oriente», dalle zone di deportazione, non giungevano più notizie da parte di parenti e amici e i tassi di mortalità nei ghetti erano spaventosamente aumentati²³. Un altro segnale che coinvolse direttamente l'Ospedale, fu l'impressionante aumento dei casi di suicidio: nel 1942 i suicidi fra la popolazione ebraica furono 823 mentre nel precedente anno 267²⁴. Adolf Wolffsky, un funzionario della Comunità Ebraica, di fatto ormai anch'essa accorpata alla *Reichsvereinigung* dal novembre del 1941²⁵, controllore contabile per le attività dell'Ospedale e del cimitero ebraico di Weißensee, si occupò anche delle statistiche legate a questi tragici eventi. Egli annotò in due documenti il numero delle sepolture distinguendo le morti naturali dai suicidi: il suo conteggio per l'anno 1942 è di 805 casi²⁶, una cifra molto vicina a quella diffusa dai più recenti studi.

Uniti, a Brooklyn, dove rimase fino alla pensione (lavorò ancora come stenografa e poi come contabile) per poi trasferirsi in Israele. Secondo le ultime informazioni ritornò negli Stati Uniti all'inizio degli anni Novanta, durante la prima Guerra del Golfo. Cfr. Daniel B. Silver, *Refuge in Hell*, cit., pp. 10 s., 247.

²¹ Ivi, p. 9.

²² Ivi, p. 73.

²³ Questa crescente consapevolezza è ben rappresentata dalle lettere di Hermann Samter, impiegato della Comunità Ebraica: Hermann Samter, «*Worte können das ja kaum verständlich machen*». *Briefe 1939-1943*, hrsg. v. Daniel Fraenkel, Wallstein, Göttingen 2009; un altro contributo determinante su questo tema è costituito dal saggio di Beate Kosmala, *Zwischen Abnen und Wissen: Flucht vor der Deportation*, in *Die Deportation der Juden aus Deutschland: Pläne, Praxis, Reaktionen*, hrsg. v. Beate Meyer – Birthe Kundrus, Wallstein, Göttingen 2004, pp. 135-159.

²⁴ *Erzwungener Freitod: Spuren und Zeugnisse in den Freitod getriebener Juden der Jahre 1938-1945 in Berlin*, hrsg. v. Anna Fischer, Text, Berlin 2007, pp. 15-19. Un dato ancora più determinante è il numero di suicidi fra 1933 e il 1937: furono in totale 297.

²⁵ Beate Meyer, *Tödliche Gratwanderung*, cit., p. 135.

²⁶ *Verzeichnis: betr. Beerdigungen auf dem Jüdischen Friedhof Berlin-Weißensee 1939-1945 (natürliche Todesarten und Suizide)*, Akademie des Jüdischen Museums Berlin, Sammlung Adolf Wolffsky, n. 31-32, K 492, Mp. 5.



In una lettera del dopoguerra, datata 17 marzo 1957 e indirizzata a Bertha Cohn della Wiener Library di Londra, Wolffsky parla dei casi di suicidio e delle conseguenze all'interno dell'Ospedale:

Jüdische Menschen lernten in der damaligen Zeit von der sicheren Wirkung des Veronals Gebrauch zu machen. Mancher, der es sich leisten konnte, verschaffte sich Veronal auf dem Schleichwege, das benötigte Quantum von 30-40 Tabletten für ca 300. [unlesbar]. Leider glückte nicht jeder Versuch. Im Versagensfalle kam der Unglückliche dann in das jüdische Krankenhaus und wurde, wenn wieder hergestellt ein sicheres Opfer für den nächsten Transport. Vorsichtige [unlesbar] dann neben dem Veronal noch Belladonna mit sich herum, um die Sicherheit der Wirkung zu verbessern²⁷.

Le reazioni dei medici e delle infermiere nei confronti dei numerosi tentativi di suicidio furono diversificate: ai pazienti più anziani, in alcuni casi, non venivano fornite cure per risparmiare loro ulteriori sofferenze ed evitare loro l'arresto e la successiva deportazione, ma questo approccio andava ovviamente contro il giuramento d'Ippocrate e molti membri dello staff non lo accettarono a priori²⁸.

Fu proprio un caso di suicidio a determinare l'ascesa del dottor Walter Lustig, il responsabile dell'ormai smantellata *Transportreklamationsstelle*. Alle 7 in punto della mattina del 20 ottobre 1942, circa 300 impiegati della Divisione Sanitaria della *Reichsvereinigung* furono convocati dalla Gestapo presso gli uffici della Comunità Ebraica nella Oranienburger Straße. Hilda Kahan era fra queste persone:

Gleichzeitig wurde darauf hingewiesen, dass ein Nichterscheinen nur im Falle einer ernsten Erkrankung anerkannt werden würde und die hierfür erforderliche ärztliche Bestätigung einer Nachuntersuchung unterzogen werden könnte. Hiermit war der Ernst der Anordnung gekennzeichnet, denn jeder von uns wusste, dass eine derart strikte Anweisung der Jüdischen Kultusvereinigung nur auf behördlichen Druck erfolgte. [...] Von morgens 7 Uhr an warteten wir stundenlang in atemloser Spannung auf ein nicht abwendbares, auf uns lauernes Unheil. Es war der erste Appell dieser Art. Gegen 1 Uhr mittags wurde es in dem Gang vor dem Repräsentanten-Saal lebendig. Dann wickelte sich alles sehr schnell ab: Sturmbannführer Günther [maggiore delle SS Rolf Günther, vice di Eichmann al dipartimento IV B 4 del RSHA] zusammen mit anderen SS-Männern kam wie ein Sturmwind in den Raum. [...] Dann

²⁷ 3 Briefe: zw. Adolf Wolffsky und der Wiener Library (Eva G. Reichmann und Bertha Cohn), betr. Verfassen eines Erinnerungsberichts, Akademie des Jüdischen Museums Berlin, Sammlung Adolf Wollfsky, n. 78, K 492, Mp. 5.

²⁸ Daniel B. Silver, *Refuge in Hell*, cit., p. 75.



schwirrten Namen durch die Luft: mit vor Angst gequetschter Stimme wurde geantwortet. [...] Alle Aufgerufene erhielten danach genaue Anweisung, wann sie sich einige Tage später zum Transport nach dem 'Osten' (Polen) zur Verfügung zu stellen hätten. Vor einer Flucht wurde gewarnt und mit Verhaftung von Geiseln gedroht²⁹.

Secondo altre ricostruzioni³⁰, durante la selezione Günther ordinò ai direttori delle sezioni della *Reichsvereinigung* di individuare il personale non indispensabile, che poteva quindi essere deportato. Lustig, dopo un primo rifiuto, obbedì all'ordine. Ciò che risulta conforme in tutte le testimonianze è la selezione da parte dello stesso *Sturmabführer* Günther del direttore generale dell'Ospedale, il dottor Schönfeld, il quale, quella stessa sera del 20 ottobre, ritornato a casa, si avvelenò assieme alla moglie. Il suicidio del direttore fu quindi causa necessaria dell'ascesa di Lustig, ma non ne fu causa sufficiente; i suoi «buoni rapporti con la Gestapo»³¹, come riferiscono molti testimoni, fecero il resto.

L'attacco alla *Reichsvereinigung* del 20 ottobre 1942, denominato a posteriori *Gemeinde-Aktion*, ebbe conseguenze anche nei mesi successivi. Alcuni impiegati destinati alla deportazione fecero perdere le loro tracce e non si presentarono nel luogo prestabilito (*Sammellager*³²). Le minacce del RSHA si realizzarono: vennero arrestati e tenuti in ostaggio otto funzionari. Dalle ricostruzioni della *Staatsanwaltschaft* di Berlino siamo a conoscenza dei nomi di sei di questi funzionari e del presunto periodo in cui furono assassinati: Lamm, Blumenthal, Mendelsohn, Looser, Selbiger e Goldstein vennero fucilati alla fine di novembre 1942. Adolf Wolffsky, informato sui fatti, fu sentito come testimone dalla *Staatsanwaltschaft* nel 1953 e riconvocato nel 1960 durante le lunghe indagini sui membri del dipartimento IV B 4 del RSHA. Nella lettera inviata a Wolffsky dalla *Staatsanwaltschaft* compare anche il nome di Fritz Wöhrn, un importante membro dello *Judenreferat* che influirà enormemente sull'esistenza dell'Ospedale Ebraico. Purtroppo nella risposta di Wolffsky alla *Staatsanwaltschaft* non sono contenute informazioni sugli eventi; dalla sua let-

²⁹ Hilda Kaban, *Chronik Deutscher Juden 1939-1945*, cit., pp. 12 s.

³⁰ Cfr. Hermann Samter, «Worte können das ja kaum verständlich machen». *Briefe 1939-1943*, cit., p. 98; Daniel B. Silver, *Refuge in Hell*, cit., p. 78.

³¹ Beate Meyer, *Gratwanderung zwischen Verantwortung und Verstrickung: die Reichsvereinigung der Juden in Deutschland und die Gemeinde zu Berlin 1938-1945*, in *Juden in Berlin 1938-1945*, hrsg. v. Beate Meyer – Hermann Simon, Philo, Berlin 2000, pp. 291-337, qui p. 326.

³² Centri di detenzione e concentramento all'interno della capitale potevano essere temporanei o vere e proprie prigioni dove gli ebrei attendevano in terribili condizioni di essere deportati. Cfr. Akim Jah, *Die Berliner Sammellager im Kontext der Judendeportationen 1941-1945*, in «Zeitschrift für Geschichtswissenschaft», 3 (2013), pp. 211-231.



tera al procuratore Kramer sappiamo però che era stato programmato un incontro a Berlino per la metà di gennaio del 1961³³. In una lettera del 30 agosto del 1963 Wolffsky dà conferma dell'assassinio di Bruno Mendelsohn, definendolo «Opfer einer Geiselaktion» ma indicando come data il 2 dicembre 1942³⁴.

Alla fine del 1942 il personale dell'Ospedale Ebraico, a causa di deportazioni, suicidi o fughe in clandestinità, era oramai fortemente limitato e forse privato dei più importanti professionisti. Un vero luminaire, il direttore del reparto di Medicina Hermann Strauss, fu deportato a Theresienstadt nel luglio del 1942 e morì pochi giorni prima della liberazione del ghetto. Secondo diversi testimoni, anche se ancora perfettamente funzionante, l'Ospedale di Iranische Straße non aveva più il personale adeguato ma, per motivi ancora non del tutto chiari, sembrava essere adatto agli scopi del RSHA³⁵.

Gli eventi dei primi mesi del 1943 determinarono la fine della *Reichsvereinigung*, la deportazione dei suoi funzionari e impiegati *Volljuden*, ossia non protetti da un matrimonio misto (*arisch Versippte*) e dei lavoratori coatti ebrei (*Zwangsarbeiter*) nelle fabbriche di armamenti. Il 28 gennaio vennero deportati a Theresienstadt Leo Baeck e Paul Eppstein, ovvero il presidente e il direttore esecutivo della *Reichsvereinigung*, e Philipp Kozower, il dirigente della Comunità Ebraica che si occupava dei trasferimenti. Moritz Henschel, Kurt Levy, Paul Meyerheim e Walter Lustig presero in carico la *Reichsvereinigung*. La Comunità Ebraica di Oranienburger Straße perse invece definitivamente la propria seppur relativa autonomia il 29 gennaio³⁶. Circa un mese più tardi, il 27 febbraio, ebbe luogo una violentissima azione delle SS contro i lavoratori ebrei delle fabbriche belliche: in questa occasione vennero deportati 11.000 ebrei dal Reich, due terzi dei quali dalla capitale³⁷. Gli impiegati della *Reichsvereinigung* che ancora si trovavano a Berlino ricevettero un *Gelber Schein*, un permesso cartaceo di colore giallo che proteggeva loro stessi e i loro familiari dalla deportazione e andava affisso in maniera ben visibile nella propria abitazione. Ben presto però si generò il caos perché le SS arrestarono anche molte persone nelle strade o all'interno delle fabbri-

³³ 2 Briefe: zw. Adolf Wolffsky und dem Generalstaatsanwalt beim Landgericht Berlin, betr. Geiselschießung im November 1942, Akademie des Jüdischen Museums Berlin, Sammlung Adolf Wolffsky, n. 45-46, K 492, Mp. 4.

³⁴ 2 Briefe: zw. Adolf Wolffsky und dem Council of Jews from Germany, betr. Deportation von Dr. Ludwig Jacobi, Dr. Rudolf Pick, Dr. Bruno Schoenfeld und Erich Kopidlowski und Geiselschießung von Dr. Bruno Mendelsohn, Akademie des Jüdischen Museums Berlin, Sammlung Adolf Wolffsky, n. 71-72, K 492, Mp. 5.

³⁵ Daniel B. Silver, *Refuge in Hell*, cit., pp. 83-88.

³⁶ Beate Meyer, *Tödliche Gratwanderung*, cit., pp. 211-214.

³⁷ *Ivi*, p. 215.



che. La madre di Hilda Kahan, protetta dal *Gelber Schein* della figlia, ma ovviamente sprovvista del documento al momento dell'arresto, fu salvata all'ultimo momento, già all'interno del *Sammellager* temporaneamente allestito (una vecchia sala da ballo, il *Clou*) dove era imprigionata, grazie all'intervento della figlia che impugnava il permesso di colore giallo³⁸. La *Fabrik-Aktion*, come venne più tardi denominata, fu per diversi testimoni un provvedimento che si scostava dalle precedenti retate in quanto a rapidità e violenza: sulle strade le persone venivano arrestate e caricate sui camion, subendo brutali percosse, senza neppur poter avvisare le famiglie o prendere dei bagagli, mentre alla stazione di Grünewald, da dove partiva la maggior parte dei trasporti, uomini delle SS provvisti di fruste facevano salire i deportati su carri bestiame parzialmente scoperti. L'*Aktion* venne considerata conclusa il 7 marzo e il *Gelber Schein* perse di validità³⁹. Ma la situazione di pericolo non si era per nulla esaurita perché il RSHA ordinò al nuovo direttivo della *Reichsvereinigung* di procedere alla definitiva sostituzione degli impiegati *Volljuden* con *arisch Versippte*: tra il 12 e il 17 marzo, 941 lavoratori *Volljuden* vennero deportati ad Auschwitz e 1300 a Theresienstadt. Il 16 giugno la stessa sorte toccò agli ultimi dirigenti *Volljuden* della Comunità Ebraica in Oranienburger Straße e della *Reichsvereinigung*, tra cui Mortiz Henschel con la moglie Hildegard⁴⁰. Ancora un volta il dottor Walter Lustig, grazie al suo status di *Mischebe* (matrimonio misto), venne risparmiato, e come vedremo, continuerà la sua ascesa nella *Reichsvereinigung*.

Le *Aktionen* della primavera del 1943 colpirono anche l'Ospedale Ebraico. Le manovre attuate nei giorni della *Fabrik-Aktion* per deportare tutti i lavoratori *Volljuden* dalla capitale spinse i dirigenti della Gestapo berlinese, la *Stapoleitstelle*, a organizzare lo sgombero totale dell'istituto di cura di Iranische Straße⁴¹. Il 10 marzo tre camion si fermarono davanti all'ingresso dell'Ospedale mentre una decina di ufficiali si diresse nell'ufficio di Lustig. Il direttore seppe però sfruttare al meglio la sua «conoscenza della mentalità burocratica tedesca, acquisita durante i molti anni precedenti all'ascesa del nazionalsocialismo, quando era un funzionario di alto grado al presidio di polizia di Berlino»⁴². Con una chiamata telefonica al RSHA Lustig riuscì a guadagnare tempo e a fermare momentaneamente la deportazione di tutto il personale. Il servizio di sicurezza del Reich era

³⁸ Hilda Kahan. *Chronik Deutscher Juden 1939-1945*, cit., pp. 17-19.

³⁹ Hildegard Henschel, *Aus der Arbeit der Jüdischen Gemeinde Berlin während der Jahre 1941-1943*, cit., pp. 48-50.

⁴⁰ Beate Meyer, *Tödliche Gratwanderung*, cit., pp. 218-219.

⁴¹ I seguenti avvenimenti sono in Hilda Kahan. *Chronik Deutscher Juden 1939-1945*, cit., pp. 20-22.

⁴² Daniel B. Silver, *Refuge in Hell* cit., p. 143.



infatti il formale supervisore delle attività della *Reichsvereinigung* e dell'Ospedale e non essendo stato informato dell'azione, fece rientrare gli agenti della *Stapoleitstelle* assieme ai tre camion che sostavano all'ingresso. La tregua durò poco: circa trenta minuti più tardi giunse nell'ufficio di Lustig il supervisore del RSHA per l'Ospedale, il già citato Fritz Wöhrn. Con lui si presentarono il capo della *Stapoleitstelle* Bock e Dobberke, il direttore dei centri di raccolta temporanei (*Sammellager*). Durante il colloquio venne dato l'ordine di deportare metà dello staff dell'Ospedale con i propri familiari. La lista doveva essere redatta dal dottor Lustig entro le sette del giorno seguente. Hilda Kahan e una collega assistettero il direttore scrivendo a macchina i nominativi. L'operazione durò tutta la notte ma Lustig non lavorò da solo; secondo Kahan nella redazione delle liste egli era sempre coadiuvato da un medico (un oftalmologo) e da due infermiere, personale che Hilda definisce «volontario»⁴³. Tra staff medico e i loro familiari, questa *Aktion* comportò la deportazione di circa 300 persone.

Il RSHA colpì nuovamente con un raid l'Ospedale Ebraico il 7 maggio 1943. Questa volta Hilda Kahan e la madre furono arrestate e rinchiusi nel *Sammellager* di Große Hamburger Straße. In questa occasione Kahan cominciò a rendersi pienamente conto dell'influenza che Lustig poteva avere sulle liste di deportazione. Senza in alcun modo richiedere l'aiuto del direttore — «Nie hätte ich Dr. L. um etwas bitten können, nicht einmal um mein Leben», scrisse infatti Kahan⁴⁴ — venne rilasciata assieme alla madre il giorno seguente. Un altro membro dello staff che venne 'salvato' da Lustig in questa occasione fu Erich Zwilsky⁴⁵, un ex farmacista impiegato dal 1939 nell'amministrazione dell'Ospedale, che divenne assistente personale del direttore dopo gli eventi della *Gemeindeaktion* nell'ottobre del 1942 e che secondo alcuni esperti cooperò con Lustig nello stilare le liste di deportazione⁴⁶. L'ipotetica cooperazione di Zwilsky e del direttore amministrativo Selmar Neumann, un altro assistente molto vicino al direttore, sul quale però ci sono scarsissime notizie, potrebbe essere determinata dalla volontà di Lustig di mantenere operativo l'istituto di cura, 'selezionando' il personale a questo scopo con l'aiuto dei due esperti amministrativi⁴⁷.

⁴³ *Documentation and memoirs of Hilda Kaban* [Lettera di Hilda Kaban a Burton Caine del 16 maggio 1989], Yad Vashem Archive, Record Group O.8, File Number 190, p. 11. I nomi del medico e delle infermiere non sono stati tuttavia indicati da Kahan.

⁴⁴ *Hilda Kaban. Chronik Deutscher Juden 1939-1945*, cit., p. 24.

⁴⁵ Aubrey Pomerance, *Erich Zwilsky und das Jüdische Krankenhaus Berlin*, in *Vom Hekdesch zum Hightech. 250 Jahre Jüdisches Krankenhaus im Spiegel der Geschichte der Juden in Berlin*, hrsg. v. Else-Vera Kotowski — Julius H. Schoeps, Verlag für Berlin-Brandenburg, Berlin 2007, pp. 147-151, qui pp. 148 s.

⁴⁶ *Ivi*, p. 149; Daniel B. Silver, *Refuge in Hell*, pp. 143 s.

⁴⁷ *Ivi*, p. 144.



Il 10 giugno 1943 la *Reichsvereinigung* venne dismessa dal RSHA e il 16 giugno gli ultimi funzionari e lavoratori *Volljuden* furono deportati a Theresienstadt. Ma l'unione continuò *de facto* a esistere, gestita ora da personale *arisch versippt*, cioè che viveva in matrimonio misto. Adolf Wolffsky, il controllore contabile già citato prima, era uno di questi funzionari. Aveva infatti sposato nel 1921 Hedwig Lingnau, di religione protestante, che pur essendosi convertita all'ebraismo prima del matrimonio non era considerata ebrea per le leggi razziali⁴⁸. Nella stessa condizione si trovava anche il direttore Lustig: aveva sposato la non ebrea Annelise Preuß nel 1927 e fu battezzato nello stesso anno. Si avvicinò alla Comunità Ebraica nel 1935 lavorando nel reparto amministrazione sanitaria dopo aver perso il suo posto di lavoro al distretto di polizia della capitale a causa delle leggi razziali del 1933 (*Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*)⁴⁹. Erich Zwilsky e Hilda Kahan erano al contrario *Volljuden* senza alcun legame di parentela con non ebrei: la loro protezione, come si è visto, si doveva all'intervento del dottor Lustig.

La nuova *Reichsvereinigung*, definita anche *Rest-Reichsvereinigung*, fu trasferita proprio nel complesso ospedaliero di Iranische Straße. Non ci fu nessuna procedura ufficiale per la riapertura e nessun decreto ministeriale: l'unione era attiva e operante ma esisteva solo in una sorta di vuoto burocratico, in una condizione di semi legalità⁵⁰. Gli ebrei nel Reich erano ormai un numero esiguo, principalmente in matrimoni misti, e la propaganda parlava di un *judenreines Reich*, una nazione senza più ebrei. Una rinata associazione degli ebrei in Germania avrebbe smentito i proclami sul successo delle operazioni antiebraiche del regime.

Sebbene fosse diventata un'unione 'fantasma', le testimonianze sull'esistenza e le attività della *Rest-Reichsvereinigung* sono numerose. Adolf Wolffsky era in possesso di uno speciale permesso per raggiungere con i mezzi di trasporto pubblici, vietati a tutti gli ebrei per legge, la sede di Iranische Straße 2, definita nel lasciapassare «jetztige Arbeitsstelle»⁵¹. In una mappa disegnata da Hilda Kahan è possibile inoltre vedere la dispo-

⁴⁸ *Heiratsurkunde: Berlin, 22.12.1921*, Akademie des Jüdischen Museums Berlin, Sammlung Adolf Wolffsky, n. 3, k 492, Mp. 1.

⁴⁹ Beate Meyer, *Gratwanderung zwischen Verantwortung und Verstrickung*, cit., p. 326.

⁵⁰ Al personale era vietato l'uso della vecchia carta intestata tuttavia la denominazione *Reichsvereinigung der Juden in Deutschland* veniva di volta in volta battuta a macchina su ogni documento. Cfr. Daniel B. Silver, *Refuge in Hell*, cit., p. 179.

⁵¹ Il permesso, datato 30 giugno 1943, aveva validità fino al 31 marzo 1944. Venne rinnovato il 30 marzo 1944 «bis auf Wiederruf». Cfr. *Erlaubnisschein: Polizeipräsident Berlin, betr. Benutzung des öffentlichen Personennahverkehrs*, Akademie des Jüdischen Museums Berlin, Sammlung Adolf Wolffsky, n. 24, k 492, Mp. 2.



sizione degli uffici di Wolffsky, Lustig e Zwilsky al secondo piano dell'edificio direzionale⁵². Tre funzionari della *Rest-Reichsvereinigung* presso l'Ospedale Ebraico, Siegbert Kleemann, Ernst Einhorn e Curt Radlauer indicano nelle dichiarazioni rilasciate all'archivio Yad Vashem le loro mansioni e più in generale quelle dell'unione. Kleemann fornisce una precisa inquadratura del direttore Lustig:

Dr. Lustig war auch Mitglied der Reichsvereinigung. Er war Arzt und Leiter des Krankenhauses. Er hatte die Fähigkeit sich überall unbeliebt zu machen, er war zu selbstüberzeugt. Aber man muss trotzdem anerkennen, dass er viele Leute gerettet hat. Später war er nach 1943 der alleinige Leiter der Reichsvereinigung einschließlich Gemeinde⁵³.

I tratti della personalità di Lustig, descritti da Kleemann si rinven- gono quasi con le stesse parole in molte altre testimonianze. Ne emerge il ritratto ambiguo di una persona scissa fra estremo rigore, obbedienza burocratica e costante impegno per la salvaguardia dei pazienti e della struttura ospedaliera⁵⁴. Kleemann prosegue poi con i dettagli del trasfe- rimento della Comunità Ebraica di Oranienburger Straße, per la quale era referente del personale, nella nuova sede dell'Ospedale:

Am 12. Juni 1943 hat die Staatspolizei das Gebäude in der Oranienbur- ger Straße besetzt, und die Restverwaltung unter Dr. Lustig zog in die Iranische Straße in das Krankenhaus. Es blieben nur noch «Nürnberger Juden», d.h. Mischlinge und Juden in Mischehen, sowie das Kranken- haus selbst mit z.T. jüdischen Personal⁵⁵.

Ernst Einhorn, che nella nuova *Reichsvereinigung* era il responsabile per le retribuzioni, fornisce invece una lista di compiti dell'unione:

Die Arbeit der neuen Reichsvereinigung in der Iranischen Straße betraf: 1. Gesundheitsfürsorge 2. Sammellager (bei Krankenhaus) für gefunde- ne Illegale bis zum Abtransport 3. Soziale Fürsorge 4. Verwaltung des Krankenhauses 5. Friedhofwesen und Bestattungen⁵⁶.

⁵² Hilda Kaban. *Chronik Deutscher Juden 1939-1945*, cit., p. 96.

⁵³ *Bericht von Herrn Kleemann. Berlin 2. Juni 1957, aufgenommen von Dr. Ball-Kaduri*, Yad Vashem Archive, Record Group O.1, File Number 193, p. 4.

⁵⁴ Daniel B. Silver, *Refuge in Hell*, cit., pp. 26-28, 217-228.

⁵⁵ *Bericht von Herrn Kleemann. Berlin 2. Juni 1957, aufgenommen von Dr. Ball-Kaduri*, cit., p. 7.

⁵⁶ *Zeugenbericht von Herrn Ernst Einhorn erstattet an Dr. Ball-Kaduri in Frankfurt a.M. am 28. September 1959*, Yad Vashem Archive, Record Group O.1, File Number 258, pp. 1 s.



Il *Sammellager*, istituito dal RSHA nel marzo del 1944 nell'edificio di Patologia che dava sulla Schulstraße, andò a sostituire il centro di detenzione temporanea di Große Hamburger Straße. In un edificio adiacente, il *Pförtnerhaus*, c'era anche un ufficio della Gestapo. La struttura era comandata dall'ufficiale SS Dobberke, ma vi erano anche impiegati della *Reichsvereinigung* come il direttore Max Reschke e alcuni *Ordner* che si occupavano della sorveglianza. I temuti *Spitzel*, infiltrati ebrei con il compito di 'smascherare' chi viveva in clandestinità, erano invece al servizio della Gestapo e non avevano alcuna relazione con la *Reichsvereinigung*⁵⁷.

Curt Radlauer⁵⁸ descrive invece con più precisione il suo «ambito operativo»:

In der 'Reichsvereinigung' musste ich die Bevölkerungsstatistik der Juden und der Nichtglaubensjuden (Nichtarier jüdischer Abstammung) führen. [...] Außerdem musste ich noch die Grundstücksverwaltung des Jüdischen Krankenhauses und des Friedhofs in Berlin-Weißensee bearbeiten⁵⁹.

Radlauer e il suo staff non erano però gli unici ad occuparsi di statistica. A partire dal giugno 1943 la raccolta di dati statistici era diventata una mansione molto importante per la *Rest-Reichsvereinigung*, ovviamente sotto la pressione del RSHA che aveva un controllo determinante in questo ambito. Lo scopo era quello di monitorare il numero dei *Volljuden* che vivevano in matrimonio misto grazie a un particolare schedario che si differenziava dal precedente *Kataster* della Comunità Ebraica di Oranienburger Straße. Se i *Volljuden* registrati perdevano la protezione a causa di decesso del coniuge o di separazione, il registro veniva aggiornato e il RSHA poteva procedere con l'arresto e la deportazione⁶⁰. Questo schedario era conservato nell'ufficio del *Pförtnerhaus* e veniva aggiornato da una giovane stenografa ebrea, Martha Raphael. Gli aggiornamenti venivano inviati anche all'ufficio del direttore Lustig e Hilda Kahan riuscì dopo la fine della guerra a trafugare la copia di questo archivio. L'ultimo aggiornamento del *file* risale al 28 febbraio 1945⁶¹.

⁵⁷ Hilda Kaban, *Chronik Deutscher Juden 1939-1945*, cit., p. 36; Bruno Blau, *Vierzehn Jahre Not und Schrecken*, in *Jüdisches Leben in Deutschland. Selbstzeugnisse zur Sozialgeschichte 1918-1945*, hrsg. v. Monika Richarz, Bd. III, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart 1982, pp. 459-475, qui pp. 462 s.

⁵⁸ Anche secondo l'analisi documentale di Beate Meyer Radlauer fu il capo dipartimento della «Statistik». Cfr. Beate Meyer, *Tödliche Gratwanderung*, cit., p. 351.

⁵⁹ Curt Radlauer, 13. August 1959, *Brief an Ball-Kaduri*, Yad Vashem Archive, Record Group O.1, File Number 254, p. 13.

⁶⁰ Bruno Blau, *Vierzehn Jahre Not und Schrecken*, cit., p. 470.

⁶¹ *Documentation and Memoirs of Hilda Kaban* [intervista di Iris Berlatzky a Hilda Kaban], cit., pp. 2 s.



Fra la fine del 1943 e l'inizio del 1944 l'Ospedale fu sempre più affollato. Nel novembre del 1943 venne istituita una *Notunterkunft für Bombengeschädigte* dove gli ebrei e le loro famiglie, anche provenienti da città lontane dalla capitale, potevano rifugiarsi in seguito al bombardamento dei loro alloggi⁶². I membri dello staff medico e della *Reichsvereinigung*, anche i dirigenti, abitavano oramai all'interno dell'Ospedale. Nel *Sammellager* vi erano i prigionieri ebrei còlti a infrangere le innumerevoli ordinanze antiebraiche o gli *Illegalen*, arrestati in clandestinità, mentre i detenuti convalescenti all'interno dell'istituto, circa 80 persone in attesa di essere deportate, venivano sorvegliati da agenti di polizia nella *Polizeistation* all'ultimo piano dell'edificio principale⁶³. In un altro edificio controllato dal RSHA, l'*Extrastation*, si trovavano i pazienti della *Behörden-Liste*, personaggi protetti da importanti membri del partito nazista che vivevano in una condizione privilegiata⁶⁴. L'area dell'Ospedale ospitava persino un *Lazarett*, un centro di ricovero militare, che si trovava negli edifici dell'Istituto di Ginecologia e Malattie Infettive, espropriati dall'esercito alla fine del 1942⁶⁵. Circa 300 ebrei in matrimonio misto, malati o inabili al lavoro forzato, vennero trasferiti nell'autunno del 1944 nell'istituto di cura della capitale dalle regioni occidentali del paese, principalmente dal Rheinland e dal Westphalen. Nonostante l'inabilità lavorativa erano costretti a lavorare in un laboratorio all'interno dell'area ospedaliera dove venivano prodotti indumenti, senza ricevere alcun compenso e anzi dovendo corrispondere una sorta di affitto per l'alloggio, versato dai loro parenti⁶⁶. Le condizioni di vita erano precarie e lo spazio scarseggiava, nonostante l'amministrazione del nosocomio e la *Reichsvereinigung* fossero costantemente impegnate a risolvere i vari problemi legati al sovraffollamento. L'Ospedale era una città nella città, con centinaia di abitanti costretti a convivere in uno stato di pericolo incessante dovuto alla presenza di numerosi membri delle SS e della Gestapo, il tutto in condizioni igienico-sanitarie precarie. La *Rest-Reichsvereinigung*, dagli uffici dell'Ospedale, gestiva questa inarrestabile emergenza accogliendo gli sfollati, creando posti letto, fornendo pasti caldi e cure, anche ai feriti del quartiere di Wedding, fortemente danneggiato dagli attacchi aerei. Come riferisce Bruno Blau, un prigioniero della *Polizeistation* sopravvissuto quasi per caso grazie a una diagnosi erronea,

⁶² Daniel B. Silver, *Refuge in Hell*, cit., p. 193;

⁶³ Bruno Blau, *Vierzehn Jahre Not und Schrecken*, cit., pp. 460 s.

⁶⁴ Hilda Kaban, *Chronik Deutscher Juden*, cit., p. 32; Daniel B. Silver, *Refuge in Hell*, cit., pp. 172 s. Tra di essi vi erano Schiffer, l'ex ministro della Giustizia della Repubblica di Weimar, diversi membri della famiglia Rothschild e la zia di Selmar Neumann.

⁶⁵ Hilda Kaban, *Chronik Deutscher Juden*, cit., p. 14.

⁶⁶ Bruno Blau, *Vierzehn Jahre Not und Schrecken*, cit., p. 469.



die Gestapo hatte im Jüdischen Krankenhaus ziemlich alle Reste der noch in Berlin zurückgebliebenen Juden konzentriert [...]. Es gab zum Schluss in Berlin noch etwa 160 Juden, die unverheiratet oder mit einem jüdischen Gatten verheiratet waren, während sich im Krankenhaus und dem Sammellager zusammen etwa 800 Personen befanden⁶⁷.

Alla fine del 1944, nonostante la catastrofica situazione bellica e la distruzione causata dai bombardamenti, il centro direzionale della *Rest-Reichsvereinigung* all'interno dell'Ospedale Ebraico di Berlino era ancora il punto nevralgico per le operazioni di schedatura e deportazione; il RSHA restava in piena attività e il legame di cooperazione forzata con l'istituzione ebraica non era ancora sciolto. I referenti ebraici delle maggiori città, i *Vertrauensmänner*, dovevano ancora seguire le linee guida dettate dall'apparato di sicurezza del regime che aveva ormai pieno controllo sulla *Rest-Reichsvereinigung*. Fra l'estate e l'autunno del 1944 venne organizzata un'ennesima raccolta di dati statistici nelle principali province del Reich, per l'aggiornamento dell'archivio del *Pförtnerhaus*, danneggiato dai bombardamenti⁶⁸, dove erano contenuti anche i dati a livello nazionale oltre a quelli relativi alla capitale. L'ultimo aggiornamento di questo archivio risale secondo Hilda Kahan, che ne riceveva copia presso l'ufficio di Lustig, al 1 novembre 1944⁶⁹. Nel marzo 1945 partirono ancora dal *Sammellager* di Schulstraße diversi trasporti diretti nei campi di Ravensbrück, Sachsenhausen e Theresienstadt. All'interno dell'Ospedale aleggiava la paura di un definitivo sgombero degli ultimi ebrei, considerati dalla Gestapo testimoni scomodi, prima della sconfitta finale⁷⁰.

Il 21 aprile cominciarono i combattimenti sulle strade del quartiere di Wedding. A causa dei continui colpi di artiglieria che danneggiavano gli edifici, il personale medico organizzò un rifugio permanente nei sotterranei dell'Ospedale. Le condizioni igieniche erano disperate, acqua e cibo scarseggiavano e i malati non potevano essere assistiti in modo adeguato, mentre molti feriti, principalmente non ebrei, venivano portati in questi

⁶⁷ *Ivi*, p. 470.

⁶⁸ Beate Meyer, *Tödliche Gratwanderung*, cit., pp. 372 s.

⁶⁹ *Documentation and memoirs of Hilda Kaban* [intervista di Iris Berlatzky a Hilda Kaban], cit., pp. 5 s.

⁷⁰ *Hilda Kaban. Chronik Deutscher Juden*, cit., p. 43. In effetti, nei giorni immediatamente precedenti la liberazione dell'Ospedale, avvenuta nel pomeriggio del 24 aprile 1945, la popolazione ebraica del nosocomio rischiò di essere sterminata. Curt Naumann, un 'tuttofare' (*Kalfaktor*) vicino al mercato nero che aveva accesso agli uffici della Gestapo, venne a conoscenza del piano di fucilare tutti gli occupanti dell'Ospedale; grazie al sostegno di una segretaria non ebrea (di cui non sappiamo il nome) riuscirono a sabotare il piano comunicando un contrordine telefonico al *Sammellager* di Schulstraße. Cfr. *Zeugnisausgabe von Curt Naumann*, Landesarchiv Berlin, B Rep. 058, n. 336, pp. 5 s.



tunnel per le prime cure⁷¹. I russi, dopo tre giorni di aspri combattimenti, occuparono l'Ospedale il 24 aprile. Come riferisce Hilda Kahan, i soldati rimasero sorpresi nel constatare che l'istituto era popolato da molti ebrei e che alcuni di essi appartenevano a una sconosciuta organizzazione ebraica: la domanda più frequente posta dai combattenti agli occupanti dell'Ospedale era «Ihr seid Juden? Warum noch nicht tot?»⁷². Al termine degli scontri nel quartiere di Wedding all'interno dell'area dell'Ospedale si trovavano 50 impiegati *Voll- und Geltungsjuden* della *Rest-Reichsvereinigung* e dell'istituto di cura, circa 1000 sfollati, 370 pazienti, 76 detenuti della *Polizeistation* e 93 orfani. La grande diffidenza dei russi portò anche a degli arresti tra i sopravvissuti. Solo grazie a dettagliate spiegazioni e indagini alcuni delegati riuscirono a far liberare i prigionieri dal centro di detenzione di Weißensee⁷³.

Il clima di sospetto proseguì anche dopo la fine del conflitto. Il personale dell'Ospedale, in particolare coloro che avevano ricoperto ruoli di rilievo nella *Rest-Reichsvereinigung*, vennero indicati all'amministrazione militare russa dai sopravvissuti (in clandestinità o nei campi) o dai loro parenti come potenziali collaboratori e delatori⁷⁴. Il direttore Walter Lustig, uno dei principali indiziati, aveva nel frattempo cominciato un personale tentativo di scalata all'interno delle nuove istituzioni che si andavano formando sotto l'amministrazione delle forze di occupazione sovietiche. Diventato responsabile medico per il distretto di Wedding, egli cercò assieme ad altri funzionari della *Rest-Reichsvereinigung* riconoscimento presso i russi per rappresentare gli ebrei sopravvissuti. In una lettera del 6 giugno 1945, destinata all'*Oberbürgermeister* nominato dai sovietici, Arthur Werner, proponeva la riorganizzazione della *Rest-Reichsvereinigung*, sotto la guida della sua persona e di altri undici funzionari, che avrebbe preso il nome di *Jüdische Gemeinde Berlin*, un chiaro riferimento alla precedente associazione sita in Oranienburger Straße sciolta nel 1943⁷⁵. La situazione di questi funzionari era tuttavia ormai compromessa e un loro riconoscimento da parte della popolazione ebraica sopravvissuta ai campi o in clandestinità risultava impensabile. Le denunce nei confronti di Lustig si moltiplicavano e il suo «sfrontato gioco di potere»⁷⁶ non giovò alla sua posizione. Un giorno di fine giugno 1945 alcuni soldati russi si recarono presso l'Ospedale. Dapprima entrarono nell'ufficio retribuzioni

⁷¹ Bruno Blau, *Vierzehn Jahre Not und Schrecken*, cit., p. 473.

⁷² Hilda Kahan, *Chronik Deutscher Juden*, cit., pp. 45 s.

⁷³ Beate Meyer, *Tödliche Gratwanderung*, cit., pp. 362 s.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 390 s.

⁷⁵ Beate Meyer, *Gratwanderung zwischen Verantwortung und Verstrickung*, cit., pp. 327 s.

⁷⁶ «A brazen power play». Daniel B. Silver, *Refuge in Hell*, cit., p. 211.



di Ernst Einhorn e sequestrarono tutti i registri, poi chiesero di Lustig e lo arrestarono⁷⁷. Da quel momento non venne mai più rivisto. Presumibilmente fu giustiziato in dicembre nella prigione di Rummelsburg: non esistono al momento dati sulla sua registrazione o atti processuali⁷⁸.

La riorganizzazione della Comunità Ebraica estromise impiegati della *Rest-Reichsvereinigung* come Adolf Wolffsky, che venne licenziato con una comunicazione datata 31 luglio 1945. La lettera annunciava che «[d]urch Ihre [Wolffskys] Haltung vor öffentlichen Stellen gegenüber der nunmehrigen 'Jüdische Gemeinde zu Berlin' vor deren Neukonstituierung dürfte eine ersprießliche Zusammenarbeit leider nicht mehr gewährleistet sein»⁷⁹. Non siamo in possesso di altre informazioni riguardo la rottura ma sembra chiaro che il comportamento di Wolffsky nel periodo di rifondazione della Comunità non sia stato del tutto in linea con i progetti della dirigenza di Oranienburger Straße. Più fortuna ebbe invece nel dopoguerra Erich Zwilsky, nonostante la sua vicinanza a Lustig. Divenne direttore nella farmacia dell'Ospedale e alla fine di maggio 1945 fu nominato da Lustig responsabile per l'intero istituto di cura di Iranische Straße e uno degli undici 'fidati' funzionari che avrebbero dovuto affiancarlo nel suo personale progetto di rifondazione della Comunità. In luglio, dopo l'arresto di Lustig, Zwilsky entrò a far parte del consiglio direttivo della Comunità Ebraica di Oranienburger Straße, posto che ricoprì solo fino alla fine di settembre⁸⁰. È plausibile che il suo operato nella *Rest-Reichsvereinigung* sia stato messo sotto accusa da qualcuno come attesta anche uno scritto di fine agosto nel quale Zwilsky difende il lavoro dei dipendenti dell'Ospedale (e quindi di riflesso il suo) affermando che «diese Angestellten sind sich keiner Schuld bewusst, denn sie haben nur für die Aufrechterhaltung des Jüdischen Krankenhauses gekämpft und ihre Arbeitskraft in den Dienst der Juden gestellt»⁸¹. Zwilsky e la sua famiglia emigrarono infine negli Stati Uniti all'inizio del 1947 e si stabilirono nel New Jersey dove il farmacista trovò un'occupazione presso il Marlboro State Hospital⁸².

⁷⁷ *Zeugenbericht von Herrn Ernst Einhorn erstattet an Dr. Ball-Kaduri in Frankfurt a.M. am 28. September 1959*, p. 2.

⁷⁸ Beate Meyer, *Tödliche Gratwanderung*, cit., p. 392.

⁷⁹ *Kündigungsschreiben: Jüdische Gemeinde zu Berlin*, 31. 7. 1945, Akademie des Jüdischen Museums Berlin, Sammlung Adolf Wolffsky, n. 13, K 492, Mp. 2.

⁸⁰ Aubrey Pomerance, *Erich Zwilsky und das Jüdische Krankenhaus Berlin*, cit., p. 149. Cfr. anche la nota n. 12, p. 152.

⁸¹ Citato in *ivi*, p. 150.

⁸² *Ivi*, p. 151.



L'Ospedale di Iranische Straße fu un luogo dove grandi sofferenze si intervallarono a momenti di speranza e, sebbene in misura limitata, anche di salvezza. Se per certi versi le vicende del nosocomio ebraico potrebbero ricordare l'esperienza degli *Judenräte* attivi nei ghetti dell'Europa orientale e come afferma Beate Meyer, l'ambiguo Walter Lustig può ben essere definito come «Ein-Mann-Judenrat»⁸³, l'Ospedale Ebraico di Iranische Straße costituì un tentativo di concentrazione della popolazione ebraica *sui generis*. Se è vero, infatti, che esso si configurò, alla stregua dei ghetti orientali, come una città nella città, luogo di sopraffazione e di complesse dinamiche di potere, il peculiare carattere istituzionale che fin da subito assunse e lo statuto giuridico ambiguo che gli venne attribuito dagli organi del Reich, ne fecero un *unicum* nella storia della persecuzione degli ebrei tedeschi⁸⁴, che lascia tuttora gli studiosi di fronte a interrogativi storici e morali che rimarranno, forse, insoluti.

⁸³ Beate Meyer, *Gratwanderung zwischen Verantwortung und Verstrickung*, cit., pp. 331.

⁸⁴ Le caratteristiche segnalate – l'istituzionalità del nosocomio ed il suo statuto giuridico aleatorio – sono, a nostro modo di vedere, i due principali tratti distintivi che individuano la specificità dell'Ospedale Ebraico rispetto agli *Judenräte*. Un'analisi accurata delle affinità e divergenze tra il fenomeno degli *Judenräte* e l'esperienza di Iranische Straße non è stata tuttavia ancora realizzata. L'ampiezza e la complessità di un tale lavoro richiederebbe un luogo espositivo diverso da quello offerto in questo articolo e ci auguriamo che la comunità scientifica riesca un giorno a colmare questa lacuna.

Cesare Cases e le edizioni italiane del *Faust*. Letteratura, politica e mercato dal Risorgimento a oggi

Michele Sisto

Nel secondo Novecento Cesare Cases non è soltanto uno dei maggiori interpreti italiani del *Faust*, ne è anche il principale mediatore. Il suo ruolo nella produzione delle tre più importanti e diffuse edizioni del testo goethiano apparse negli anni della trasformazione industriale del paese è di tutto rilievo: sua è la lunga introduzione all'edizione NUOVA UNIVERSALE EINAUDI del 1965 (ripubblicata 12 volte fino al 1994), ed è lui ad affiancare i traduttori delle due edizioni successive, a tutt'oggi le più diffuse, con ampi commenti ora in corso di pubblicazione: quello alla traduzione di Franco Fortini apparsa nei MERIDIANI Mondadori del 1970 e quello, rimasto incompiuto, che doveva accompagnare la versione di Andrea Casalegno pubblicata da Garzanti nel 1989 (poi, dal 1994, nella collana economica I GRANDI LIBRI)¹.

Queste, alle quali Cases dà un contributo decisivo, sono le ultime tre delle attuali ventuno traduzioni italiane del Faust², integrali o parziali, alcune ripubblicate più volte, da editori diversi, con diverse prefazioni e commenti. Se è senz'altro interessante confrontarle in quanto produzioni *linguistiche (testi)*³, mettendole dunque sullo stesso piano, altrettanto

¹ Cesare Cases, *Laboratorio Faust*, a cura di Roberto Venuti, Quodlibet, Macerata, di prossima stampa. Solo l'edizione Feltrinelli, nella versione di Giovanni Vittorio Amoretti, ha avuto una diffusione paragonabile a quelle di Einaudi, Mondadori e Garzanti.

² Le ha contate Felice Motta nell'utile bibliografia ragionata *Le traduzioni italiane del Faust di Goethe. Alcune considerazioni, piccoli commenti e una tabella riassuntiva finale* (2012), consultabile sul sito <<http://www.liberaconoscenza.it/zpdf-doc/conferenze/>> (ultima consultazione: 10 gennaio 2018). Mentre questo articolo era in corso di stampa se n'è aggiunta un'altra: Johann W. Goethe, *Faust*, a cura di Nino Muzzi, Effigi, Arcidosso 2017.

³ Lo ha fatto recentemente Paola Del Zoppo nel suo *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Artemide, Roma 2009. Ma si vedano anche Walter Weiss, *Zu den italienischen Übertragungen der Faustdichtung Goethes*, in «Siculum Gymnasium», 9, 1-2 (1956), pp. 40-77; Roberto Fertonani, *Le traduzioni del Faust*, in «Paragone. Letteratura», 184 (1965), pp. 165-170; Paola Maria Filippi, *Di alcune traduzioni italiane del Faust*, in *Settecento tedesco ed Europa romanza: incontri e confronti*, a



decisivo è osservare ciò che le differenzia in quanto produzioni *sociali* (*libri*). Su questo aspetto ha portato l'attenzione Pierre Bourdieu⁴, alla cui analisi sociale del mondo letterario queste pagine si ispirano, anche nei concetti utilizzati. L'editore, ha osservato Bourdieu,

è colui che ha il potere assolutamente straordinario di assicurare la *pubblicazione*, ovvero di far accedere un testo o un autore all'esistenza pubblica (*Öffentlichkeit*), conosciuta e riconosciuta. Questa specie di 'creazione' implica nella gran parte dei casi una *consacrazione*, un *trasferimento di capitale simbolico* (analogo a quello che opera una prefazione) che è tanto più rilevante quanto più consacrato è colui che lo compie, nella fattispecie attraverso il suo 'catalogo', l'insieme degli autori, essi stessi più o meno consacrati, che ha pubblicato in passato⁵.

Il *Faust* di Cases/Allason pubblicato da Einaudi si colloca, dunque, in tutt'altra zona del campo letterario rispetto al pressoché contemporaneo, e altrettanto integrale, *Faust* di Antonio Buoso pubblicato a Treviso da Longo e Zoppelli, godendo di tutt'altro riconoscimento simbolico ed esercitando tutt'altra influenza.

La tendenza a identificare la traduzione con il solo *testo tradotto* (che nel migliore dei casi viene interpretato riconducendolo all'autorialità, debole o forte che sia, del *traduttore*), è il prodotto di una disposizione scolastica che definisce gli oggetti di studio occultandone le condizioni sociali di produzione, dematerializzandoli⁶. Considerare la traduzione anche come *libro*, come hanno cominciato a fare alcune ricerche recenti⁷, porta invece

cura di Giulia Cantarutti, Patron, Bologna 1995, pp. 195-223; e soprattutto Luigi Reitano, *Faust in Italien*, in «Sprachkunst», 23 (1993), pp. 191-211. Per una considerazione più ampia della ricezione del *Faust*, dal cinema al fumetto, si veda invece la tesi di dottorato di Ida De Michelis, *Il viaggio di Faust in Italia: percorsi di ricezione di un mito moderno*, Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 2016.

⁴ Si vedano in particolare a Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (*Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, 1992), Il Saggiatore, Milano 2005, e *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 145 (2002), pp. 3-8.

⁵ Pierre Bourdieu, *Une révolution conservatrice dans l'édition*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 126-127 (1999), pp. 3-28 (traduzione mia).

⁶ Per la critica alla disposizione scolastica v. Pierre Bourdieu, *Meditazioni pascaliane* (*Méditations pascaliennes*, 1997), Feltrinelli, Milano 1998; per l'*illusio* specifica di chi si occupa di letteratura v. *Le regole dell'arte*, cit., in particolare la terza parte, *Comprendere il comprendere*, che ricostruisce la genesi storica della disposizione estetica 'pura'.

⁷ Tra gli studi che si stanno progressivamente aprendo a questi aspetti a partire dalle considerazioni teoriche dello stesso Bourdieu, di Itamar Even-Zohar, di Antoine Bertram e altri si segnalano: *Constructing a Sociology of Translation*, ed. by Michaela Wolf – Alexandra Fukari, Benjamins, Amsterdam 2007, *Translatio: le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, sous la dir. de Gisèle Sapiro, CNRS, Paris 2008, e i quattro volumi della *Histoire des traductions en langue française (XV-XX siècle)*, co-



a mettere in evidenza le operazioni sociali – di selezione, di marcatura e di lettura⁸ – di cui è il risultato, operazioni svolte da editori, critici, consulenti, la cui autorevolezza contribuisce in misura determinante a costituire il valore simbolico del prodotto finale (e quindi a garantirne la diffusione e la durata). La traduzione di un'opera, precisa Bourdieu, è sempre anche la *presa di posizione* di un agente (o di un insieme di agenti) all'interno di uno spazio dei possibili (editoriali, ma allo stesso tempo economici, culturali, politici), volta a distinguersi dai posizionamenti precedenti (con l'effetto, se l'operazione riesce, di farli apparire obsoleti) e a trasformare lo stesso spazio dei possibili sulla base di un disegno più o meno esplicito e coerente. È su questo piano che credo sia utile esaminare le tre operazioni 'faustiane' di cui Cases è stato coprotagonista.

Vorrei dunque lasciare sullo sfondo le traduzioni-*testo* del *Faust* e concentrarmi sulle traduzioni-*libro* per provare a interpretarle come prese di posizione, analizzando in ciascun caso le caratteristiche specifiche dell'editore (la sua posizione e il suo riconoscimento nel campo letterario), della collana (i suoi responsabili e la logica culturale che la informa), del traduttore (la sua posizione, la sua poetica) e del prefatore (la sua posizione, la lettura che dà del testo e la teoria letteraria a cui si appoggia, più o meno esplicitamente: per esempio a Croce, o a Lukács). E poiché una presa di posizione, afferma Bourdieu, non può essere compresa che relazionalmente, ovvero in ciò che la distingue da altre prese di posizione, precedenti e coeve, sarà necessario soffermarsi in breve anche sulle principali edizioni del *Faust* che hanno preceduto quelle co-prodotte da Cases, nonché sulle principali edizioni coeve: sulla tradizione e sulla concorrenza, per così dire. Si vedrà così che ogni traduzione-*libro* del *Faust*, come di qualsiasi altra opera, è il prodotto di un concorso di attori in un particolare momento storico, ovvero di particolari interessi specifici e di una particolare visione della letteratura che rivaleggia con altre, e che in alcuni casi resta incastonata per decenni in un volume ristampato o riedito, mentre tutto il resto, fuori, continua a cambiare.

Prendiamo la prima, quella del 1835. Per ricostruire l'insieme di interessi specifici di cui è il prodotto occorre prendere in considerazione un fascio di traiettorie di cui quella del traduttore, Giovita Scalvini, non è necessariamente la principale. Il lavoro di Scalvini presuppone l'esilio

ordonné par Yves Chevrel – Jean-Yves Masson, Verdier, Paris 2012-2018; una rassegna aggiornata sui principali approcci metodologici alla traduzione si trova in *A Companion to Translation Studies*, ed. by Sandra Bermann – Catherine Porter, Wiley-Blackwell, Chichester 2014. Mi permetto inoltre di rinviare al volume collettivo di Anna Baldini – Daria Biagi – Sefania De Lucia – Irene Fantappiè – Michele Sisto, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata 2018.

⁸ Pierre Bourdieu, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, cit., p. 3.



parigino di un consistente gruppo letterati italiani in seguito ai moti carbonari del '21, le prese di posizione politiche di Mazzini e quelle estetiche di Manzoni, la lungimiranza imprenditoriale del tipografo milanese Giovanni Silvestri, e perfino un intervento di Thomas Carlyle nel ruolo, come vedremo, di inconsapevole prefatore. Tutto questo, sullo sfondo della polemica italiana tra romantici e classicisti, e della legittimazione parigina dell'idea goethiana di *Weltliteratur*, che rimbalza dalle pagine del «Globe» di Pierre Leroux a quelle dell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux, fa del *Faust* di Scalvini/Silvestri, come vedremo, un *Faust* 'militante', 'risorgimentale', '*weltliterarisch*' e 'protoindustriale'.

Etichette come queste, il cui significato sarà di volta in volta precisato sulla base del contesto, mi serviranno a rilevare sinteticamente le somiglianze, e soprattutto le differenze, di una traduzione-*libro* rispetto alla serie delle precedenti. Usate come dei *tags*, e dunque tenendo sempre a mente che si tratta di semplificazioni descrittive e non di giudizi assertivi (sul piano storico, politico, estetico, ecc.), serviranno a mettere in evidenza il meccanismo di distinzione che presiede alla produzione di ogni nuovo *Faust*. Così, per indicare che il *Faust* pubblicato da Le Monnier nel 1866 rientra in un progetto editoriale volto a dare all'Italia appena unificata – negli stessi anni in cui De Sanctis le stava dando una *Storia della letteratura* – un canone letterario, lo definirò un *Faust* 'nazionale'; e per sottolineare il riconoscimento di cui godeva Andrea Maffei come poeta *in quanto* traduttore, caso ben raro nella storia letteraria, lo dirò un *Faust* '*en poète*'. Queste definizioni sommarie vanno intese sempre come tali, come se fossero tra virgolette anche quando le virgolette, che appesantirebbero la trattazione, non ci saranno. Sono come segnali stradali per orientarsi lungo un percorso che si dipana per quasi due secoli: indicano un dosso, una curva, una città, ma non sono il dosso, la curva, la città.

Può essere utile anticipare le principali tappe del percorso. Alla serie dei *Faust* ottocenteschi (1835-1883) segue quella dei *Faust* moderni del primo Novecento (1932-1950), che presuppongono la nascita della germanistica come disciplina accademica, l'industrializzazione dell'editoria, l'egemonia culturale di Benedetto Croce, l'avvento del regime fascista e più tardi della repubblica: le differenze tra i *Faust* di Guido Manacorda (Mondadori 1932), Vincenzo Errante (Sansoni 1941), Barbara Allason (De Silva 1950) e Giovanni Vittorio Amoretti (UTET 1950), tutti ormai tradotti da germanisti di professione, con o senza cattedra, si giocano infatti su polarità quali fascista/antifascista, crociano/anticrociano, industriale/autonomo, *en poète*/di servizio, accademico/popolare, a seconda del posizionamento degli attori. Chiude questa serie il primo *Faust* proposto dalla giovane casa editrice Einaudi nel 1953, una riedizione a cura di Nello Saito di quello risorgimentale e militante



di Scalvini, ulteriormente connotata in chiave crociana e antifascista, ma anche popolare, per la scelta, caratteristica del dopoguerra, di collocarlo in una collana universale a basso costo destinata a un pubblico operaio.

I *Faust* del secondo Novecento (1965-1994), presuppongono invece il boom economico e la formazione di un nuovo ceto intellettuale, la crisi di egemonia del Partito comunista e la nascita della Nuova sinistra, il 1956, il 1968 e il 1977, il conflitto tra neorealismo e neoavanguardia e, sul piano delle categorie interpretative, la sostituzione dell'estetica di Benedetto Croce con quella di György Lukács che in Italia è rappresentata in misura non trascurabile proprio da Cesare Cases. Se i *Faust* della prima metà del secolo sono in aperto conflitto tra loro, quelli della seconda metà escono sostanzialmente dallo stesso laboratorio: sono *Faust* intellettuali, militanti, comunisti o socialisti, comunque marxisti (più o meno critici), lukácsiani (o post-lukácsiani), legati all'ambiente einaudiano e alla Nuova sinistra. Dietro il *Faust* di Cases (Einaudi 1965) ci sono, oltre a Barbara Allason, anche Giulio Einaudi e Giulio Bollati, Franco Antonicelli e Renato Solmi, i «quaderni piacentini» di Piergiorgio Bellocchio e Grazia Cherchi, c'è il conflitto tra gli intellettuali degli anni Cinquanta e la neoavanguardia di Sanguineti, Eco e Filippini, e naturalmente c'è la ricezione italiana di Lukács, che qui si incrocia con quella di Adorno e di Brecht. Dietro il *Faust* di Fortini (Mondadori 1970) c'è Alberto Mondadori con la sua idea di editoria militante contrapposta a quella monopolistica del padre, c'è Vittorio Sereni in cerca di consacrazione come poeta e di spazi di autonomia come direttore editoriale in Mondadori, c'è il Lukács di Cases, ulteriormente corretto con Benjamin, c'è ancora il corpo a corpo fortiniano con il Gruppo 63 ma anche con i consacrati Montale e Ungaretti e, dall'altra parte, con il radicalismo ostile alla letteratura dei giovani ripoliticizzatisi sullo scorcio degli anni Sessanta. Infine, dietro il *Faust* di Casalegno (Garzanti 1989), ci sono gli anni dei movimenti e del terrorismo, la nuova letteratura italiana degli anni Ottanta, ci sono Livio Garzanti e sua moglie Gina Lagorio, i germanisti Giorgio Cusatelli e Italo Alighiero Chiusano, c'è ancora Lukács, dal quale di edizione in edizione si prendono progressivamente le distanze, ci sono «la Repubblica», la caduta del muro di Berlino e la fine dell'utopia comunista coltivata da Cases e Fortini.

È l'occasionale convergenza delle traiettorie di questi attori, coi loro interessi specifici e le loro poste in gioco, a generare di volta in volta la massa critica necessaria a produrre una nuova traduzione-*libro* del *Faust*, che reca dunque nel testo e nei paratesti, nel marchio editoriale e nella copertina, le tracce dei conflitti – letterari, politici, economici – rispetto ai quali costituisce una presa di posizione.



Specchio delle principali edizioni italiane del Faust (sono escluse le traduzioni che non hanno avuto ristampe o riedizioni. I numeri delle ristampe posti in esponente sono solo indicativi).

<i>Anno Rist.</i>	<i>Opera</i>	<i>Traduttore Prefatore</i>	<i>Editore Collana</i>
1835	I	Scalvini [Carlyle] - G. A.	Silvestri BIBLIOTECA SCELTA DI OPERE TEDESCHE, 11
1857	I, II	Scalvini - Gazzino [Carlyle]	Le Monnier [fuori collana]
1862	I, II	Scalvini - Gazzino Widmann	Le Monnier BIBLIOTECA NAZIONALE
1866 1878 ⁴	I, II	Maffei Checchi	Le Monnier BIBLIOTECA NAZIONALE
1882 1936 ¹⁴	I	Scalvini [anonimo]	Sonzogno BIBLIOTECA UNIVERSALE, 3
1883 1932 ¹⁰	II	[Gazzino] [anonimo]	Sonzogno BIBLIOTECA UNIVERSALE, 35-36
1900	I, II	Biagi Franchetti	Sansoni [fuori collana]
1923	I	Baseggio Baseggio	Facchi COLLEZIONE DEI CAPOLAVORI
1932 1955 ⁵	<i>Urfaust</i>	Baseggio Baseggio	UTET I GRANDI SCRITTORI STRANIERI, 20
1932 1960 ⁸	I, II	Manacorda Manacorda	Mondadori [fuori collana]
1933	I	Scalero Scalero	Maglione [fuori collana]
1941 1948 ³	I	Errante Errante	Sansoni OPERE DI VINCENZO ERRANTE
1942 1948 ³	II	Errante Errante	Sansoni OPERE DI VINCENZO ERRANTE
1949 1954 ²	I, II	Manacorda Manacorda	Sansoni BIBLIOTECA SANSONIANA STRANIERA, 92-95
1949	I	Scalero Scalero	Rizzoli BIBLIOTECA UNIVERSALE RIZZOLI, 39-40



<i>Anno Rist.</i>	<i>Opera</i>	<i>Traduttore Prefatore</i>	<i>Editore Collana</i>
1950	I, II	Allason Allason	De Silva IL NOBILE CASTELLO, 4
1950 1975 ³	I, II	Amoretti Amoretti	UTET I GRANDI SCRITTORI STRANIERI, 141
1951	II	Scalero Scalero	Rizzoli BIBLIOTECA UNIVERSALE RIZZOLI, 339-342
1951	I, II	Errante Mazzucchetti	Sansoni OPERE DI J. W. GOETHE, 4
1953 1960 ²	I	Scalvini Sàito	Einaudi UNIVERSALE EINAUDI, 16
1965 1994 ¹²	I, II	Allason Cases	Einaudi NUOVA UNIVERSALE EINAUDI, 53
1965 2014 ¹⁴	I, II, <i>Urfaust</i>	Amoretti Amoretti	Feltrinelli UNIVERSALE ECONOMICA, 500-501
1966 1973 ²	I, II	Errante Magris	Sansoni I CAPOLAVORI SANSONI, 47
1970 2009 ¹⁷	I, II	Fortini Fortini	Mondadori I MERIDIANI
1970 1989 ⁴	I, II	Errante - Santoli Santoli - Mann	Sansoni LE VOCI DEL MONDO (in Goethe, <i>Opere</i>)
1980 2012 ²⁰	I, II	Fortini Fortini	Mondadori OSCAR GRANDI CLASSICI, 4
1989	I, II, <i>Urfaust</i>	Casalegno Mattenklott - Trunz	Garzanti I CLASSICI
1990	I, II, <i>Urfaust</i>	Casalegno Mattenklott - Trunz	Garzanti I LIBRI DELLA SPIGA
1994 2011 ⁷	I, II, <i>Urfaust</i>	Casalegno Chiusano	Garzanti I GRANDI LIBRI, 545-546
2005 2013 ⁸	I, II	Manacorda Mann - Schiavoni	BUR CLASSICI MODERNI

I *FAUST* OTTOCENTESCHI: DA SCALVINI A MAFFEI E RITORNO

Quali che ne siano la qualità e la diffusione, la prima traduzione di un'opera letteraria acquisisce, per il solo fatto di essere la prima, un valore inaugurale, e di conseguenza un suo specifico capitale simbolico. Conviene ribadirlo: *prima* della prima traduzione italiana del *Faust*, il *Faust* non fa parte del repertorio letterario italiano, oppure vi è presente soltanto come spettro, attraverso l'originale tedesco (per chi può accedervi), la traduzione francese (che ancora per tutto l'Ottocento è la lingua di mediazione per eccellenza) o gli scritti che ne parlano (articoli in rivista, storie letterarie, ecc.); *dopo* la prima traduzione il *Faust*, come ogni altra opera tradotta, entra nel repertorio letterario italiano, e vi entra con precisi connotati simbolici – in primo luogo estetici e politici – rispetto ai quali tutte le successive dovranno inevitabilmente prendere posizione.

Nel caso del *Faust* questa *Erstübersetzung* è opera di Giovita Scalvini (1791-1843). Pubblicata a Milano da Giovanni Silvestri nel 1835 e in seguito riproposta da diversi editori, costituisce fino agli anni Trenta del Novecento, quando viene resa obsoleta dall'affermarsi di un nuovo sistema di produzione delle traduzioni, la versione italiana del *Faust* per eccellenza, della quale solo quella di Andrea Maffei, il 'principe dei traduttori' ottocenteschi, riesce, dopo il 1866, a insidiare il primato.

Per capire quali siano le sue caratteristiche dobbiamo tornare all'Italia della Restaurazione, e chiederci quali profitti simbolici si potessero ricavare allora traducendo Goethe. Diversamente da quanto potremmo aspettarci, il vecchio di Weimar, assai noto e censurato per lo scandaloso *Werther* ma assai poco letto e tradotto, non è amato né dai classicisti, che ignorano il suo classicismo, né dai romantici, che lo considerano superato e gli preferiscono di gran lunga Schiller. Mentre del *Werther* sullo scorcio del Settecento circolavano ben tre versioni, nessuno ora sembra avere interesse a tradurre il *Faust*, la cui prima parte è in circolazione in Germania dal 1808, né alcun'altra delle altre opere maggiori (il *Götz*, *Le affinità elettive*, il *Meister*, il *Divan*). Se in Italia il capitale simbolico di Goethe è dunque piuttosto basso – fino alla metà degli anni Venti le riviste ne parlano poco o nulla, e quando lo fanno è per criticarlo – a Parigi non è così: celebrato sulle pagine del «Globe» di Pierre Leroux e Paul-François Dubois come il campione della *Weltliteratur*, il suo *Faust*, giunto già alla terza traduzione ad opera di Gérard de Nerval, è in cartellone addirittura nei teatri dei *boulevard*. È leggendo il «Globe» che un giovane affiliato alla carboneria, Giuseppe Mazzini, si entusiasma per il *Faust* e nel 1829 ne invoca la traduzione italiana in quello che a tutti gli effetti si può considerare il primo saggio critico degno di questo nome apparso su Goethe in lingua italiana. Ed è a Parigi che non solo Giovita Scalvini ma un intero manipolo di letterati, in fuga dal Lombardo-Veneto per la loro parteci-



pazione ai moti del '21, scopre il *Faust* e intorno ad esso una discussione letteraria di respiro europeo di fronte alla quale la contesa tra classicisti e romantici ancora in corso in Italia appare loro arretrata e provinciale.

Questi letterati, romantici nel senso politico di cui il termine si è colorato in Italia e legati tra loro da stretti vincoli di amicizia e di solidarietà, sono di estrazione per lo più borghese e di idee politiche repubblicane quando non giacobine: per questo si erano avvicinati alla carboneria di Pellico e Confalonieri e mantengono rapporti con esponenti di spicco della diaspora italiana come Foscolo e Berchet. Tra loro troviamo, insieme a Scavini, lo storico della letteratura Camillo Ugoni, traduttore nel 1827 dell'opuscolo *Interesse di Goethe per Manzoni*, il filosofo Giambattista Passerini, che nel 1831 traduce l'influente *Della poesia tedesca* di Wolfgang Menzel prendendo, nell'introduzione, le difese di Goethe dalle critiche dello storico letterario romantico, e l'economista Giovanni Arrivabene, al quale probabilmente si deve la traduzione del saggio *Cenni su la vita e su le opere di Volfrango Goethe. Dalla «Foreign Review»*, uscito anonimo nel 1830 sull'«Indicatore Lombardo» di Milano. Questi *Cenni*, che costituiscono di fatto, dopo le pagine di Mazzini sul *Faust*, la prima argomentata presa di posizione *pro* Goethe mai apparsa in Italia, si basano su un articolo apparso in effetti sulla «Foreign Review» nel 1828, a firma di Thomas Carlyle⁹, ma secondo una pratica comune al tempo della censura asburgica il traduttore, che si cela dietro la sigla «G. A.», interviene fortemente sul testo, introducendovi svariati brani di proprio pugno, di questo tenore:

Nati in un'epoca turbinosa noi vedemmo l'Europa tramutar più volte di aspetto: tutti i principj rimescolati, tutte le dottrine ribollendo, per così dire, in un comune crogiuolo hanno presentato al nostro sguardo il caos più stravagante. La vita degli stati, dopo il 1780, è stata una vita di sforzo, di lotta, di tormentoso svolgimento, di vie tentate da ogni banda, di conflitto fra tutte le diverse influenze sociali, di soggezione alla loro possanza contrastante. Ecco quello che l'ingegno e le opere di Goethe riprodussero con una fedeltà ammirabile¹⁰.

⁹ Sull'attribuzione della prefazione a Carlyle, e più ampiamente su questo primo 'laboratorio Faust' italiano, rinvio al mio articolo *Goethe in Weimar-Paris-Mailand. Exilrevolutionäre, Zeitschriften, Verlage und die Produktion eines italienischen Faust (1814-1837)*, in *Transkulturalität nationaler Räume in Europa (18. bis 19. Jahrhundert). Übersetzungen, Kulturtransfer und Vermittlungsinstanzen / La transculturalité des espaces nationaux en Europe (XVIIIe-XIXe siècles). Traductions, transferts culturels et instances de médiations*, hrsg. v. Christophe Charle – Hans-Jürgen Lüsebrink – York-Gothart Mix, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2017, pp. 267-286, una cui versione riveduta e ampliata in italiano è in corso di stampa negli atti del convegno 'La densità meravigliosa del sapere'. *Cultura tedesca in Italia tra Settecento e Novecento*, a cura di Maurizio Pirro, con il titolo *Italiani a Parigi tra radicalismo politico e Weltliteratur. Per una storia della prima traduzione italiana del Faust*.

¹⁰ *Cenni su la vita e l'opera di Volfrango Goethe*, in *Fausto. Tragedia di Volfrango Goe-*



Nei mesi immediatamente successivi alla rivoluzione di luglio, alla quale Scalvini, Ugoni e Passerini prendono parte attivamente a Parigi, parlare di Goethe in questi termini del tutto inediti significa auspicare che l'Europa «tramuti d'aspetto» ancora una volta.

La prima traduzione-*libro* del *Faust* (in prosa, e della sola prima parte) è insomma da considerarsi, insieme a questi *Cenni*, il prodotto del laboratorio parigino di questa avanguardia politico-letteraria in esilio. Mentre Scalvini nei primi anni Trenta volge il testo in italiano, Ugoni, Passerini e Arrivabene, insieme a Mazzini, preparano il terreno perché in Italia se ne dia una lettura adeguata. Sono loro a costruire, per lo più sulle pagine dell'«Antologia» di Vieusseux e di riviste ad essa collegate, il discorso che rovescia l'immagine del Goethe eclettico e distaccato diffusa da M.me de Staël, A.W. Schlegel e da Menzel, facendone invece il capofila di una nuova letteratura europea, sovranazionale sia in senso politico che in senso estetico. Goethe viene così riposizionato nello spazio simbolico italiano accanto a Foscolo e a Manzoni che dal 1827, con la pubblicazione dei *Promessi sposi*, è subentrato al primo come principale rappresentante dell'avanguardia politico-letteraria.

L'opuscolo di Ugoni, la traduzione di Passerini e le opere economiche di Arrivabene vengono stampati a Lugano da Ruggia, editore di riferimento della diaspora politica, che nel 1830 progetta una «Rivista italiana» diretta da Filippo Ugoni, fratello Camillo e vicinissimo a Mazzini, e nel 1831 dà alle stampe sotto lo pseudonimo A.H.J. il saggio di Scalvini *Dei 'Promessi sposi' di Alessandro Manzoni*. E sotto le insegne assai connotate di Ruggia sarebbe con tutta probabilità uscito anche il *Fausto* di Scalvini, se la tipografia non avesse dovuto chiudere i battenti per difficoltà economiche. Viene infine stampato, probabilmente con la mediazione di Andrea Maffei, a Milano¹¹ nella BIBLIOTECA SCELTA DI OPERE TEDESCHE TRADOTTE IN LINGUA ITALIANA (1832-1844), la prima collezione espressamente dedicata alla cultura germanica, da Giovanni Silvestri (1778-1855), secondo Marino Berengo «uno dei più grandi editori dell'Ottocento italiano»¹², nonché uno dei pionieri, se non proprio l'inventore, della formula della collana¹³. A fare le veci di una prefazione vengono ristampati i *Cenni* di Carlyle tradotti da «G. A.», un testo apparentemente scialbo e sgangherato ma che, come abbiamo visto, se

the. Traduzione di Giovita Scalvini, Per Giovanni Silvestri, Milano 1835, BIBLIOTECA SCELTA DI OPERE TEDESCHE TRADOTTE IN LINGUA ITALIANA, 11, p. XIII.

¹¹ *Fausto. Tragedia di Volfrango Goethe*, cit.

¹² Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della restaurazione* (1980), Franco Angeli, Milano 2012, p. 66.

¹³ Si veda l'intervento di Maurizio Pirro *La 'Biblioteca scelta di opere tedesche tradotte in lingua italiana' di Giovanni Silvestri*, negli atti del convegno 'La densità meravigliosa del sapere', cit.



considerato all'interno del sistema letterario italiano del tempo si rivela sorprendentemente avanzato e perfino audace.

La prima traduzione-*libro* del *Faust*, associata ai nomi di Scalvini e Silvestri, ma frutto del lavoro dei letterati esuli a Parigi e, *malgré lui*, di Carlyle, si presenta dunque da una parte come il prodotto di un'impresa editoriale all'avanguardia, destinata ad aprire la strada a disegni culturali di più ampio respiro, dall'altro come una presa di posizione politica radicale, riconducibile al fuoriuscitismo di matrice repubblicana avverso al governo austriaco nel Lombardo-Veneto: un *Faust*, come si è anticipato, miliante, risorgimentale, *weltliterarisch* e protoindustriale.

A raccogliere il testimone di Silvestri è il francese Felice Le Monnier (1806-1884) che, a partire dalla metà degli anni Quaranta, si afferma come il principale editore politico in area italiana e punto di riferimento per i letterati che aspirano all'unità e all'indipendenza del paese. La sua casa editrice, con sede a Firenze e assai vicina al gruppo dell'«Antologia» di Vieusseux, si è fatta un nome grazie a una collana di larghissimo successo, la BIBLIOTECA NAZIONALE. In essa Le Monnier riesce a comporre in un progetto editoriale unitario il più completo e autorevole repertorio della letteratura italiana classica e contemporanea, pubblicando le opere complete di Leopardi (a cura di Antonio Ranieri), di Foscolo (a cura, tra gli altri, di Mazzini e di Camillo Ugoni), di Monti (a cura di Andrea Maffei), *I promessi sposi* di Manzoni e anche gli *Scritti* di Scalvini (a cura di Tommaseo). In questo repertorio espressamente 'nazionale' accoglie anche alcune traduzioni, implicitamente contrassegnandole come opere italiane: sono quasi tutte di mano di uno dei suoi principali collaboratori, Andrea Maffei (1798-1885), autore di celebratissime versioni da Schiller, ma anche da Gessner, Byron, Milton, Shakespeare e Goethe. È probabilmente dietro suo suggerimento che Le Monnier, nel 1857, ripubblica il *Fausto* di Scalvini completandolo con la traduzione del secondo *Faust* firmata da Giuseppe Gazzino, e nel 1862 lo inserisce nella BIBLIOTECA NAZIONALE, prima di sostituirlo nel 1866 con la versione, integrale e non più in prosa ma in versi, dello stesso Maffei¹⁴.

¹⁴ Si tratta rispettivamente di: 1) *Fausto. Tragedia di Wolfgang Goethe. Prima traduzione italiana completa* [di Giovita Scalvini e Giuseppe Gazzino], Felice Le Monnier, Firenze 1857; 2) *Fausto. Di Wolfgang Goethe. Traduttori Giovita Scalvini – Giuseppe Gazzino. Seconda edizione. Coll'aggiunta della leggenda del Widmann*, Felice Le Monnier, Firenze 1862, BIBLIOTECA NAZIONALE (la collana non reca numeri di serie); 3) *Fausto. Tragedia di Wolfgang Goethe. Tradotta da Andrea Maffei*, Successori Le Monnier, Firenze 1866, BIBLIOTECA NAZIONALE. La successione delle introduzioni è significativa quanto quella delle traduzioni-*testo*: l'edizione preunitaria del 1857 è ancora preceduta dai politicissimi *Cenni su la vita e l'opera di Wolfgang Goethe*; quella del 1862, fatta ormai l'Italia, li sostituisce con l'anodina traduzione di una delle fonti di Goethe, la cinquecentesca *Leggenda di Giovanni Faust* di Georg Rudolf Widmann; quella del 1866, pubblicata in una Firenze da poco divenuta capitale, reca appena una breve, modesta nota del traduttore. L'imbarazzo



Quando esce il suo *Faust*, Maffei, quasi settantenne, è una gloria patria, celebrata quasi quanto l'amico Giuseppe Verdi, che ha messo in musica diverse sue traduzioni: il suo riconoscimento come poeta e come traduttore è tale da consentirgli di consacrare l'autore tradotto, piuttosto che esserne consacrato¹⁵. Il prestigio letterario e politico di cui godono Maffei e il suo editore, insomma, contribuisce al riconoscimento della loro traduzione-*libro* almeno quanto la precisione e l'eleganza della traduzione-*testo*, in cui Maffei sfrutta abilmente la lezione neoclassicista del suo maestro Vincenzo Monti per confezionare un prodotto perfettamente in linea con il gusto del più vasto pubblico dei lettori¹⁶. In effetti la posta in gioco della strategia comune di Le Monnier e Maffei è proprio questa: accreditarsi, il primo, come editore dell'Italia unita che per i suoi meriti risorgimentali rivendica il potere di definire il repertorio della letteratura nazionale; e affermarsi, il secondo, come autorevole interprete nazionale di alcuni dei maggiori autori della letteratura mondiale, e dunque come poeta *in quanto* traduttore. È solo con questa abile operazione che il *Faust* – e con esso Goethe – esce dal ristretto circuito di produttori e lettori che condividono le posizioni politiche ed estetiche di Scalvini e del suo gruppo, per accedere allo statuto di capolavoro, magari discusso, ma ormai riconosciuto come tale¹⁷. E per circa un ventennio il loro *Faust*

che da oltre un trentennio impedisce di premettere al *Faust* un'introduzione adeguata viene meno solo con l'edizione del 1869, che si apre con un fluviale scritto del garibaldino Eugenio Checchi intitolato *Il Fausto di Volfrango Goethe*, una densa e informata lettura critica dell'opera che si propone in primo luogo di dimostrare agli italiani, ancora decisamente scettici, il valore di Goethe, e in secondo luogo di ribadire il particolare statuto del nuovo *Fausto* di Maffei, «opera che torna in grandissimo onore della *letteratura italiana*» (corsivo mio). Tralascio qui di discutere le altre traduzioni pubblicate negli anni dell'Unità d'Italia, quelle di Giuseppe Rota (Gnocchi, Milano 1860) e Federico Persico (Fibreno, Napoli 1861), perché, indipendentemente dai pregi letterari, il capitale simbolico dei loro autori ed editori non è paragonabile a quello di Maffei e Le Monnier. Sarebbe tuttavia importante ricostruire il loro ruolo nell'effettiva consacrazione italiana del *Faust*, che avviene solo nel corso degli anni Sessanta e culmina nella riduzione operistica realizzata da Arrigo Boito col *Mefistofele* (1868). Per lo stesso motivo non mi soffermo sulle successive di Anselmo Guerrieri-Gonzaga (Le Monnier, Firenze 1873) e di Giuseppe Biagi (Sansoni, Firenze 1900).

¹⁵ Sulle circostanze in cui un traduttore può consacrare o, viceversa, essere consacrato dall'autore che traduce v. Pascale Casanova, *Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 144 (2002), pp. 7-20.

¹⁶ Su questo v. Paola Maria Filippi, *Di alcune traduzioni italiane del Faust*, cit.

¹⁷ Senza tenere presente il notevole capitale simbolico acquisito a questa altezza dal duo Maffei-Goethe, se cioè essi non costituissero un bersaglio di tutto rispetto, non si comprenderebbe la feroce stroncatura con cui Vittorio Imbriani accoglie l'uscita della traduzione (*Un capolavoro sbagliato*, 1866, poi raccolta nel 1877 nel volume dall'eloquente titolo *Fame usurpate*). Proprio da questa stroncatura, alla quale allude pur senza citarla esplicitamente, Checchi difende Goethe e Maffei nella sua introduzione alla traduzio-



nazionale¹⁸ ed *en poète* diventa la traduzione-*libro* del *Faust* dell'Italia unita, subentrando a quella *weltliterarisch* e risorgimentale di Scalvini.

Quest'ultimo torna in auge verso la metà degli anni Ottanta grazie a Edoardo Sonzogno (1836-1920), fondatore del quotidiano progressista «Il Secolo» e pioniere di un'editoria popolare a base di classici e romanzi d'appendice che fa da *pendant* a quella borghese del suo maggior concorrente, anch'egli milanese, Emilio Treves. Inaugurata nel 1882, la sua BIBLIOTECA UNIVERSALE, collana di volumetti in brossura al costo di 25 centesimi pensata per diffondere a grandi tirature i capolavori della letteratura di tutto il mondo, raggiunge in soli quattro anni i 170 titoli, non pochi dei quali rilevati dal catalogo Le Monnier. Il *Fausto*, pubblicato come terzo fascicolo della collana e dunque consacrato come capolavoro della letteratura universale accanto a opere di Cervantes, Shakespeare e Voltaire, è presentato nella traduzione Scalvini non solo perché, come si rileva nell'anonima nota introduttiva, «è reputata un gioiello letterario», ma anche perché «ha il merito di risuscitare alla memoria degli italiani il nome d'un precursore della nostra indipendenza, troppo presto obliato nei tempi prosperi»¹⁹. Anche in questo caso le scelte editoriali rispondono a un più vasto progetto politico-letterario, e ancora una volta è la frazione più radicale della borghesia italiana a interessarsi al *Faust*, producendone una nuova versione democratica e popolare, in marcata continuità con la prima traduzione-*libro* e in non troppo velata discontinuità rispetto a quella di Le Monnier e Maffei, che a quest'altezza fanno saldamente parte dell'*establishment* nazionale. Il *Faust* di Sonzogno, completato nel 1883 dalla seconda parte della tragedia nella versione di Giuseppe Gazzino²⁰, è quello che viene davvero letto da tutti per oltre un cinquantennio, arrivando a contare oltre una dozzina di ristampe. La longevità dell'edizione Sonzogno farà sì che l'aura mazziniana delle traduzioni-*libro* risorgimentali del *Faust* continui ad aleggiare intorno all'opera di Goethe per tutto il primo trentennio del Novecento, e che a essa possano ispirarsi, con i dovuti

ne-*libro* del 1869, che Imbriani prenderà a bersaglio in un nuovo saggio polemico, *Traduttore, traditore: Andrea Maffei* (poi raccolto anch'esso in *Fame usurpate*).

¹⁸ Il volume reca in epigrafe una dedica a Giovanni di Sassonia, re letterato e traduttore della *Commedia* di Dante in tedesco, che era stato tra i primi a riconoscere il neonato Regno d'Italia.

¹⁹ *Fausto. Tragedia di Volfrango Goethe. Traduzione di Giovita Scalvini*. Edoardo Sonzogno Editore, Milano 1882, BIBLIOTECA UNIVERSALE, 3, p. 4. È da notare che, riproponendo il testo di Scalvini, l'editore sceglie di non realizzare una nuova traduzione dell'opera, come fa in altri casi; opzione che rivela, anch'essa, uno specifico disegno editoriale e culturale.

²⁰ *Fausto. Tragedia di Volfrango Goethe. Parte seconda*, Edoardo Sonzogno Editore, Milano 1883, BIBLIOTECA UNIVERSALE, 35-36.



aggiornamenti, i primi *Faust* del dopoguerra, da quello di Barbara Allason e Franco Antonicelli a quello curato da Cases per Einaudi.

I *FAUST* MODERNI DEL PRIMO NOVECENTO, DA MANACORDA AD ALLASON

Perché venga prodotta una nuova traduzione-*libro* del *Faust* bisogna attendere gli anni Trenta, quando i mutamenti strutturali intervenuti nel campo letterario italiano all'inizio del nuovo secolo cominciano ad avere effetti sistemici: mi riferisco all'affermarsi della grande editoria industriale, con l'ascesa di Mondadori e la fine di Treves; alla nascita della germanistica come disciplina accademica autonoma, con il moltiplicarsi delle cattedre di Letteratura tedesca, in gran parte occupate degli allievi di Arturo Farinelli; e alla progressiva fascistizzazione della vita culturale del paese. Il principale effetto di questa modernizzazione sul piano editoriale è quello di sancire la priorità della struttura sull'iniziativa individuale. Se Scalvini, e in una certa misura ancora Maffei, decidono di tradurre il *Faust* all'interno di un proprio progetto letterario, che poi si incontra con il progetto di editori come Silvestri e Le Monnier, ora sono sempre più le case editrici a cercare traduttori per le opere che pianificano di inserire nelle loro collane.

Tradurre il *Faust* costa. Costa anni di lavoro: Manacorda ed Errante, stando alle loro dichiarazioni, ne impiegano rispettivamente una ventina; Allason circa quindici; Amoretti almeno tre, dopo decenni di studio; Fortini cinque; Casalegno sei. Questo lavoro va remunerato: sul piano simbolico, quando si tratta di professori universitari che hanno già uno stipendio ma anche l'interesse a legittimarsi appropriandosi di un'opera ormai canonica come quella di Goethe (Manacorda, Errante, Amoretti, Santoli); o sul piano strettamente economico, nel caso di chi, per scelta o necessità, o per le due cose insieme, fa della traduzione una professione (Allason, Fortini, Casalegno)²¹. Certo, ci sono sempre singoli che prendono in proprio l'iniziativa di tradurre il *Faust* – sono diplomatici (Guerrieri-Gonzaga, Biagi, Hausbrandt), professori di scuola (Vellani, Veneziani) o giovani volenterosi (Baseggio, Scalero, Cetrangolo) – ma il loro lavoro, quando pure trovi uno sbocco editoriale, è destinato a restare ai margini di uno spazio simbolico sempre più dominato da progetti culturali organici rappresentati da collane in costante crescita come quelle di Sansoni,

²¹ La traduzione di Fortini, probabilmente la più costosa, viene pagata 7.200.000 lire, versate come stipendio mensile di 200.000 lire dal 1964 (Siena, Archivio Fortini, Contratti editoriali, n. 30). Nel 1970 lo stipendio di un operaio era di 120.000 lire, e una casa in zona semicentrale a Milano costava 200.000 lire al metro quadro.



UTET, Mondadori, Einaudi, Feltrinelli e Garzanti²². I *Faust* di Manacorda e di Errante, che si contendono l'egemonia su questo spazio tra il 1932 e il 1950, possono essere considerati come prodotti di transizione, perché i due traduttori sono professori universitari e fondatori di collane editoriali, e rivestono dunque allo stesso tempo sia il ruolo di committenti che quello di fornitori delle traduzioni.

Guido Manacorda (1879-1965), il cui *Faust* esce per Mondadori nel 1932²³, fa parte del ristretto manipolo dei fondatori della germanistica e dell'editoria moderna. Professore straordinario di Letteratura tedesca a Napoli dal 1913 dirige anch'egli, come altri germanisti della prima leva quali Arturo Farinelli e Giuseppe Antonio Borgese, una delle prime collane di traduzioni, quegli SCRITTORI STRANIERI Laterza (1912-1915) affidatigli da Benedetto Croce per i quali comincia nel 1913 a lavorare alla traduzione del *Faust*. Dopo la rottura con Croce, che diventerà per lui l'avversario di una vita, fonda la BIBLIOTECA SANSONIANA STRANIERA (1921-1955), la prima collana italiana di classici moderni con testo a fronte, inaugurandola con la sua traduzione delle *Elegie* di Goethe e caratterizzandola con molte versioni goethiane e wagneriane²⁴.

Quando nel 1931 finisce la traduzione del *Faust*, il germanista, che nel frattempo ha rotto anche con Farinelli, Borgese e Gentile, si sente messo ai margini di un campo culturale sempre più egemonizzato da Croce e dalla sua idea di cultura: per reazione Manacorda è divenuto portavoce fin dai primi anni Venti di posizioni «universalistico-misticizzanti»²⁵ espressamente anti-idealistiche. Col suo trasferimento alla cattedra

²² Le loro traduzioni vengono pubblicate da editori periferici: quella di Giuseppe Biagi dall'appena fondata Sansoni di Firenze (1900), quella di Cristina Baseggio dal milanese Facchi, vicino ai futuristi (1923), quella di Giovanni Ercole Vellani dal milanese Colliati (1927), quella di Liliana Scalerò dalla libreria editrice romana P. Maglione (1933), quella di Enzo Cetrangolo dal pesarese Federici (1942), quella di Antonio Buoso dal trevigiano Longo e Zoppelli (1941 e 1962); quella di Mauro Veneziani, pronta nel 1948, esce postuma per Schena, a Fasano, nel 1984. Di queste solo le versioni di Baseggio e Scalerò hanno una diffusione di rilievo, la prima in una versione per le scuole del 1927 (nella COLLEZIONE SANSONIANA SCOLASTICA DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE, ristampata fino al 1960), la seconda nella riedizione fattane per la BUR nel 1949 (cfr. *infra*).

²³ *Il Faust. Versione integra dall'edizione critica di Weimar con introduzione e commento a cura di Guido Manacorda*, Mondadori, Milano 1932. Due volumi, di cui il secondo di commento. La traduzione è in prosa.

²⁴ Per il particolare impegno della Sansoni nella pubblicazione delle opere di Goethe si veda Kathrin Schmeißner, «Goethe è tedesco, ma è anche nostro». *Die Goethe-Rezeption in Italien (1905-1945)*, DOBU, Hamburg 2009, pp. 86-99.

²⁵ Giuseppe Vedovato, *Guido Manacorda tra Italia, Germania e Santa sede*, in «Rivista di studi politici internazionali», 301 (2009), pp. 96-131, qui p. 100. Vedovato fa una dettagliata analisi dei rapporti di Manacorda con il fascismo e delle sue articolate e contraddittorie posizioni politiche, riconducibili a grandi linee a un anticapitalismo romantico a base mistico-cattolica.



di Firenze nel 1924, si è inoltre accostato alla cerchia cattolica e anticrociana di Papini, Bargellini e della rivista «Il Frontespizio», e alla vigilia dei Patti Lateranensi, criticati da Croce, ha aderito alla Chiesa romana. È ormai molto vicino al fascismo, tanto quanto Croce se ne è ormai allontanato promuovendo nel 1925 il *Manifesto degli intellettuali antifascisti*. Le celebrazioni goethiane, a cui il regime dà straordinario rilievo nel quadro di una politica di avvicinamento alla Germania prehitleriana (che include tra l'altro la fondazione dell'Istituto Italiano di Studi Germanici in Roma), sono per lui un'occasione eccellente per regolare i conti con l'antico mentore.

Se il *Faust* non esce nella BIBLIOTECA SANSONIANA STRANIERA – nella quale troverà posto nel dopoguerra²⁶ – è probabilmente perché nel 1927 Paolo Emilio Pavolini, uno degli intellettuali più in vista del fascismo fiorentino, preside della Facoltà di Lettere e presidente del Gabinetto Vieusseux, gli subentra alla direzione, ma anche perché Arnoldo Mondadori (1889-1971), che in quegli anni ha già quasi «ingoiato casa Treves» (l'espressione è sua), affermandosi come il maggiore editore italiano, gli offre, per così dire, una potenza di fuoco molto maggiore. Come hanno osservato Nicola Tranfaglia e Albertina Vittoria, l'ascesa di Mondadori è avvenuta «nel compromesso e grazie al regime fascista»²⁷: l'editore ha stampato i volantini della Marcia su Roma, si è tesserato nel 1924, ha ottenuto l'esclusiva sul libro di Stato per le scuole elementari e ha accolto in catalogo buona parte della nomenclatura del regime. Il 5 febbraio 1931, dunque, Manacorda gli scrive, offrendogli la sua traduzione:

Illustre Mondadori,

il prossimo anno 1932 sarà centenario goethiano. L'Italia, fuori delle traduzioni antiche del Maffei e dello Scalvini rispettabili per i loro tempi ma condotte su testi lacunosi e sciagurati e con criteri romantici, non ha ancora una versione integra e sicura del *Faust*. E tanto meno, s'intende, la più lontana ombra d'un commento.

Posso offrirle una mia versione del capolavoro goethiano condotta sul testo critico di Weimar, frutto di oltre un decennio di lavoro. E insieme un commento compiuto dell'opera, nel quale saranno raccolti i risultati di ben sei anni di corsi faustiani da me tenuti all'Università. [...]

L'importanza del *Faust* e l'occasione del centenario m'inducono a presagire che codesto successo sarà di gran lunga battuto. [...]

Mi rivolgo a Lei, Mondadori, a preferenza di ogni altri per due ragioni: perché è evidente che nessun altro editore italiano saprebbe prendere a cuore la cosa e metterla in esecuzione, come la metterebbe e la prende-

²⁶ Nella BSS il *Faust* di Manacorda uscirà in effetti nel 1949. Cfr. *infra*.

²⁷ Nicola Tranfaglia – Albertina Vittoria, *Storia degli editori italiani. Dall'unità alla fine degli anni Sessanta*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 304.



rebbe Lei. E perché mi è grato ricordare che nella nostra ultima conversazione a Milano, Ella mi manifestò cortesemente il piacere che avrebbe avuto di pubblicare un giorno qualche mia opera, che rispondesse alle nobili finalità della sua Casa²⁸.

La proposta, nella quale Manacorda non manca di chiedere il 20% sulle vendite, viene sottoposta a Vincenzo Errante, allora direttore editoriale presso Mondadori, nonché autore del ponderoso studio *Il mito di Faust* (1924) e aspirante alla cattedra di Letteratura tedesca lasciata vacante da Borgese a Milano. Il giorno dopo Errante scrive all'editore:

Credo non occorran mie parole a 'commentare' l'eccezzionalissimo valore dell'offerta. Valore *letterario* – perché il *Faust* goethiano è uno dei vertici della poesia mondiale: ed è vergognoso che in Italia non si abbiano che versioni vecchie, ormai scorrette, e per di più introvabili in commercio. Valore *commerciale* – perché in anno di centenario goethiano (1932) quest'opera potrebbe avere un largo smercio sicuro.

Dei germanisti italiani, reputo che nessuno potrebbe aver fatto, o fare, opera più perfetta di quella preparata dal Manacorda. Nella versione, che sarà certo bella e fedele. Nel commento, che sarà luminoso. [...] Se Ella accetta, offro di curarla io, editorialmente, in volume in carta Oxford – siccome credo d'averne un po' di diritto di fare come germanista²⁹.

Mondadori, naturalmente, ha tutto l'interesse a investire risolutamente nel centenario goethiano, patrocinato dal regime. Pubblicando il *Faust* fuori collana, lui, l'inventore delle più decisive collane moderne³⁰, dà all'edizione connotati tanto più istituzionali. Fa pubblicità in grande stile al volume, che invia al re e al capo del governo. Una riduzione dell'opera viene trasmessa alla radio di Stato e messa in scena al Licinium di Erba, una delle arene all'aperto del teatro di massa fascista, da Guido Cantini, tra i grandi nomi della drammaturgia di quegli anni. L'investi-

²⁸ Guido Manacorda ad Arnoldo Mondadori, Firenze, 5 febbraio 1931, in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (FAAM), Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori editore (ArchAme), sez. Arnoldo Mondadori (Arn), fasc. Guido Manacorda.

²⁹ Vincenzo Errante ad Arnoldo Mondadori, Milano, 6 febbraio 1931, *ivi*.

³⁰ La casa editrice, che in quegli anni inventa collezioni innovative e fortunate come I LIBRI GIALLI, la BIBLIOTECA ROMANTICA, I LIBRI DELLA PALMA e MEDUSA, non dispone ancora, peraltro, di una collana di classici. L'anniversario goethiano del 1932 fornisce tuttavia a Mondadori l'occasione di varare una piccola, lussuosa collana di classici (tedeschi), senza nome, ma chiaramente identificabile per la veste editoriale. Oltre al *Faust*, che successivamente vi viene ristampato in un solo volume di 754 pagine, vengono pubblicati i volumi *Liriche scelte. Dalle migliori traduzioni italiane* di Johann W. Goethe (a cura di Tommaso Gnoli – Amalia Vago, 1932) e *Antologia lirica. Dalle migliori traduzioni italiane* di Heinrich Heine (a cura dei medesimi, 1935).



mento dell'editore si rivela fruttuoso: con la quinta ristampa, nel 1943, la tiratura complessiva arriva a 15.000 copie.

La dignità accademica del traduttore e il ponderoso commento fanno della traduzione-*libro* di Manacorda/Mondadori, basata sull'edizione critica weimariana di Erich Schmidt e corredata da ricchissime note, il primo *Faust* filologico, o meglio germanistico, pubblicato in Italia. Dal punto di vista dell'interpretazione si tratta di un *Faust* cattolico, o per meglio dire di un *Faust* letto e interpretato da un cattolico che, al contrario del gesuita Alexander Baumgarten e di altri commentatori, ne rileva la totale estraneità alla visione del mondo cattolica³¹. Come ha notato Luigi Reitani,

L'enfasi con cui Manacorda legge la tragedia di Faust come tragedia dell'uomo animato da *Streben* ma privo di fede è sospetta. A cent'anni dalla sua morte Goethe viene letto nella chiave critica di un cattolicesimo che si schiera decisamente dalla parte del fascismo. Anche per Manacorda, come per Mazzini, la figura di Faust ci è di ammonimento. È l'eroe del vitalismo pessimistico della *fin de siècle*, che può essere superato solo con la fede in dio e nella patria³².

Del resto l'idea di *Faust* come eroe negativo e della tragedia goethiana come «libro nero dello spirito germanico» era stata polemicamente sostenuta proprio da Papini alla vigilia della prima guerra mondiale, quando Manacorda si accingeva alla sua traduzione³³. Ma quello di Manacorda è in primo luogo un *Faust* anticrociano, perché di Croce nella lunga introduzione il traduttore confuta puntigliosamente non solo l'interpretazione dell'opera di Goethe (*Goethe*, Laterza, 1919) ma anche l'intero sistema estetico, al cui hegelismo contrappone una propria «estetica del trascendente».

Queste prese di posizione fanno del suo *Faust* un caso politico: mentre Papini e i gesuiti della «Civiltà cattolica» ne acclamano l'uscita, Croce, recensendolo sulla «Critica», nega ogni valore e utilità sia alla traduzione

³¹ Secondo Manacorda l'opera di Goethe sarebbe un capolavoro pagano, espressione di quel «germanesimo della Selva» (la natura anteposta allo spirito: Apollo-Dioniso, romanticismo, razzismo, idealismo) a cui si contrapporrebbe il «romanesimo del Tempio» (lo spirito anteposto alla natura: Cristo, classicismo, universalità, realismo): «Solo chi di Goethe conservasse gelosamente il vecchio *cliché* olimpico-classicistico del buon Eckermann potrebbe ancora stupirsi del fermento odinico-barbarico, che si nasconde ed opera sotto tante raffinate espressioni del suo grande spirito». Guido Manacorda, *La selva e il tempio. Studi sullo spirito del germanesimo*, Bemporad, Firenze 1933, p. 138.

³² Luigi Reitani, *Faust in Italien*, cit., pp. 204-205 (traduzione mia).

³³ Giovanni Papini, *L'eroe tedesco*, in «Lacerba», III, 3 (17 gennaio 1915), pp. 1, 17-19.



che al commento del «neoconvertito», suscitandone la stizzita replica³⁴. L'attestazione di simpatia che Mussolini fa pervenire a Manacorda in questa circostanza determina l'inizio del rapporto personale, tutt'altro che privo di contrasti, fra il germanista e il duce, che nel 1937 gli conferisce *motu proprio* la tessera del PNF «per meriti politici», a riconoscimento dell'attività diplomatica svolta in favore dell'avvicinamento alla Germania di Hitler, al quale Manacorda consegna personalmente una copia del *Faust* nel 1935³⁵. La notorietà acquisita dal germanista grazie alla polemica con Croce e il suo aperto sostegno al regime fanno sì che la sua traduzione-*libro* non possa non apparire anche come un *Faust* fascista.

Una sorte analoga ha anche quello del collega Vincenzo Errante (1890-1951), pubblicato da Sansoni nel 1941-1942³⁶. Dopo una carriera editoriale che lo vede per alcuni anni condirettore editoriale della Mondadori, presso cui, come abbiamo visto, appoggia la pubblicazione del *Faust* di Manacorda, nel 1932 Errante ottiene grazie allo stesso Manacorda, che figura tra i commissari del concorso, la cattedra di Letteratura tedesca all'Università di Milano, rimpiazzando Giuseppe Antonio Borgeese, espatriato l'anno prima negli Stati Uniti per motivi politici. Emulo di Gabriele D'Annunzio, sia nella poetica estetizzante che nella postura da «vate» (si fa costruire a Riva del Garda la villa del Ninfale, sulla sponda opposta al Vittoriale), Errante lega il suo nome dal 1929 alla traduzione delle *Opere* di Rilke per la casa editrice Alpes di Franco Ciarlantini, organica al fascismo. Il suo *Faust* – in versi, senza testo a fronte, senza note e senza commento – è, sulla falsariga di quello di Maffei, un *Faust en poète*, una *Nachdichtung*, com'egli stesso afferma nell'introduzione. Contro Croce, Errante afferma il primato della poesia sulla filosofia, e contro Manacorda, quello della poesia sulla filologia³⁷: nel senso di questa religione poetica, o culto della poesia come *primum*, la sua versione del *Faust* può essere definita estetizzante. La traduzione trova il suo editore nella Sansoni, controllata dal 1932, attraverso il figlio Federico, da Giovanni Gentile (1875-1944), che ne fa «uno strumento non solo per la diffusione

³⁴ Si vedano: Giovanni Papini, *Il Faust svelato*, in «Corriere della Sera», 26 aprile 1932, l'anonimo *Il Faust di Volfrango Goethe nella traduzione e nel commento di G. Manacorda*, in «La Civiltà cattolica», LXXXIII (1932), 2, pp. 557-575, la recensione di Croce in «La Critica», 30 (1932), pp. 345-358, e il pamphlet di Manacorda *Benedetto Croce o Dell'impronitudine*, Bemporad, Firenze 1932.

³⁵ Cfr. FAAM, ArchAme, Arn., Fasc. Guido Manacorda.

³⁶ *Faust. Tragedia. Traduzione in versi italiani di Vincenzo Errante. Prima parte*, Sansoni, Firenze 1941-XIX, e *Seconda parte, ivi*, 1942-XX. Collana LE OPERE DI VINCENZO ERRANTE, contrassegnata da un *ex libris* con aquila e serpente e dal motto: «Non giova l'ala a chi non abbia artigli».

³⁷ Si vedano Vincenzo Errante, *Il mito di Faust*, Zanichelli, Bologna 1924, p. X, e l'introduzione al vol. II del *Faust*, p. XII.



del pensiero filosofico suo e della sua scuola, ma anche e soprattutto per la trasmissione di una certa visione della cultura e della storia d'Italia, così come lo era – seppure in termini diversi – l'*Enciclopedia italiana*³⁸. E a sottolineare la precedenza accordata alla figura del traduttore su quella dell'autore, il libro esce in una collana appositamente dedicata alle OPERE DI VINCENZO ERRANTE (1942-1952). Solo nel 1944 Errante dà alla sua traduzione una collocazione meno elitaria, ripubblicandolo nella collana antologica SCRITTORI STRANIERI: IL FIORE DELLE VARIE LETTERATURE (1944-1953), da lui stesso ideata e diretta con Ferdinando Palazzi per un nuovo editore, Aldo Garzanti, che nel 1938 ha rilevato l'antica e prestigiosa Treves mutandone la ragione sociale in ottemperanza alle leggi razziali³⁹.

La buona riuscita del *Faust* di Errante, a cui lo stesso Mussolini guarda con favore, suscita il dispetto di Manacorda che accusa il rivale aver «attinto a piene mani e senza riguardi» alla sua traduzione, innescando un botta e risposta che si trascina per alcuni mesi sulle riviste di regime «Primato» e «Augustea»⁴⁰. Quando nel 1941 viene a sapere che la traduzione di Errante dovrebbe essere messa in scena nella stagione teatrale romana, Manacorda scrive al «Ministro ed amico» Alessandro Pavolini una lunghissima lettera di protesta, che invia in copia a Mondadori aggiungendo: «Ma bisogna fare di più: impedire a qualunque costo la profanazione, prevenirla e riuscire a sostituirla con una rappresentazione del mio *Faust*, che sarebbe davvero il miglior coronamento e suggello dell'Asse culturale e che riconoscerebbe finalmente in modo degno le nostre lunghe e comuni fatiche»⁴¹. Ancora nel 1944 per Manacorda il rivale è un «inverecondo saccheggiatore, irriducibile antifascista, antinazista e spregiatore altrettanto irriducibile dei due dittatori»⁴². Accuse

³⁸ Nicola Tranfaglia – Albertina Vittoria, *Storia degli editori italiani*, cit., pp. 273-274.

³⁹ Goethe. *Introduzione e scelta di Tommaso Gnoli, versioni di Tommaso Gnoli e Vincenzo Errante*, Garzanti, Milano 1944, SCRITTORI STRANIERI, vol. II: *Wilhelm Meister, Faust, Torquato Tasso*.

⁴⁰ La polemica inizia con una lettera di Luigi M. Personè pubblicata su «Primato» (1 ottobre 1941), in cui si insinua che Errante abbia copiato in alcuni punti la traduzione di Manacorda; e prosegue sotto la rubrica *Tribuna* con una lettera di risposta di Errante, una lettera di Personè in replica a questa, che a sua volta include come allegato un brano di una lettera di Manacorda a Personè (15 dicembre 1941); si sposta quindi su «Augustea. Rivista imperiale del nostro tempo diretta da Farinata», dove Errante pubblica il lungo articolo *Manacorda locutus est (Polemica illuminante)* (1, 1-15 gennaio 1942, pp. 24-27); e si chiude con gli interventi di Manacorda ed Errante sulla stessa rivista (4, 16-28 febbraio 1942, pp. 118-119).

⁴¹ Guido Manacorda ad Arnoldo Mondadori, Firenze, 18 giugno 1941, in FAAM, ArchAme, Arn., Fasc. Guido Manacorda.

⁴² Guido Manacorda, *Appunti per servire alla storia della mia esperienza politica* (1944), documento inedito citato da Giuseppe Vedovato, *Guido Manacorda tra Italia, Germania e Santa sede*, cit., p. 114.



forse eccessive, dal momento che dopo la Liberazione entrambi, i soli tra i germanisti italiani, vengono sottoposti al giudizio della Commissione di epurazione dei professori fascisti e devono lasciare l'università.

Se il *Faust* germanistico e anticrociano di Manacorda/Mondadori e quello *en poète* e dannunziano di Errante/Sansoni, prodotto di una modernizzazione che per un ventennio corre entro i binari del fascismo⁴³, rompono con la tradizione democratica e progressista della borghesia risorgimentale rappresentata dalle traduzioni-*libro* Scalvini/Silvestri, Maffei/Le Monnier e Scalvini/Sonzogno, quello curato dall'antifascista Barbara Allason (1877-1968), e pubblicato nel 1950 dalla De Silva dell'antifascista Franco Antonicelli, si colloca invece espressamente nel solco di questa tradizione, rivendicata fin dal risvolto di copertina con una citazione da Francesco De Sanctis⁴⁴. E a buon diritto.

Mentre Manacorda ed Errante traggono dall'adesione al regime non pochi vantaggi per la loro carriera accademica, Allason, allieva di Farinelli vicina a Croce e a Gobetti, nel 1929 si vede revocare la libera docenza per aver scritto a Croce una lettera privata nella quale deplorava gli insulti rivoltigli da Mussolini in Senato durante la discussione sui Patti Lateranensi. Licenziata per lo stesso motivo anche dal liceo torinese in cui insegnava, la germanista aderisce a Giustizia e Libertà, cosa che le costerà un paio di perquisizioni in casa e alcune settimane di carcere nel 1934. Ma soprattutto: per mantenersi comincia a tradurre. Suo principale datore di lavoro è proprio Arturo Farinelli (1867-1948), che pure è tanto vicino al fascismo da accettare la nomina ad Accademico d'Italia: nel 1930 egli fonda infatti presso la UTET di Torino, erede dell'antica e prestigiosa tipografia di Giuseppe Pomba e allora seconda per dimensioni solo a Mondadori, I GRANDI SCRITTORI STRANIERI (1930-1985), la più importante collana di classici stranieri tradotti dopo la BIBLIOTECA SANSONIANA STRANIERA di Manacorda. Nel suo ampio e autorevole repertorio, che va da Shakespeare a Tolstoj, Farinelli dà spazio, fra i tedeschi, soprattutto ai romantici, ai quali aveva dedicato gran parte dei suoi corsi

⁴³ L'adesione all'estetica fascista è evidente anche nel carattere tipografico razionalista adottato per copertine sansoniane del *Faust* di Errante, così come delle *Liriche* di Hölderlin e delle *Opere* di Rilke. Uno studio delle copertine, per es. di editori come Alpes, Sansoni, Mondadori, Bompiani, Frassinelli, Einaudi, mostrerebbe in che misura il consenso e il dissenso si affrontassero anche sul piano della tipografia e della grafica.

⁴⁴ *Faust. Traduzione e prefazione di Barbara Allason*, Francesco De Silva, Torino 1950, IL NOBILE CASTELLO, 4. La traduzione è integrale (*Faust* I e II) e in prosa. Il risvolto recita: «Il *Faust* è un lavoro potentissimo, creazione dantesca, dove un ardito pennello dipinge sicuramente gli affannosi dubbi e i pensieri di un'intera generazione intorno al tremendo mistero della vita». De Sanctis era stato riportato in auge da Croce, che lo aveva inserito nella genealogia dell'idealismo: all'autore della *Storia della letteratura italiana* si rifanno sia l'antifascismo torinese di Allason e Antonicelli, sia anche la prima Einaudi, che nel dopoguerra ne ripubblicherà l'opera completa.



universitari (Hölderlin, Heine, Jean Paul, Eichendorff, Hebbel, Nietzsche, Keller, Kleist, Hoffmann, Grillparzer), spesso affidando la cura dei volumi ai suoi allievi. A Barbara Allason commissiona traduzioni da Lessing, Hebbel, Nietzsche e Fichte, e intorno al 1936 quella del *Faust*. Quando il manoscritto va distrutto durante i bombardamenti di Torino del 1943⁴⁵, la traduttrice inizia una nuova versione, che però non esce nei GRANDI SCRITTORI STRANIERI, probabilmente perché nel 1948, con la morte di Farinelli, la direzione della collana passa al suo allievo Giovanni Vittorio Amoretti, che, come vedremo, ha altri programmi.

Ad accogliere la traduzione di Allason è, nel 1950, la piccola casa editrice Francesco De Silva, fondata nel 1942 dall'amico Franco Antonicelli (1902-1974) e intitolata al tipografo che nel 1495 aveva stampato in Piemonte il primo libro in volgare italiano. Antonicelli, che a sua volta ha scontato un anno di confino e ha presieduto il CLN piemontese, nei primi anni Trenta aveva contribuito alla nascita dell'editoria di cultura italiana dirigendo la BIBLIOTECA EUROPEA di Frassinelli e pubblicandovi, con l'aiuto di Leone Ginzburg e Cesare Pavese, le prime traduzioni italiane di Kafka, Joyce, Babel' e Melville. Un decennio più tardi, proseguendo il suo disegno editoriale con la De Silva in collezioni di chiara marca antifascista come la COLLANA LEONE GINZBURG e MAESTRI E COMPAGNI, si assicura la collaborazione di Allason, che alimenta con le sue traduzioni la collana più letteraria della casa editrice, IL NOBILE CASTELLO (1943-1953): le *Massime e riflessioni* di Goethe (in prima traduzione italiana), il *Teatro* di Schiller (il cui primo volume reca il titolo eloquente di *Tre drammi per la libertà*) e, infine, il *Faust*.

Anche nel campo editoriale, dunque, Allason, prendendo parte a uno dei più significativi esperimenti di quell'editoria di cultura di marca gobettiana che troverà la sua massima espressione nell'Einaudi del dopoguerra, si colloca al polo opposto rispetto a Manacorda ed Errante, che invece pubblicano per le case editrici maggiori e più vicine al regime. Il suo *Faust* è il primo ad essere commissionato da un editore (anche se viene poi pubblicato da un altro): l'esistenza della traduzione-*libro* Allason/De Silva non si deve dunque più all'interesse specifico del traduttore – scrittore, dilettante o germanista che sia – ma a un preciso progetto editoriale, quello farinelliano dei GRANDI SCRITTORI STRANIERI, che richiede di essere costantemente alimentato di 'classici'. Ci troviamo dunque proprio sullo spartiacque tra due diversi sistemi di produzione delle tra-

⁴⁵ Barbara Allason, *Memorie di un'antifascista. 1919-1940*, Spoon River, Torino 2005, p. 263. Su Barbara Allason si veda Gian Franco Petrillo, *Zia Barbara e Anita. Due grandi traduttrici dal tedesco: Barbara Allason e Anita Rho*, in «tradurre. pratiche teorie strumenti», 2-3 (2012), <<http://rivistatradurre.it/2012/05/zia-barbara-e-anita-1-2/>> (ultima consultazione: 10 gennaio 2018).



duzioni. Il *Faust* di Allason/De Silva è, inoltre, il primo a essere prodotto entro quel circuito che Bourdieu definisce campo di produzione ristretta, nel quale la logica autonoma dell'arte prevale sulle logiche del mercato, della politica, della religione o dell'istituzione accademica, avversate come eteronome. In questo senso (ma solo in questo) possiamo dunque definirlo un *Faust* autonomo, realizzato dai e per i pochi che tengono in vita l'editoria di cultura. Ma è anche un *Faust* inequivocabilmente politico: antifascista, non solo per l'aura antonicelliana della casa editrice, ma anche perché nell'immediato dopoguerra il nome della traduttrice è giocoforza associato al volume autobiografico *Memorie di un'antifascista*, pubblicato nel 1946⁴⁶.

La forte politicizzazione di tutto campo letterario negli anni tra il 1925 e il 1975 non deve tuttavia far perdere di vista le logiche di produzione e di consacrazione specifiche: sarebbe un errore liquidare i *Faust* di Manacorda ed Errante *tout court* come prodotti del fascismo, quando nei decenni centrali del secolo erano riconosciuti dagli addetti ai lavori come il massimo risultato, rispettivamente, di traduzione filologica e di traduzione poetica dell'opera goethiana. La stessa Allason non manca di rendere omaggio ai due predecessori, presentando il proprio lavoro, che pure possiede tutta l'accuratezza filologica garantita da un'allieva di Farinelli, come modesto tentativo di dare, in prosa, una traduzione il più possibile «esatta»⁴⁷.

Lo stesso intendimento di «aderenza al testo» e «modestia formale» anima un altro allievo di Farinelli, Giovanni Vittorio Amoretti (1892-1988), divenuto nel 1932 ordinario di Letteratura tedesca a Pisa, che pubblica la sua traduzione del *Faust* in quello stesso 1950, e proprio in quei GRANDI SCRITTORI STRANIERI UTET in cui avrebbe dovuto uscire la traduzione di Allason. Assunta nel 1948 la direzione della collana, Amoretti inizia immediatamente a tradurre il *Faust* e lo pubblica come primo titolo tedesco della sua gestione⁴⁸. In realtà il suo è, fin dalla accademi-

⁴⁶ Allason dedica la traduzione a suo figlio Gian Carlo Wick, professore di fisica a Berkeley, che nel 1950 rifiuta di prestare il giuramento maccartista richiesto dalle autorità accademiche californiane. Pur non essendo comunista, ma liberale come la madre, Wick deve lasciare la sua università e passare a quella di Pittsburgh.

⁴⁷ Nella *Nota bibliografica* Allason definisce il commento di Manacorda «indispensabile», sebbene accompagnato a una traduzione «imperfettissima», e la versione di Errante «senza confronto la migliore che si abbia sinora del *Faust*, e non in Italia soltanto» (pp. XXXIX e XLI).

⁴⁸ *Faust (I e II parte)*. Versione italiana integrale, introduzione note a cura di Giovanni Vittorio Amoretti, UTET, Torino 1950, I GRANDI SCRITTORI STRANIERI, 141. La traduzione è in prosa. È grazie al potente strumento editoriale costituito dalla collana UTET che Amoretti elabora il programma di «offrire un corpus goethiano (dal *Faust/Urfaust* al *Werther* e alle *Affinità elettive*, dai *Colloqui* dell'Eckermann al *Viaggio in Italia* e all'*Egmont*, *Ifigenia*, *Tasso*) in una versione piana e concreta che trovi consonanze nel gusto



cissima introduzione, un *Faust* germanistico, che nasce nella separatezza delle aule universitarie (è dedicato «ai discepoli») e si pone espressamente nella scia dei colleghi Manacorda ed Errante, ma con intenti dichiaratamente più modesti, senza l'ampio commento del primo (qui limitato a poche note essenziali), senza le ambizioni poetiche del secondo (la traduzione è in prosa), e soprattutto senza la pretesa di fornire un'interpretazione diversa da quella dominante negli studi letterari tedeschi e italiani: un *Faust*, potremmo dire, di servizio. Data la somiglianza tra le due operazioni si capisce bene perché Amoretti avesse interesse a pubblicare il proprio *Faust*, piuttosto che quello di Allason, in una collana di grande autorevolezza e diffusione come i GRANDI SCRITTORI STRANIERI, nella quale infatti sarebbe stato ristampato per un quarto di secolo (fino al 1975).

Sembra mancare all'appello, in questa ricostruzione dello spazio simbolico del primo Novecento, un *Faust* crociano, una traduzione-libro che costituisca il *côté* letterario di quel volume dedicato a *Goethe* continuamente ristampato e arricchito da Croce (esce nel 1918 sulla «Critica», poi in volume nel 1919, 1934, 1939 e 1946), e che dunque si contrapponga strutturalmente alle traduzioni anticrociane di Manacorda ed Errante⁴⁹. In qualche misura potremmo riconoscerlo nel *Faust* di Allason, che come si è visto era per più rispetti molto vicina a Croce. Ma abbiamo notizia di un altro *Faust* che, fin dagli anni Trenta, Croce aveva messo in programma in una delle collane della Laterza da lui controllate, probabilmente in quella stessa BIBLIOTECA DI CULTURA MODERNA in cui stava pubblicando *Gli anni di viaggio di Guglielmo Meister* (1938-1950)⁵⁰. Il lavoro era stato affidato al crociano Vittorio Santoli (1901-1971), titolare della cattedra di Letteratura tedesca a Firenze dal 1937 al 1967 e autore di approfonditi studi sul *Faust*, in particolare sulle sue interpretazioni italiane da Mazzini a Imbriani, culminanti – appunto – in quella di Croce. La sua traduzione della prima parte della tragedia viene data alle stampe solo nel 1970⁵¹, quasi vent'anni dopo la morte del filosofo, ma segue scrupolosamente i criteri che questi aveva definito nel corso della sua polemica con Manacorda: fedele ai principi dell'intraducibilità delle opere di poesia,

contemporaneo». Giorgio Sichel, *Premessa*, in Giovanni Vittorio Amoretti, *Saggi critici*, 2ª ed. ampliata e aggiornata, Bottega d'Erasmus, Torino 1968, p. XI.

⁴⁹ Una traduzione alla quale Croce aveva dato, letteralmente, il suo *imprimatur* è il lungo frammento del secondo *Faust* volto in italiano da Francesco De Sanctis, da lui ritrovato e pubblicato negli «Atti dell'Accademia Pontaniana» (vol. XLIV, Napoli 1914), in seguito da lui più volte richiamato, in particolare nella polemica contro Manacorda.

⁵⁰ Vedi l'introduzione a Johann W. Goethe, *Faust*, traduzione di Mauro Veneziani, a cura di Giuseppe Dell'Olio – Antonio Papagni, Schena, Fasano 1984, p. X.

⁵¹ La traduzione, in prosa, esce nelle *Opere* di Goethe curate dallo stesso Santoli per Sansoni, ed è ora ristampata nel volume *Faust*, traduzione e commento di Vittorio Santoli, prefazione di Fabrizio Cambi, AICC, Castrovillari 2014.



dell'esattezza filologica e della separatezza dell'arte dalle altre sfere dello spirito, una traduzione-*libro* crociana avrebbe dovuto essere in prosa, accuratamente rivista sull'originale e del tutto priva di introduzione e di commento. E così fu⁵².

IL PRIMO *FAUST* EINAUDI (1953)

Ma torniamo al 1950. Grazie all'opera collettiva di un pugno di critici, germanisti, editori e direttori di collana in lotta gli uni con gli altri per il primato nei rispettivi campi, il *Faust* è divenuto un'opera centrale nel repertorio della letteratura tradotta, il cui capitale simbolico, accumulatosi attraverso scontri decennali a cui prendono parte a più riprese Croce e Farinelli, Papini e Borgese, Manacorda ed Errante, Tilgher e Allason, editori di massa e d'avanguardia, ma anche il fascismo e la Chiesa, non era mai stato prima così alto; né lo sarà più dopo il 1990. L'apogeo della fortuna italiana del *Faust* coincide non a caso con il quarantennio 1930-1970, epoca cruciale della modernizzazione del paese, ma anche di maggiore autonomizzazione del campo di produzione ristretta, ovvero di quello spazio, secondo Bourdieu, sottratto alle logiche dell'economia, della politica e della religione e sottoposto in primo luogo alla logica specifica della produzione artistica. Ogni nuovo editore che nel dopoguerra voglia affermarsi in questo spazio non può fare a meno di proporre un proprio *Faust*, mettendosi in concorrenza con le edizioni che negli anni Trenta-Quaranta avevano contribuito a fare dell'opera di Goethe un 'classico' inaggirabile.

⁵² Che quello di Santoli possa essere considerato un *Faust* crociano è confermato dall'esplicita adesione del germanista alla linea interpretativa filologico-storica ed estetica di Imbriani e Croce (all'insegna dell'«autonomia dell'arte») contro quella ideologica e contenutistica di Mazzini e Scalvini («eteronomia dell'arte»), a cui riconduce anche le letture di Borgese ed Errante. Cfr. Vittorio Santoli, *Critici italiani del Faust*, in «Il Veltro», VI (1962), 1, pp. 213-226. Per l'influenza di Croce su Santoli si veda il suo *Dal diario di un critico. Memorie di un germanista, 1937-1958*, a cura di Giuseppe Bevilacqua – Maria Fancelli, Olschki, Firenze 1981, pp. 19-21. Nel carteggio Croce-Laterza, a dire il vero, non si fa accenno al *Faust* di Santoli. In una lettera del 1939, richiesto di esaminare la traduzione parziale di Enzo Cetrangolo, e trovatala «infedele» e «brutta», Croce osserva: «Del Faust sono state pubblicate di recente ben tre versioni italiane. Stimo inopportuna una quarta, salvo che non si trattasse di un capolavoro, come poteva farlo il Carducci o magari il Kerbaker. [...] Non posso dunque consigliarvi questo volumetto, che sfignerebbe nella vostra BCM e la screditerebbe. [...] Di trad. d. Faust ce ne sono già troppe, e [...] bisognerebbe, se mai, pensare a una traduzione completa di tutte e due le parti, o a ristampare con qualche ritocco quella del Biagi, edita da Sansoni e ora esaurita». Benedetto Croce – Giovanni Laterza, *Carteggio 1931-1943*, a cura di Antonella Pompilio, Laterza, Roma-Bari 2009, tomo II, p. 991, corsivo di Croce. Croce afferma di preferire la traduzione di Giuseppe Biagi, «un po' dura ma fedele» alla lettera e al metro dell'originale, anche nei *Nuovi saggi sul Goethe* (Laterza, Bari 1934, p. 60).



Proprio mentre escono i *Faust* di UTET e De Silva, una terza casa editrice torinese, Einaudi, mette in cantiere il proprio. Fondata dodici anni prima da alcuni ex compagni di liceo, allievi di Augusto Monti al D'Azeaglio e successivamente aderenti a Giustizia e Libertà, la giovane casa editrice esibisce fin dagli esordi quell'*habitus* gobettiano che a Torino aveva già dato impulso a imprese come la Slavia di Alfredo Polledro, la Flli Ribet di Mario Gromo e la già citata Frassinelli di Franco Antonicelli⁵³: tanto Giulio Einaudi (1912-1999) quanto Cesare Pavese e Leone Ginzburg perseguono pratiche che li pongono all'avanguardia sia politica, nel segno dell'antifascismo, sia letteraria, con la prossimità a riviste come «Solaria», sia editoriale, nel tentativo di dar vita a un'editoria autonoma di cultura. I profitti simbolici di queste disposizioni, che costano a Leone Ginzburg e Giaime Pintor la vita, e a gran parte dei redattori il carcere o il confino, vengono riscossi nel dopoguerra, quando, mentre Elio Vittorini rivoluziona il campo letterario con «Il Politecnico» e Pavese progetta collane come I MILLENNI, I CORALLI e i SUPERCORALLI che costituiscono tuttora le colonne di sostegno della casa editrice, il Partito comunista decide di affidare all'Einaudi la pubblicazione delle *Lettere* e dei *Quaderni dal carcere* di Antonio Gramsci. Alla morte di Pavese, nel 1950, l'Einaudi è universalmente riconosciuta come la casa editrice di riferimento degli intellettuali progressisti italiani che negli anni della Resistenza e della Repubblica guardano con evidente identificazione alle lotte risorgimentali di un secolo prima. «Risorgimento» si chiama la rivista diretta nel 1945 da Carlo Salinari sotto le insegne dello Struzzo, nelle cui collane vengono ripubblicati, accanto al *Manifesto del Partito comunista*, *Le confessioni di un Italiano* di Nievo, il *Saggio sulla Rivoluzione* di Pisacane, le opere complete di Francesco De Sanctis e anche un'ampia raccolta degli scritti di Giovita Scalvini, con il titolo *Foscolo Manzoni Goethe* (1948).

In un primo momento – siamo nell'ottobre 1950 – il consiglio editoriale prende in considerazione il *Faust* per i MILLENNI⁵⁴, la collana più canonizzante e prestigiosa della casa editrice, nella quale erano usciti i *Quarantanove racconti* di Hemingway, il *Canzoniere* di Saba e l'*Antologia di Spoon River*. Si pensa di commissionarne una nuova traduzione,

⁵³ Angelo D'Orsi, *Il modello vociano. Esperienze culturali nella Torino degli anni Venti*, in «Studi storici», XXXI (1990), 4, pp. 867-887. Per la storia dell'Einaudi si veda Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

⁵⁴ Che il progetto di un *Faust* einaudiano sia legato alla ricerca di titoli per I MILLENNI è documentato dai verbali delle riunioni editoriali. Si vedano *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, a cura di Tommaso Munari, Einaudi, Torino 2011, pp. 174, 211-212, 263, 296 (ottobre 1950 - luglio 1951), e in particolare *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, a cura di Tommaso Munari, Einaudi, Torino 2013, pp. 139-140 (ottobre 1954).



affidandola a Ervino Pocar, uno dei più accreditati professionisti del momento, che ha appena finito di tradurre il *Doctor Faustus* di Thomas Mann. Poi, su proposta di Sergio Romagnoli, allora ventottenne studioso di Nievo e di De Sanctis, si decide invece di ripubblicare la traduzione risorgimentale di Scalvini, e di inserirla nell'UNIVERSALE EINAUDI (per la quale lo stesso Romagnoli aveva tradotto *Il povero suonatore* di Grillparzer ed *Ecce homo* di Nietzsche). L'operazione è del tutto diversa: nel caso di una nuova traduzione fatta da Pocar per i MILLENNI avremmo avuto un *Faust d'élite*, allo stesso tempo classico e contemporaneo, inserito in un repertorio che andava dalle celeberrime *Fiabe* dei Grimm alle nuovissime *Poesie e canzoni* di Brecht; riproporre il testo di Scalvini nell'UNIVERSALE significa invece, data l'impostazione della collana, conferire fin da subito alla traduzione-libro una connotazione popolare e politica in chiave antifascista, presentandola come un classico risorgimental-resistenziale.

Varata da Pavese, l'UNIVERSALE EINAUDI (1942-1962) è infatti affidata ad alcuni giovani intellettuali vicini al Partito comunista: a dirigerla è Carlo Muscetta (1912-2004), assistente alla cattedra di Letteratura italiana di Natalino Sapegno a Roma, e ad alimentarla è la redazione romana della casa editrice, presieduta da Mario Alicata. Pensata sul modello della britannica EVERYMAN'S LIBRARY, della tedesca UNIVERSALBIBLIOTHEK Reclam e della BIBLIOTECA UNIVERSALE Sonzogno, che in quegli anni andava lentamente estinguendosi, entra in diretta concorrenza con altre imprese analoghe: CORONA (1942-1947), diretta da Vittorini per Bompiani, MERIDIANA (1943-1944), diretta da Federico Gentile per Sansoni, e più tardi la UNIVERSALE ECONOMICA Colip (1949-1955), poi rilevata da Feltrinelli, e la BUR (1949-1972), ideata da Luigi Rusca per Rizzoli. Proprio la BUR precede l'Einaudi nel produrre un *Faust* 'universale': nel 1949 ripubblica infatti nei suoi spartani ed economicissimi volumetti grigi la traduzione (in versi) del *Primo Faust* di Liliana Scalero (1895-1976), realizzata nel 1933 sotto gli auspici di Giuseppe Antonio Borgese e Adriano Tilgher. Un *Faust*, dunque, originariamente *en poète* che diventa così il primo *Faust* di massa, con cinque edizioni ad alta tiratura⁵⁵.

Rivolta a «un pubblico nuovo, più mosso, meno colto, meno 'severo'»⁵⁶ di quello generalmente raggiunto da via Biancamano, l'UNIVERSALE EINAUDI doveva rappresentare, secondo l'editore, «il frutto maturo, il frutto più bello del lavoro di tutta la Casa editrice, ed in definitiva dare il tono a tutto il nostro lavoro editoriale». Non «un tentativo di volgariz-

⁵⁵ *Il primo Faust*, traduzione di Liliana Scalero, Rizzoli, Milano 1949, BIBLIOTECA UNIVERSALE RIZZOLI, 39-40. In questa circostanza Scalero traduce anche il *Secondo Faust*, Rizzoli, Milano 1951, BIBLIOTECA UNIVERSALE RIZZOLI, 339-342.

⁵⁶ Luisa Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 110. Da cui anche le due seguenti citazioni, rispettivamente dalle pp. 127, 129.



zamento», dunque, ma «un contributo fattivo a un riesame serio e consapevole del patrimonio culturale universale»: una collana di progetto, come CORONA, che ‘inventa’ i libri, selezionando e assemblando testi del passato e del presente. La collana si apre con il romanzo politico italiano *par excellence*, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, curato dallo stesso Muscetta, e tra i tedeschi propone prevalentemente testi di quei romantici che la scuola torinese di Arturo Farinelli e le riviste di Papini e Prezzolini avevano largamente contribuito a legittimare in Italia all’inizio del secolo, da Novalis (*Cristianità o Europa*) a Kleist (*Michele Koblbaas*), ma riletti ora con quel nuovo sguardo critico e autocritico di cui le *Considerazioni sulla storia* di Nietzsche curate da Giaime Pintor nel 1943 costituiscono l’esempio più noto e riuscito.

Attraverso Muscetta la cura del *Faust* viene affidata a Nello Sàito (1920-2006), giovane germanista e romanziere, romano di origine siciliana, che dal 1941 collabora con la casa editrice svolgendo per qualche anno quel ruolo di consulente privilegiato per la letteratura tedesca che era stato inaugurato da Giaime Pintor e che in seguito sarebbe stato ricoperto prima da Roberto Bazlen e poi, per decenni, da Cesare Cases. Nel 1948 aveva curato per la stessa UNIVERSALE EINAUDI il volumetto *Del poeta* di Rilke, e nel 1954 sarebbe entrato con il romanzo *Gli avventurosi siciliani* nei GETTONI di Vittorini, da lui considerato un maestro. Ai connotati di popolarità e antifascismo dati alla traduzione-*libro* dal marchio dell’editore e dalla collocazione in collana, Sàito ne aggiunge di ulteriori. Innanzitutto il suo è un *Faust* filologico che, nonostante la destinazione popolare, non deroga alle regole della germanistica: rispetto all’edizione Sonzogno, ristampata per l’ultima volta nel 1936, la traduzione è «per la prima volta corretta e integrata sul testo della prima edizione milanese del 1835»⁵⁷, e corredata di note che rettificano gli errori interpretativi di Scalvini. In secondo luogo è un *Faust* per certi aspetti crociano, perché a Croce, di cui Sàito subisce l’influenza attraverso Sapegno e Muscetta, è riconducibile sia l’interpretazione dell’opera (tutta dalla parte dell’umano e disincantato Mefistofele e contro l’appassionato ma disumano Faust), sia la difesa della traduzione di Scalvini (considerata per il suo valore storico e poetico superiore a quelle di Manacorda ed Errante, qui giudicate molto severamente)⁵⁸. Infine è un *Faust* militante, nella misura in cui Sàito, in linea con il programma culturale einaudiano, fa di Scalvini un precursore della nuova figura di intellettuale critico, illuministicamen-

⁵⁷ *Faust*, traduzione di Giovita Scalvini, introduzione e note di Nello Sàito, Einaudi, Torino 1953, UNIVERSALE EINAUDI, 16. Naturalmente si tratta del solo primo *Faust*, e in prosa.

⁵⁸ *Ivi*, si veda in particolare la lunga nota a p. XVIII, tutta dedicata alle affinità fra Scalvini e Croce.



te concreto e insofferente a qualsiasi «ventata irrazionalistica» così come a ogni romantico «rivoluzionarismo verbale». Egli, scrive Saito,

avvertiva la decadenza della «fantasia» e, al contrario, il risorgere più vigoroso del pensiero dovuto ai nuovi tempi, alle nuove lotte, alle nuove necessità. Anche nella poesia cercava un contenuto di pensiero nuovo, più che una generica sollecitazione morale; cercava insomma una problematica, come diremmo oggi, e i problemi per lui dovevano essere solo vivi e moderni⁵⁹.

Proviamo ora a immaginare che nel 1953 un giovane intellettuale italiano entri in libreria in cerca del *Faust* di Goethe. Si sentirebbe rispondere che può scegliere – caso assolutamente senza precedenti – tra ben sei diverse edizioni. Un libraio ben provvisto sciorinerebbe sul bancone il ponderoso *Faust* di Manacorda edito da Mondadori (germanistico, anticrociano, cattolico, fascista), disponibile anche, a prezzo più tenue, nell'edizione in tre volumetti della BIBLIOTECA SANSONIANA STRANIERA⁶⁰; spenderebbe parole di elogio per il grosso tomo IV delle OPERE DI J. W. GOETHE curate, sempre per Sansoni, da Lavinia Mazzucchetti, in cui è stato da poco ristampato il *Faust* di Errante (germanistico, *en poète*, dannunziano, fascista), magari proponendo uno sconto in caso di acquisto di tutti i cinque volumi⁶¹; sorvolerebbe rapidamente sugli economicissimi quadernetti della BUR corrispondenti al *Primo* e al *Secondo Faust* di Liliana Scalero (*en poète*, di massa) per soffermarsi, dopo aver dato un'occhiata all'abito del cliente, sul buon compromesso rappresentato

⁵⁹ *Ivi*, p. XV. È interessante osservare come il taglio illuministico dato da Saito alla sua lettura del *Faust* non sia accolto senza riserve in casa editrice. A Saito, che alla consegna del lavoro, il 1 luglio 1952, sottolinea che «è stato preposto un ampio e documentatissimo saggio introduttivo al *Faust* (e in secondo luogo allo Scalvini), saggio che vuol proporre, appunto, in occasione di questa ristampa, una *nuova* interpretazione del poema goethiano sulla traccia di quelle istanze illuministiche che proprio Scalvini mise in luce», Renato Solmi risponde, inviandogli le prime bozze il 4 novembre 1952: «A nostro avviso, l'aspetto 'illuministico' del *Faust* (che c'è, ma non può dirsi preponderante) andrebbe attenuato e *nuancé*. È proprio necessaria tutta la lunga nota 2 a p. XVIII? In un'introduzione a un volume dell'Universale, essa ci sembra un po' stravagante». Archivio di Stato di Torino, Giulio Einaudi Editore, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 184, fasc. 2688, Nello Saito, cc. 51 e 55.

⁶⁰ Mondadori continua a ristampare il libro fino al 1960, giungendo al 30° migliaio (FAAM, ArchAme, Arn., Fasc. Manacorda), mentre nel 1949 la Sansoni, che nel dopoguerra continua a essere diretta da Federico Gentile, ne pubblica un'edizione economica, come numeri 91-95 della collana fondata nel 1921 dallo stesso Manacorda.

⁶¹ Il volume IV dell'edizione sansoniana delle OPERE DI J. W. GOETHE affidata a Lavinia Mazzucchetti (5 voll., 1944-1961) esce nel 1951; la traduzione di Errante apparirà ancora nell'edizione delle *Opere* in un solo volume curata da Vittorio Santoli nel 1970; per l'edizione tascabile del solo *Faust* nei CAPOLAVORI SANSONI (1966) cfr. *infra*.



dal *Faust* di Amoretti (germanistico, accademico, di servizio), pubblicato nella vecchia e accurata collana UTET I GRANDI SCRITTORI STRANIERI. Forse ritroverebbe su uno scaffale poco in vista anche l'ormai quasi introvabile *Faust* di Barbara Allason (autonomo, di servizio, antifascista), uscito nella collana IL NOBILE CASTELLO di una casa editrice che ha da poco chiuso i battenti, la De Silva di Torino; ma certo esibirebbe, fresca di stampa, la riedizione del famoso *Faust* di Giovita Scalvini nella UNIVERSALE EINAUDI, a cura di Nello Saito (autonomo, popolare, risorgimental-resistenziale, antifascista, germanistico, crociano, militante). Il malcapitato giovane, frastornato da tanta offerta, rifletterebbe magari fra sé e sé sui *pro* e i *contra* dell'industria culturale; poi, ripensando con tenerezza agli altri libri col marchio dello Struzzo ammucciati nella sua stanza, probabilmente taglierebbe la testa al toro optando per lo Scalvini. E, chissà, nell'uscire, poserebbe l'occhio, tra le novità esposte in vetrina, su un volume arancione dal titolo attraente, *Il marxismo e la critica letteraria*, di György Lukács, curato per i SAGGI Einaudi da un certo Cesare Cases.

«CON I METODI E NELLE PROSPETTIVE DEL SOCIALISMO»: L'INTRODUZIONE DI CASES AL *FAUST* NUE (1965)

Quando comincia a collaborare con l'Einaudi, Cases ha poco più di trent'anni, ed è supplente di francese in un liceo di Milano⁶². Nato nel 1920 in una famiglia della borghesia ebraica del tutto laica e assimilata, Cases frequenta il liceo classico Parini, dove riceve un'istruzione a base di latino, greco e idealismo crociano. Opta poi per la facoltà di Chimica, come Primo Levi, perché in tempo di persecuzioni, gli raccomandano i familiari, è bene «avere un mestiere», e poco dopo ripara in Svizzera, dove conosce Franco Fortini. Nel 1943 passa dalla facoltà di Chimica a quella di Lettere del Politecnico di Zurigo, dove segue le lezioni di Lucien Goldmann. È lui a fargli conoscere *Storia e coscienza di classe* di Lukács: «un libro che galvanizzava gli intellettuali», ricorderà poi con ironia, «perché sembrava che la salvezza del mondo dipendesse da loro e che i destini del mondo si decidessero nelle dispute intellettuali»⁶³. Tornato a Milano, conclude gli studi con il germanista Carlo Grünanger e nel 1946 si laurea in estetica con Antonio Banfi ed Enzo Paci, discutendo una tesi su Ernst Jünger⁶⁴. Per alcuni anni insegna alla Scuola ebraica,

⁶² Per la biografia di Cases si vedano le sue *Confessioni di un ottuagenario*, Donzelli, Roma 2005.

⁶³ Luigi Forte, *Intervista a Cesare Cases*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, p. 24.

⁶⁴ Cesare Cases, *La fredda impronta della forma. Arte, fisica e metafisica nell'opera di Ernst Jünger*, a cura di Hermann Dorowin, La Nuova Italia, Firenze 1996.



incerto tra diverse carriere: si propone come giornalista al «Corriere della sera», traduce per Mondadori *La rivoluzione del nichilismo* di Hermann Rauschnig, corregge bozze per l'Agencia Letteraria Internazionale di Luciano Foà, e scrive perfino un romanzo satirico, *Cronica del fnimondo*, che sottopone all'Einaudi nel 1951 ottenendo un garbato rifiuto da Italo Calvino. È a questo punto che l'Einaudi, auspice l'amico Renato Solmi, altro milanese da poco approdato in casa editrice, gli affida la cura di un'antologia degli scritti teorico-letterari di Lukács.

Non si tratta di una semplice traduzione ma di un'operazione ben più articolata: il volume viene «concepito dal traduttore, con l'assenso dell'autore», assemblando i saggi che «più direttamente investono la funzione della letteratura e della critica», «le grandi questioni generali di fronte alle quali si trovano lo scrittore e il critico nella società capitalista e in quella socialista»⁶⁵. Né Cases si limita a diffondere e discutere gli scritti di Lukács, ma ne adotta il metodo critico nei saggi che pubblica sulle principali riviste di cultura del Pci, «Il Contemporaneo» e «Società», con cui è entrato in contatto grazie a Muscetta, e dove, non senza una buona dose di ironia, ama fare la parte del «marxista ortodosso». Contribuisce così in misura tutt'altro che irrilevante all'affermazione della critica letteraria marxista, che egemonizza l'area più avanzata del campo letterario italiano dopo la scomparsa di Croce, individuando i suoi teorici principali in Gramsci e in Lukács.

Ma è tra il 1958 e i primi anni Sessanta che il nome di Cases comincia a godere di un certo prestigio anche al di fuori del circuito delle riviste legate al Pci. Quando, con la pubblicazione dell'articolo *Di alcune vicende e problemi della cultura nella Rdt*, si consuma il suo distacco dal partito, cominciano a contendersi la sua penna riviste di altre aree, come «Mondo operaio», «Città aperta», «Passato e presente», «Il Ponte» e soprattutto «Nuovi argomenti», che lo intervista a più riprese nell'ambito delle inchieste letterarie allora in voga. Nel 1958 esce il suo primo libro, il pamphlet *Marxismo e neopositivismo* (nei LIBRI BIANCHI Einaudi, la stessa collana che ospita *Il significato attuale del realismo critico* di Lukács), e nel 1963 il secondo, la raccolta *Saggi e note di letteratura tedesca* (che, pubblicato nei SAGGI Einaudi, si chiude con un *Omaggio a György Lukács*). Anche in casa editrice, dopo anni di apprezzato ma oscuro lavoro come autore di pareri di lettura⁶⁶, la sua autorevolezza va crescendo: nel 1959, quando inizia la sua carriera universitaria a Cagliari, viene incaricato del completamento delle due principali operazioni einaudiane nell'ambito

⁶⁵ Cesare Cases, *Prefazione*, in György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, nuova ed., Einaudi, Torino 1964, p. 7.

⁶⁶ Cesare Cases, *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura*, a cura di Michele Sisto, Aragno, Torino 2013.



della letteratura tedesca, le edizioni del *Teatro* di Brecht e dell'*Uomo senza qualità* di Musil, mentre la concorrenza, Feltrinelli, gli commissiona una prefazione nientemeno che all'*Estetica* di Hegel (che però non porterà mai a termine); nel 1960 è nominato consulente per la letteratura tedesca in esclusiva per la casa torinese, nonché rappresentante generale della succursale romana che dirigerà per un decennio; dal 1961 prende parte alle riunioni del mercoledì, di cui sarà assiduo fino al 1995⁶⁷. È in periodo che comincia a firmare le prefazioni ad alcuni dei libri tedeschi più importanti del decennio, dalla *Teoria del dramma moderno* di Szondi e dai *Dialoghi di profughi* di Brecht, entrambi del 1962, fino all'*Uomo senza qualità* di Musil e all'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Benjamin.

«Caro Cases», gli scrive Calvino nel dicembre del 1962,

ti scrivo per dirti che ho letto lo Szondi [*Teoria del dramma moderno*] e che mi ha appassionato moltissimo; mi sarei molto arrabbiato per l'insipienza dell'autore in fatto di valori, se la tua prefazione, avendomi già avvertito di tutti i limiti e avendomi dato insomma perfette istruzioni per la lettura, non mi avesse permesso di leggere il libro sine ira ma con studio e profitto. Bellissima prefazione, in cui pure le idee del Maestro [Hegel] e di tutta la costellazione dei suoi cattivi allievi vengono inquadrate in maniera persuasiva.

Ora poi ho letto la tua prefazione a Brecht [*Dialoghi di profughi*] e la trovo un ritratto finissimo ed esauriente di questo autore che solo ora finalmente comincio a capire.

Insomma, è un raro momento in cui vorrei che tutti i libri che leggo avessero una tua prefazione⁶⁸.

Non solo come germanista, ma anche per il suo rapporto con la casa editrice e, come vedremo, per le sue posizioni politiche ed estetiche, Cases è dunque il candidato naturale a scrivere la prefazione a un nuovo *Faust* einaudiano. Ma come si arriva alla decisione di fare un *Faust* che sostituisca quello di Scalvini/Saito?

Come per molti altri libri einaudiani si tratta anche in questo caso di un iter piuttosto lungo. Poco dopo l'uscita del *Faust* della UNIVERSALE EINAUDI, l'editore in persona torna sulla questione. Raccontano i verbali:

⁶⁷ Traggio queste informazioni, oltre che dalle citate *Confessioni di un ottuagenario*, dal fascicolo 'Cesare Cases' della serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani del Fondo Giulio Einaudi Editore, conservato presso l'Archivio di Stato di Torino (d'ora in avanti AE, Cases).

⁶⁸ Italo Calvino a Cesare Cases, 8 dicembre 1962, in Italo Calvino, *Lettere. 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano 2000, pp. 713-714.



Einaudi desidera che Goethe sia degnamente rappresentato nei MILLENNI. Si penserebbe a una nuova versione del *Faust* e a due volumi contenenti i romanzi, in cui si ristamperebbero le nostre versioni del *Werther* e delle *Affinità elettive*, aggiungendo il *Wilhelm Meister* e la *Novella*. Si conta sulla collaborazione di tutti i consulenti per trovare i traduttori più adatti⁶⁹.

Su indicazione di Delio Cantimori, la casa editrice propone il lavoro a Vittorio Santoli⁷⁰, che come sappiamo aveva cominciato a tradurre il *Faust* per Croce, ma non si arriva a un accordo. Così, quando nel 1957 Saito, il quale ha finalmente ritrovato quella preziosa copia del *Fausto* di Scalvini con correzioni autografe che lo stesso Croce aveva cercato invano per anni, si candida a curare un'edizione rivista e corretta del libro già uscito nel 1953, la proposta, in mancanza di alternative, viene accolta⁷¹. La nuova versione della traduzione-*libro* Scalvini/Saito, che si decide di realizzare con modifiche minime rispetto alla precedente⁷², appare nel 1960 tra le ultime uscite di una UNIVERSALE EINAUDI già in crisi. Del resto la riproposta della traduzione di Scalvini, per quanto coerente con il progetto della vecchia UNIVERSALE di Muscetta e meritoria dal punto di vista

⁶⁹ *I verbali del mercoledì. 1953-1963*, cit., pp. 139-40 (riunioni del 6 e 13 ottobre 1954). Questo programma sarà realizzato non nei MILLENNI, nei quali uscirà solo il *Teatro*, ma nella NUOVA UNIVERSALE EINAUDI nel corso degli anni Sessanta. Cfr. *infra*.

⁷⁰ *I verbali del mercoledì. 1953-1963*, cit., pp. 175-176: «Goethe: PONCHIROLI riferisce sul suo incontro con Santoli. Santoli vedrebbe bene due volumi: il primo contenente il *Faust* nella versione di Scalvini, una scelta di brani del *Faust* nelle migliori traduzioni dell'Ottocento, una scelta delle liriche nelle versioni di Pirandello, De Sanctis, Gnoli, ecc., il *Tasso* nella versione di Diego Valeri, e l'*Egmont*; il secondo volume conterrebbe il *Werther*, *Poesia e verità*, il *Viaggio in Italia* (nella traduzione di Zaniboni) e le *Affinità elettive* nella traduzione di Mila. Santoli scriverebbe un'introduzione generale, un'avvertenza a ogni singola opera, e correderebbe il volume di referenze e note critiche. SERINI è contrario a mettere insieme traduzioni ottocentesche e traduzioni moderne, e si riserva di studiare il problema in modo da proporre a Santoli alcune modifiche al suo progetto. (9.2.55)».

⁷¹ *Faust. Traduzione di Giovita Scalvini*, introduzione e note di Nello Saito, 2ª ed. riveduta su nuovi documenti, Einaudi, Torino 1960, UNIVERSALE EINAUDI, 16. Per questa edizione Saito tiene conto delle centinaia di correzioni autografe apposte da Scalvini sulla sua copia a stampa, ritrovata grazie al germanista Giovan Angelo Alfero. Nell'introduzione, anch'essa rivista e ampliata, Saito è ancora più esplicito nel richiamarsi all'interpretazione di Croce (e ai più recenti saggi di Santoli), soprattutto per quanto riguarda la non unità e la stratificazione storica del *Faust*, il cui senso complessivo verrebbe modificato a più riprese da Goethe.

⁷² Saito aveva proposto di aggiungere in appendice alla traduzione gli scritti di Scalvini su Goethe, una cinquantina di pagine da trarsi dal volume curato da Marazzan e arricchite da alcune altre da lui stesso ritrovate in archivio. Ma per ragioni editoriali si preferisce mantenere l'edizione identica alla precedente. Cfr. Archivio di Stato di Torino, Fondo Giulio Einaudi Editore, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 184, fasc. 2688, Nello Saito.



storico-filologico, non risolve il problema posto dall'editore: dare una «nuova versione» del *Faust* marca Einaudi.

A quest'altezza, «nuova versione» non significa più necessariamente nuova traduzione. In quello stesso 1960 Cases e l'amico Solmi stanno infatti passando al vaglio le traduzioni del *Faust* esistenti, in cerca, evidentemente, di quella più adatta ad essere ripubblicata. «Carissimo», si legge in una cartolina indirizzata a Solmi,

ti scrivo ancora a proposito delle traduzioni del *Faust*. Nel n. 4 (luglio-agosto '60) di «Convivium» c'è un articolo di un certo Giovanni Ercole Vellani sulle traduzioni italiane del *Faust*. L'art. è confuso e ci si ricava poco ma ha qualche interesse perché passa in rassegna tutte le traduzioni, demolendo Scalvini (a ragione), Manacorda, la Allason, salvando Errante (!) e qualche cosa dei seguenti:

Scalero (B.U.R.)

Giuseppe Biagi (vers. metrica), Sansoni, 1900

Antonio Buoso (vers. ritmica, cioè senza rime), Treviso, Arti grafiche Longo e Zoppelli, 1941

e infine naturalmente

G. E. Vellani (vers. metrica), Cogliati, 1927¹ e La Prora, 1937²

Questo Vellani ha la fissazione delle versioni metriche, mentre sia tu che io preferiamo la prosa. Comunque potresti chiedere alla S.E.I. (che pubblica «Convivium») l'indirizzo di questo Vellani e scrivergli che mandi la sua traduzione perché vorremmo esaminarla. Sarà certo felicissimo⁷³.

Sono i mesi in cui Solmi lavora al progetto della collana NUOVA LIBRERIA, il cui elemento caratterizzante doveva essere l'ampia introduzione, «una piccola storia della letteratura e del pensiero in questione, delle sue principali fasi e correnti, dei suoi diversi sviluppi» che avrebbe dovuto «acquistare una sua autonomia ed essere quasi un'operetta a sé»⁷⁴. Possiamo supporre che sia questo il contesto in cui si afferma l'idea che a contraddistinguere la «nuova versione» einaudiana sarebbe stata non una nuova traduzione, ma una nuova introduzione.

Dal carteggio risulta peraltro che Cases non conosce ancora la traduzione di Allason, che Solmi gli spedisce a Roma nel gennaio del 1961. Manca, nell'archivio Einaudi, una valutazione di Cases sulle diverse traduzioni, anche se è verosimile che si stesse orientando su quella di Alla-

⁷³ Cesare Cases a Renato Solmi, 12 dicembre 1960, in AE, Cases.

⁷⁴ Renato Solmi a D.[?] Gnoli, 26 ottobre 1961, cit. in Luisa Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 882.



son, nonostante più tardi la definisca la «traduzione della casalinga»⁷⁵. A decidere la questione è però, come spesso accade, un fattore esterno: nel febbraio 1962 Franco Antonicelli, da tempo tra i consiglieri più influenti della casa editrice, mette a disposizione alcuni titoli della sua ormai estinta casa editrice De Silva, che La Nuova Italia, pur avendone rilevato il catalogo, non intende ristampare. Tra queste ci sono diverse traduzioni di Barbara Allason uscite nel NOBILE CASTELLO, come il *Teatro* di Schiller e il *Faust* di Goethe⁷⁶.

Il *Faust* di Allason/Antonicelli, vecchio di appena una dozzina d'anni, si può considerare in buona misura un *Faust* di per sé organico a casa Einaudi, dal momento che della cerchia gobettiana e giellina della casa editrice torinese fanno parte sia la traduttrice sia il primo editore. Non resta che fare di questo *Faust*, già connotato come autonomo, antifascista, germanistico e di servizio, un *Faust* 'einaudiano'. Il compito, come forse *erat in votis* già ai tempi della NUOVA LIBRERIA di Solmi, viene dunque affidato a Cases che è ormai il germanista di punta della casa editrice.

Ma intanto il progetto della NUOVA LIBERIA è stato messo da parte, o meglio: da quel cantiere è nata una nuova collana, la NUOVA UNIVERSALE EINAUDI, per la quale viene infine messo in programma il nuovo *Faust*. È dunque utile ricostruirne in breve la genesi e il carattere, frutto di un sofferto e articolato riposizionamento della casa editrice nel campo editoriale e nello spazio simbolico. Sullo scorcio degli anni Cinquanta casa Einaudi⁷⁷ si trova infatti a fronteggiare non solo la transizione politica apertasi con la crisi del rapporto col Pci dopo i fatti del 1956, ma anche, e più ancora, la transizione economico-sociale da cui sta nascendo l'Italia contemporanea. In campo editoriale questa si manifesta attraverso la concorrenza di nuovi entranti come Il Saggiatore di Alberto Mondadori e Feltrinelli, entrambi prossimi all'Einaudi per posizionamento politico e capitale intellettuale. Temibile è soprattutto Feltrinelli che, da una parte, rivoluziona il mercato con l'estremo dinamismo delle sue collane e la sua nuova e agilissima rete di librerie, e dall'altra, si propone come pioniera della nuova letteratura stringendo un'alleanza con la neoavanguardia di Sanguineti, Eco, Balestrini e Filippini, questi ultimi due peraltro organici alla casa editrice, di cui sono redattori. Lasciamo però da parte, per ora, lo scontro fra poetiche neo-avanguardiste e neorealiste, a cui lo stesso Ca-

⁷⁵ L'espressione mi è stata riferita da Andrea Casalegno.

⁷⁶ *I verbali del mercoledì. 1953-1963*, cit., p. 542 (riunione del 14 febbraio 1962). Il *Teatro* di Schiller sarà pubblicato nei MILLENNI nel 1969.

⁷⁷ Per una ricostruzione di questa crisi si veda, oltre al citato volume di Luisa Mangoni, l'introduzione di Tommaso Munari a *I verbali del mercoledì. 1953-1963*, cit., e la mia introduzione ai pareri di Cases, *Scegliendo e scartando*, cit.



ses prende combattivamente parte, per soffermarci in primo luogo sulla lotta tutta editoriale tra diversi modelli di collane universali.

Di fronte all'enorme penetrazione della UNIVERSALE ECONOMICA del Canguro rilevata nel 1955 da Feltrinelli, che ne fa l'asse portante del suo catalogo (come i SAGGI lo sono per l'Einaudi) smerciandone i volumetti al ritmo di 30 titoli l'anno fin nelle edicole delle stazioni, l'UNIVERSALE EINAUDI e con essa la PICCOLA BIBLIOTECA SCIENTIFICO-LETTERARIA, tra le collane più caratteristiche dell'Einaudi del dopoguerra, segnano il passo: appaiono lente e invecchiate. Il loro tentativo di attuare, almeno in linea di principio, il programma gramsciano di formare una cultura nazional-popolare nelle classi subalterne, si scontra con la realtà di un'Italia ormai trasformata dal miracolo economico (la stessa Einaudi era diventata, nel 1954, una società per azioni), nella quale le prospettive rivoluzionarie apertesi con la Liberazione e la nascita della Repubblica, a cui lo stesso Cases aveva orientato la propria azione culturale⁷⁸, risultano ormai sbiadite. Tra il 1960 e il 1962 le due collane vengono chiuse e l'incarico di progettarne di nuove affidato inizialmente a Franco Fortini, per la PICCOLA BIBLIOTECA EINAUDI, e a Renato Solmi, per la NUOVA LIBRERIA, con l'intento di affiancarle alla collana di analisi della contemporaneità diretta da Raniero Panzieri, LA NUOVA SOCIETÀ. Fortini, Solmi e Panzieri⁷⁹: per un paio d'anni sembra che la risposta alla crisi einaudiana debba venire da questi tre intellettuali, fra i più vicini a Cases, fautori della difficile ricerca di una modernità alternativa tanto al modello sovietico quanto al neocapitalismo, e di lì a poco tra i principali ispiratori della Nuova sinistra.

Poi, sul crinale del decennio, il normalista Giulio Bollati (1924-1996) subentra a Solmi nel ruolo di «secretarius ideologicus» di Giulio Einaudi, portando la casa editrice verso posizioni meno radicali o, da un altro punto di vista, verso la realistica presa d'atto di una trasformazione già avvenuta⁸⁰. È lui, infine, a tenere a battesimo la NUOVA UNIVERSALE EINAUDI, rivolta a quel nuovo tipo di lettori che la costante crescita del livello di scolarizzazione va producendo⁸¹: estremizzando, non più il cittadino in genere, da accompagnare nella sua crescita culturale al di là della sua

⁷⁸ Per questi aspetti si veda il mio «Un fuorilegge della critica». *Cesare Cases critico militante negli anni cinquanta*, in *Per Cesare Cases*, Atti della Giornata di studio (Torino, 24 novembre 2008), a cura di Anna Chiarloni – Luigi Forte – Ursula Isselstein, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 99-118.

⁷⁹ Cfr. Luisa Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 883.

⁸⁰ La resa dei conti fra le due visioni della casa editrice avverrà, com'è noto, nel 1963 a proposito dell'inchiesta di Goffredo Fofi sull'immigrazione meridionale alla Fiat. Cfr. Luisa Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 884 ss.

⁸¹ Cfr. la relazione di Fortini alla riunione editoriale del 13 giugno 1962 in *I verbali del mercoledì. 1953-1963*, cit., pp. 630-631.



appartenenza di ceto o di classe, ma l'intellettuale specifico, sempre più specializzato dalla divisione del lavoro. Diretta da Gian Carlo Roscioni, insediato nella filiale romana dell'Einaudi allora diretta da Cases, la collana si propone di pubblicare i classici della letteratura, del pensiero filosofico, scientifico, economico considerati «essenziali per la comprensione del presente», in edizioni curate «secondo le esigenze di lettura e di studio» e preceduti «da prefazioni che inquadrano l'opera e l'autore»⁸². Si avvia così a diventare, insieme alla PBE, la collana di riferimento dell'intellettualità di sinistra italiana, contraddistinguendo fino ad oggi in modo inconfondibile il profilo culturale e politico della casa editrice.

Il numero 1 della collana non è più il politicissimo e risorgimentale *Ortis* curato da Muscetta per la prima UNIVERSALE, ora scivolato al 22, ma i *Canti* di Leopardi curati da Niccolò Gallo e Cesare Garboli. La disposizione militante non viene meno ma è intesa con minor immediatezza: deve passare il filtro di uno studio più lungo e approfondito. Dei romantici tedeschi riletti col bisturi di Pintor non resta quasi traccia⁸³: l'autore tedesco più rappresentato, accanto a Marx, è senz'altro Goethe, con il *Werther* di Alberto Spaini, le *Affinità elettive* di Massimo Mila e il *Faust* di Cases⁸⁴.

«Per i primi di novembre uscirà il *Faust* della Allason. Aspetto da te il promesso saggio introduttivo, neh!», gli scrive Daniele Ponchiroli dalla redazione nell'agosto 1962⁸⁵. Cases, che oltre a dirigere la filiale Einaudi a Roma e a insegnare Letteratura tedesca come incaricato a Padova si sta preparando per il concorso a cattedra del 1963 (occasione per cui raccoglierà finalmente in volume i suoi *Saggi e note di letteratura tedesca*), prende tempo, suggerisce di affidare l'introduzione a Ladislao Mittner, che ne sarebbe felice perché sta lavorando ai volumi goethiani della sua *Storia della letteratura tedesca*, ma in casa editrice non sentono ragioni, sono disposti ad aspettare. Anche due anni. Finalmente, nel novembre 1964, Ponchiroli può ringraziarlo per «la lunga (benissimo!) prefazione al *Faust*, che è già andata in composizione»⁸⁶.

⁸² Così la presentazione della collana nel *Catalogo Einaudi 1933-1983*, Einaudi, Torino 1983.

⁸³ Ci sono invece l'*Epistolario* di Nietzsche tradotto da Barbara Allason, seguito a stretto giro dal *Manifesto del partito comunista* e dal *Libro dei canti* di Heine, le *Poesie e canzoni* di Brecht tradotte da Fortini, le *Poesie* di Hölderlin curate da Giorgio Vigolo, le *Osservazioni e pensieri* di Lichtenberg a cura di Nello Saito.

⁸⁴ Il contributo che questi dà alla nuova collana è di primo piano: traduce l'introduzione di Hans Mayer alla splendida edizione in un solo volume del *Teatro* di Brecht (1965), introduce *Il romanzo storico* di Lukács (1965) e *I Buddenbrook* di Mann (1967), e cura il *Me-ti* di Brecht (1970).

⁸⁵ Daniele Ponchiroli a Cesare Cases, 29 agosto 1962, in AE, Cases.

⁸⁶ Daniele Ponchiroli a Cesare Cases, 13 novembre 1964, *ivi*.



Quali sono i problemi critici – e politici – alla luce dei quali Cases elabora la sua nuova lettura ‘einaudiana’ dell’opera di Goethe? Verso la metà degli anni Sessanta Cases è ormai saldamente accreditato nel campo letterario come «missionario» di Lukács «in partibus infidelium»⁸⁷, ma è anche ben consapevole che la rapida trasformazione della scena letteraria, soprattutto ad opera del Gruppo 63, minaccia di rimettere in discussione, rendendo obsoleta l’estetica lukácsiana, il riconoscimento di critico letterario che si è da poco conquistato. La percezione della crescente inattualità delle proprie posizioni è chiaramente espressa nella prefazione alla nuova edizione del *Marxismo e la critica letteraria*, pubblicata nel 1964, di cui vale la pena citare per esteso la conclusione:

A questo disagio nel mondo socialista, che impedisce l’ascesa del realismo socialista, auspicata da Lukács, anche dopo la caduta di molti elementi costrittivi, corrisponde nel mondo occidentale il consolidarsi della società neocapitalista nella sua polarità tra benessere e paura atomica. Se questo da una parte dà nuova vita alle varie forme di avanguardia, dal nichilismo di Beckett alla descrittività reificata del «nouveau roman» [ma leggi anche: alla neoavanguardia italiana], d’altra parte spinge la rivolta umanistica su binari che spesso l’allontanano dal «realismo critico», la cui riposata analisi sembra contrastare con l’urgenza dei compiti e l’omogeneità dei destini. Di fronte alla – teoricamente esatta – polemica di Lukács contro l’arte di agitazione sembra riacquistare valore il radicale pragmatismo del Brecht dell’epoca dei *Lehrstücke*, oppure, *mutatis mutandis*, l’esortazione di Benjamin a contrapporre all’«estetizzazione della politica», propria della propaganda bellicistica fascista, la «politizzazione dell’arte». Ma se questo stato di necessità può rendere temporaneamente inoperanti le verità che hanno trovato classica espressione in questi saggi di Lukács, è ad esse che si dovrà ritornare quando se ne sarà usciti⁸⁸.

Chiaramente, quando accenna alla vitalità delle «varie forme di avanguardia», Cases ha in mente, per l’Italia, il Gruppo 63. È il successo dell’offensiva dei nuovi entranti nel campo letterario a costringere il quarantenne critico einaudiano, che aveva ottenuto la consacrazione affrontando la problematica del «realismo» nella prospettiva marxista dominante negli anni Cinquanta, a riposizionarsi, mettendo in dialogo le posizioni antiavanguardistiche di Lukács con quelle filoavanguardistiche di Adorno, di Benjamin, di Hans Mayer e, soprattutto, di Brecht. Questo lavoro sul piano estetico, condotto di concerto con Fortini, ha un corrispettivo sul piano politico nell’elaborazione, dopo il distacco dal Pci, di

⁸⁷ Cesare Cases, *Su Lukács*, Einaudi, Torino 1985, p. XI.

⁸⁸ Cesare Cases, *Prefazione*, in György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 12.



quel marxismo critico che di lì a poco troverà espressione, come vedremo, su «quaderni piacentini».

In questa delicata congiuntura, che vede minacciata non solo la sua posizione nel campo ma la sua stessa idea di cultura e tutto il lavoro collettivo fatto nel corso di un ventennio per affermarla, Cases scrive, introducendo il *Faust*, uno dei suoi saggi più impegnativi, nonché la più ampia introduzione al *Faust* pubblicata nel Novecento⁸⁹: più lunga anche di quella di Manacorda e pari solo a quella del garibaldino Checchi nell'edizione Le Monnier/Maffei. Certo, l'importanza di un saggio critico non si misura in base alle sue dimensioni, ma queste non sono affatto irrilevanti se vogliamo comprendere il gesto: scrivere un'introduzione di 84 pagine significa voler dire sul *Faust* una parola, se non definitiva, dalla quale per molto tempo non si potrà prescindere. E non una parola qualsiasi: la nota apposta in chiusura, in cui Cases avverte di aver utilizzato gli *Studi sul Faust* di Lukács «in misura ben più larga di quanto possa emergere dai riferimenti», è da prendere alla lettera. Si tratta di un'introduzione fieramente lukácsiana, scritta «con i metodi e nelle prospettive del socialismo»⁹⁰.

Gli *Studi sul Faust*, scritti nel 1940, erano stati inclusi da Lukács nel volume *Goethe e il suo tempo*, uscito nel 1947 e pubblicato in Italia da Alberto Mondadori con una prefazione epistolare di Thomas Mann: così il critico marxista era stato introdotto nel campo letterario italiano (e subito stroncato da Croce, che vedeva in lui, a ragione, un temibile concorrente). Cases, che considererà sempre gli *Studi sul Faust* il miglior libro di Lukács, nella sua introduzione ne fornisce un esteso compendio, spesso al limite della parafrasi. Ma al tempo stesso li approfondisce, applicando il gesto critico del maestro a nuovi aspetti dell'opera. Presupposto condiviso è la lettura del *Faust* come «dramma del genere umano», inteso però non in senso astratto, bensì strettamente storico: come il dramma dell'uomo moderno colto nel passaggio dall'età feudale all'età borghese, e posto di fronte alla necessità di superare dialetticamente anche quest'ultima. Sulla scorta di questa impostazione schiettamente hegeliana, Cases convoca a commentare il *Faust* anche Marx e Nietzsche, Adorno e Brecht. Riducendo tuttavia al minimo indispensabile la ricostruzione del contesto storico-sociale, tra illuminismo, ascesa della borghesia e Rivoluzione francese, che dà per assodata, può indugiare più a lungo sull'analisi delle singole scene. Il risultato, rispetto al modello, è una sorta di *close reading* saldamente orientato «ai problemi concreti dello sviluppo individuale e collettivo»⁹¹.

⁸⁹ *Faust*, introduzione di Cesare Cases, traduzione di Barbara Allason, Einaudi, Torino 1965, NUOVA UNIVERSALE EINAUDI, 53 (l'introduzione è alle pp. V-LXXXVIII).

⁹⁰ Cesare Cases, *Introduzione a Johann W. Goethe, Faust*, cit., p. LXXXVIII.

⁹¹ *Ivi*, p. LXXXI.



Ai cinque capitoli degli *Studi sul Faust*, sostanzialmente ripresi nei paragrafi 2-6 dell'introduzione, Cases ne aggiunge altri due, quello iniziale dedicato al mito di Faust, che in Italia era stato ampiamente studiato, da Errante fino ad Amoretti, e quello finale, in cui compie un'operazione del tutto nuova: storicizza le diverse interpretazioni del *Faust*, ricollocandole nel contesto storico che le aveva prodotte, da Gervinus a Thomas Mann, passando per Benedetto Croce. Al *Goethe* di quest'ultimo riconosce che, «nonostante i suoi limiti, inerenti ai limiti del pensiero del filosofo, costituiva una salutare reazione agli eccessi [superomistici, elitistici, imperialistici] della critica tedesca e offriva una rilettura spregiudicata del poema»⁹². Il *Faust* lukácsiano di Cases si presenta quindi non come anticrociano ma come postcrociano, nel senso del superamento del pensiero del filosofo auspicato da Gramsci, e realizzato attraverso Lukács.

È certo, indubbiamente, anche un *Faust* germanistico ma, al contrario di quello di Amoretti ripubblicato da Feltrinelli in quello stesso 1965, tutt'altro che asetticamente accademico. Se Cases non manca nell'introduzione di dialogare con i colleghi Santoli e Mittner, coinvolge tuttavia nella conversazione anche Günther Anders, Karl Jaspers ed Ernst Bloch, facendo della traduzione-libro einaudiana un *Faust* militante, letto alla luce delle più pressanti domande della contemporaneità, dagli sviluppi del neocapitalismo e del socialismo alla minaccia atomica. La presa di posizione storico-politica sul presente va di pari passo con la presa di posizione estetico-letteraria. Questo stretto nesso, che già caratterizzava le riflessioni di Scalvini su Goethe e Manzoni, determina l'impostazione di tutta l'introduzione, ma è messo in particolare evidenza in un passaggio chiave, che non a caso lo stesso Cases sceglie di far riportare sul risvolto di copertina⁹³, e che nella sua interezza recita così:

Per intendere la necessità della forma del *Faust*, e quindi la reale unità del poema, occorre uscire dall'ambito letterario formale per trovare non già una rigida equivalenza di strutture concettuali, ma un riferimento concreto ai problemi dello sviluppo individuale e collettivo, come abbiamo tentato di fare nelle pagine che precedono. Goethe vive in un'epoca in cui tali problemi si presentano con particolare urgenza, e i «privilegi barbarici» [la mescolanza dei generi letterari] gli permettono di affrontarli con un'ampiezza inconsueta. Nel romanzo ottocentesco si scorge da una parte il divario tra individuo e società, dall'altra l'accettazione della «prosa della vita» di cui parlava Hegel, a proposito del romanzo, come punto di partenza dell'arte, con la conseguente rinuncia all'ideale dell'«arte bella». In quanto autore di romanzi, Goethe accetta-

⁹² *Ivi*, p. LXXXVII.

⁹³ Cfr. Daniele Ponchiroli a Cesare Cases, 11 dicembre 1964, in AE, Cases. Il brano viene poi abbreviato per esigenze redazionali.



va sostanzialmente queste premesse. Ma il *Faust* le rifiuta entrambe. In quest'opera l'individuo, grazie al soccorso del diavolo, è sempre in grado di affrontare le istanze oggettive del mondo senza lasciarsene schiacciare, anzi rivelandone le contraddizioni e passando quindi a un nuovo stadio. E questa possibilità di risolvere il peso dell'oggettività inverandola e superandola permette anche di escludere la «prosa della vita», di continuare ad aspirare al raggiungimento della bellezza e di scrivere l'ultima grande opera letteraria occidentale in versi⁹⁴.

Rifiutare la «prosa della vita», «affrontare le istanze oggettive del mondo senza lasciarsene schiacciare», rivelare «le contraddizioni», passare «a un nuovo stadio»: un linguaggio che testimonia come il controverso *Streben* faustiano si traduca, per Cases (e per almeno due generazioni di intellettuali italiani), nella contraddittoria tensione comunitaria a realizzare il marxiano «sogno di una cosa». Sul piano politico questo equivale a ricercare nuove strade perché il «dramma del genere umano» non abbia come esito ultimo l'incubo disumano di «una società completamente organizzata in cui l'individuo è forgiato e controllato da strapotenti forze economiche»⁹⁵: un esito verso il quale il neocapitalismo di marca americana spinge a piene macchine, ma che il socialismo di stampo sovietico non mostra di voler e saper scongiurare. In quello stesso 1965 in cui esce l'introduzione al *Faust*, seguendo ancora una volta le orme dell'amico Fortini, Cases comincia a collaborare assiduamente con i «quaderni piacentini», una piccola rivista nata in provincia che nel giro di pochi anni si rivelerà determinante per lo sviluppo del marxismo critico e la nascita della Nuova sinistra.

Ma l'altro corno del problema è strettamente letterario. Se in politica Cases rifiuta le opzioni opposte e complementari di una modernizzazione alla sovietica o all'americana, in letteratura tenta di sottrarsi alla polarizzazione tra quel 'realismo' alla cui affermazione egli stesso aveva contribuito facendosi portavoce delle idee di Lukács, e quelle poetiche dell'«avanguardia» su cui le correnti letterarie in ascesa in tutto l'occidente, dal *nouveau roman* al Gruppo 63, sembrano concordemente puntare. Per questo, messo tra parentesi il realismo critico di Lukács (le «verità a cui si dovrà ritornare»), apre a forme più stilizzate di rappresentazione estetica, contrapponendo per esempio la schematica ma efficace rappresentazione dell'alienazione umana nel teatro epico di Brecht ai giovani «gregari» che si spartiscono «fraternamente la piccola alienazione, quella da elettrodomestici, da sbronze e da sesso»⁹⁶. È in contrapposizione a

⁹⁴ Cesare Cases, *Introduzione a Johann W. Goethe, Faust*, cit., pp. LXXXI-LXXXII.

⁹⁵ *Ivi*, p. LXXXVIII.

⁹⁶ Cesare Cases, *Introduzione a Peter Szondi, Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 1962, p. XXXVI. Per la battaglia di Cases contro la neoavanguardia rimando al



questo superficiale formalismo che Cases trova nel *Faust*, e in particolare nella sua seconda parte, un modello di forma in grado di tenere insieme, senza necessaria conciliazione, totalità epica e sviluppo drammatico, esigenza classica di unità ed estrema libertà stilistica, mimesi realistica e rappresentazione allegorica. L'opera di Goethe è letta, hegelianamente, come un epos non romanzesco della modernità⁹⁷, in grado di rappresentarne fino in fondo le contraddizioni, come i più grandi romanzi, ma anche di conservare in una forma letteralmente 'u-topica' quella prospettiva umanistica, lukácsiana, che la storia sembra smentire. In questa chiave, secondo Cases, si comprende l'ambientazione cristiana data da Goethe al finale: un'allegoria religiosa nella forma, ma 'a-teologica' nella sostanza.

Da una parte egli [Goethe] vede che la positività dello *Streben* umano, individuale e collettivo, è insidiato dall'elemento mefistofelico necessario alla sua realizzazione, dall'altra egli postula l'avvento di una libera umanità che abbia abdicato al diavolo. Ma siccome non gli è dato in alcun modo di definire le condizioni di tale avvento, esso rimane un potenziale preannunciato in punto di morte e brutalmente smentito dai Lemuri che preparano la fossa. La «metà della colpa» di Faust [l'altra è, rousseauianamente, della società] può essere cancellata solo al di fuori dall'immanenza: in altre parole, la garanzia che la via dell'umanità, nonostante le contraddizioni di cui è pavimentata, è la via giusta, non può essere data in una prospettiva storica che al tempo di Goethe doveva essere necessariamente gratuita, ma solo uscendo dalla storia in un'allegoria religiosa⁹⁸.

La traduzione-*libro* di Cases/Einaudi va dunque intesa come una precisa presa di posizione nel campo letterario: provvisoriamente post-realistica (nel senso di postlukácsiana) in quanto antiavanguardistica, e destinata ad inaugurare una stagione di interesse senza precedenti per il secondo *Faust*, di cui l'amico Fortini sarà uno dei protagonisti. Se nello

mio *Mutamenti del campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», 55 (2007) pp. 86-109.

⁹⁷ «Con il *Faust*», ricorderà peraltro Cases anni dopo, «ho avuto un rapporto immediato, un entusiasmo particolare fin da ragazzo, ma proprio perché la poesia in questo caso non è lirica, ma epico-drammatica; non si legge solo in forza della parola, ma anche del contenuto». Luigi Forte, *Intervista a Cesare Cases*, cit., p. 95. La preminenza assegnata al contenuto fa sì che Cases preferisca una traduzione in prosa come quella di Allason a quelle in versi, che, prima di Fortini, tendevano a sacrificare il contenuto alla forma.

⁹⁸ Cesare Cases, *Introduzione a Johann W. Goethe, Faust*, cit., p. LXII. Che la «via dell'umanità» venga sbarrata dall'autodistruzione ad opera della bomba atomica è una possibilità che Cases non esclude, soffermandovisi anzi nel finale del suo saggio. Ma la sua visione del mondo robustamente utopico-idealistica fa sì che la tratti appunto solo come una possibilità tra le altre.



sforzo di aprire nuovi spazi in politica Cases sarà tra i pionieri dell'alternativa, in letteratura non andrà di fatto oltre Brecht, ma la sua collaborazione ai «quaderni piacentini» contribuirà, tra il 1965 e il 1968, una generale ripoliticizzazione dello spazio letterario, a tutto sfavore del fino allora trionfante Gruppo 63.

In questo contesto di lotte politiche e letterarie, ma anche editoriali, che nel giro di pochi anni producono repentini mutamenti, il *Faust* di Cases fa il suo ingresso munito di uno straordinario capitale simbolico: la traduzione dell'antifascista Allason, già pubblicata da Antonicelli, e ora introdotta dal germanista comunista Cases, interprete critico dell'estetica marxista di Lukács, appare infatti sotto le prestigiose insegne dell'intellettualissima NUOVA UNIVERSALE EINAUDI di Bollati.

Per avere la misura della forza simbolica di questa operazione è utile confrontarla con quelle, contemporanee, di Feltrinelli e Sansoni. Nel 1965 infatti anche quell'UNIVERSALE ECONOMICA FELTRINELLI, che tanto aveva impensierito l'Einaudi, giunta ormai a 500 titoli, non può esimersi dal proporre a sua volta almeno un titolo di Goethe. Coerentemente con il profilo della collana, l'editore sceglie di fare un buon libro con poca spesa, ristampando su licenza il *Faust* di Amoretti uscito nel 1950 per la UTET (e arricchitosi nel 1959 di un'appendice comprendente l'*Urfaust*)⁹⁹. Mentre però la vecchia traduzione di Allason, anch'essa del 1950, grazie all'introduzione di Cases e al riposizionamento nella NUE diventa qualcosa di sostanzialmente nuovo e attualissimo, l'operazione di Feltrinelli consiste semplicemente nello spostare la traduzione-*libro* di Amoretti dal segmento di mercato del libro di studio, in cui si collocano I GRANDI SCRITTORI STRANIERI UTET, a quello del libro economico di massa. Anche il *packaging* fa la sua parte: sulla copertina campeggia la scritta «Faust» a caratteri gotici con un'enorme «F» in evidenza, e per la quarta vengono rispolverate due celebri ma ormai logore citazioni da Puškin e De Sanctis¹⁰⁰.

Nel 1965 anche Sansoni inaugura una nuova collana universale, I CAPOLAVORI SANSONI, nella quale l'anno dopo ristampa la traduzione del *Faust* che aveva in casa, quella di Errante. La prefazione viene affidata a Claudio Magris (n. 1939), che ad appena venticinque anni è già una celebrità. La sua tesi di laurea, pubblicata (su parere positivo di Cases¹⁰¹) da Einaudi

⁹⁹ *Faust (I e II parte). Urfaust*, traduzione, introduzione e note di Giovanni Vittorio Amoretti, Feltrinelli, Milano 1965, UNIVERSALE ECONOMICA, 500-501. Solo nel 1980 ne viene data una «nuova edizione riveduta e ampliata».

¹⁰⁰ «Il *Faust* è una grandiosa creazione dello spirito poetico e rappresenta la nuova poesia, come l'*Iliade* è il monumento dell'antichità classica»: con una parafrasi di questa sentenza puškiniana si aprono gli *Studi sul Faust* di Lukács. Per la frase di De Sanctis cfr. la nota 43.

¹⁰¹ Per il parere di Cases sul libro di Magris si veda *Scegliendo e scartando*, cit., pp. 381-382.



nel 1963 col titolo *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, ha ottenuto consensi così vasti da portarlo già nel 1967 a diventare una firma del «Corriere della Sera». Di vent'anni più giovane di Cases, Magris ha una carriera accademica folgorante, che lo porta a ottenere la cattedra di Letteratura tedesca, nel 1968 a Trieste, appena un anno dopo il collega più anziano. Più dell'eclettico e irregolare Cases – del quale le leggi razziali e la guerra avevano condizionato e rallentato la formazione universitaria, facendogli per contro conoscere molto per tempo l'opera di Lukács – viene da una solida scuola germanistica: ha studiato a Torino con Leonello Vincenti, il successore di Farinelli, formandosi però anche alla lezione del conterraneo istriano Ladislao Mittner. E nella sua introduzione, scritta con vivace piglio giornalistico, interloquisce innanzitutto con i colleghi: a partire dallo stesso Cases, in un fitto contrappunto all'introduzione einaudiana, poi con Mittner, Santoli, Amoretti, Errante. Mentre però il *Mito asburgico* aveva un solido impianto lukácsiano, che gli era valso molti apprezzamenti ma anche critiche da parte di amici (come Biagio Marin), la sua lettura del *Faust* non ha alcun orientamento politico: sembra anzi rifiutarlo espressamente quando in chiusura celebra il «capolavoro» goethiano come rappresentazione di una modernità aperta a diversi esiti.

E, forse, il *Faust* non ha una sola fine [leggi: un solo finale] ma accoglie, con la suprema superiorità goethiana, tutte le possibilità e i momenti della vita: in cui esistono, e sono forse altrettanto legittimi, la fede creatrice nell'agire storico, il disperato e radicale vuoto del nichilismo e della morte, l'abbandono e la speranza nella Grazia. Come in Shakespeare nella sofferta indifferenza di Goethe v'è posto per tutte le verità¹⁰².

Non si potrebbe essere più lontani dalla prospettiva fortemente schierata di Cases, per il quale la «verità» del socialismo – qui: la «fede creatrice nell'agire storico» – conserva, pur nelle sue contraddizioni, un netto primato sulle altre. Alla programmatica parzialità di Cases, Magris, che appartiene alla generazione dei superatori degli anni Cinquanta, oppone un umanesimo integrale che ha le sue radici nell'universalismo accademico di un Farinelli o di un Tecchi, e ben si accorda con il clima di una società che negli anni Sessanta si sta entusiasticamente pluralizzando, e di cui *Opera aperta* di Umberto Eco è una sorta di manifesto critico-letterario. Ma dopo il maggio francese, con l'aprirsi della nuova stagione di conflitti che intellettuali come Cases avevano contribuito a

¹⁰² *Faust*, traduzione di Vincenzo Errante, introduzione di Claudio Magris, Sansoni, Firenze 1966, I CAPOLAVORI SANSONI 47, p. 19. Suggestivamente Magris definisce il *Faust* non un'*Iliade*, come avevano fatto Puškin e dopo di lui Lukács, ma un'«*Odissea moderna*», sostituendo alla chiave di lettura conflittuale della guerra quella esperienziale del viaggio, con «tre o quattro finali possibili».



preparare, l'apertura ecumenica di Magris è destinata ad apparire inattuale (per riprendere quota alcuni anni dopo, quando l'utopia cede al disincanto). Così nel 1971 il *Faust* einaudiano arriva alla quarta edizione, mentre quello di Sansoni non viene più ristampato, e quello di Feltrinelli dovrà attendere la prima ristampa per oltre dieci anni.

Mentre dunque in un primo momento queste tre traduzioni-*libro* si contendono senza eccessive disparità di partenza lo spazio simbolico, il 1968, che peraltro segna un ritorno di interesse anche per le posizioni di Lukács, vede la provvisoria affermazione del *Faust* militante e comunista, o più precisamente marxista critico, di Cases. Il volumetto NUE, con l'inconfondibile copertina bianca attraversata da strisce rosse, diventa una presenza familiare nelle biblioteche di intellettuali e studenti, accanto ad altri titoli della stessa collana che definiscono il contesto in cui esso viene letto in quegli anni: dal *Manifesto del Partito comunista* di Marx al *Diario* di Anna Frank, dai *Dannati della terra* di Fanon alle *Poesie e canzoni* di Brecht tradotte da Fortini.

«NOI SIAMO ALLEGORIE»: IL FAUST DI FORTINI NEI MERIDIANI (1970)

Se il *Faust* NUE del 1965 va dunque situato entro i tentativi di Cases di costituire una nuova posizione in campo politico (non più col Pci né col capitale) e letterario (non più col neorealismo né con la neoavanguardia), negli anni successivi, quando quella posizione comincia a esistere, quantomeno politicamente, con la Nuova sinistra, il testo di Goethe continua a costituire per lui un oggetto di riflessione pressoché quotidiana. Mentre sui «quaderni piacentini» discute le idee politiche di Havemann e Lukács e presenta le *Elegie hollywoodiane* e il *Me-ti* di Brecht, rivede infatti verso per verso la traduzione del *Faust* che l'amico Fortini sta realizzando per Mondadori. Le circostanze di questo lavoro sono note¹⁰³: è Fortini stesso, che ha cominciato la sua traduzione nel dicembre 1964 con l'aiuto della moglie Ruth Leiser, a richiedere, due anni dopo, la consulenza di un germanista, insistendo con l'editore perché sia proprio Cases. E questi, a partire dal febbraio 1967, gli invia quelle pagine fitte di «perplexità, reprimende e proposte» che nel loro insieme costituiscono un ampio commento «a briglia sciolta» al *Faust*. Prima di vedere quale sia stato il ruolo di Cases in questa traduzione-*libro*, occorre ricostruire

¹⁰³ Si veda il n. IV-V (2001-2002) dell'«Ospite ingrato», dove sono pubblicati una parte dalla corrispondenza fra Cases e Fortini, *Lettere scelte 1966-1968*, il saggio di Roberto Venuti «Poeta suavissime», «Magister clarissime». Fortini, Cases e la traduzione del *Faust*, e la conferenza di Fortini *Venture e sventure di un traduttore*. Gran parte di questo materiale è in corso di pubblicazione in Cesare Cases, *Laboratorio Faust*, cit.



in breve la genesi del *Faust* fortiniano dei MERIDIANI e la sua collocazione nello spazio simbolico quando, nel giugno 1970, arriva in libreria.

Come abbiamo visto, Mondadori aveva già in catalogo dal 1932 un suo *Faust*, quello germanistico e fascista di Manacorda, ristampato fino al 1960. Ma continuare a riproporlo in un clima culturale e politico che stava radicalmente mutando, avrebbe voluto dire di fatto perdere la battaglia con i concorrenti più agguerriti. Dopo la guerra, infatti, Mondadori conserva sì il suo primato in campo editoriale, ma nel corso degli anni Cinquanta il maggior dinamismo di Einaudi, Feltrinelli, Garzanti e Bompiani nell'intercettare (e nel *fare*) le principali novità italiane e straniere, deposita una patina di polvere sul suo catalogo letterario: anche una collana pionieristica e di largo successo come MEDUSA (1933-1969), a trent'anni dalla sua fondazione, appare superata e lentamente si estingue, così come la principale concorrente dei MILLENNI einaudiani, I CLASSICI CONTEMPORANEI ITALIANI (1946-1976) e STRANIERI (1947-1975), varata nel dopoguerra e contenente le opere, quasi sempre complete, di Pascoli, Pirandello, D'Annunzio, Papini, Cardarelli, Cecchi, Panzini tra gli italiani, D.H. Lawrence, Hemingway, Faulkner, Joyce, Hesse, Kafka, Th. Mann tra gli stranieri, appare troppo legata agli autori del catalogo mondadoriano per svolgere una efficace funzione di indirizzo sulla letteratura contemporanea.

Tra le contromisure volte a riconquistare capitale simbolico c'è, oltre al rinnovato rapporto con Elio Vittorini dopo i suoi anni in Einaudi, l'assunzione alla direzione letteraria di un poeta ancora poco noto, fino ad allora impiegato all'ufficio stampa della Pirelli ma già autore per la casa di alcune traduzioni da Julien Green e Paul Valéry: Vittorio Sereni (1913-1981). Dal 1958 al 1975 è Sereni, con Alberto Mondadori e con lo stesso Vittorini, il principale responsabile della riorganizzazione delle collane mondadoriane non commerciali: mentre la casa conquista il nuovo mercato del libro super economico con gli OSCAR, i «libri transistor» messi in vendita nelle edicole dal 1965, Sereni vara IL TORNASOLE (1962-1968), la NUOVA COLLEZIONE DI LETTERATURA (1966-1968), riapre la storica collana dello SPECCHIO alla poesia contemporanea e alimenta con i suoi pareri la neonata collana di narrativa affidata a Vittorini, NUOVI SCRITTORI STRANIERI (1964-1969). «Poeta e di poeti funzionario», secondo un'efficace definizione dello stesso Fortini ripresa da Ferretti¹⁰⁴, Sereni, che ha esordito nei circuiti della letteratura più autonoma su riviste di fine anni Trenta come «Corrente» e «Letteratura», ha sull'editoria commerciale un giudizio quasi altrettanto severo dell'amico Fortini, al quale già nel 1958 – dunque cinque anni prima del disincantato ritratto dell'ambiente editoriale tracciato nel racconto *L'opzione* – scrive:

¹⁰⁴ Gian Carlo Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Il Saggiatore/Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1999.



Un discorso che vorrei farti riguarda l'attuale industrializzazione – monopolistica e come – di certe faccende che ci riguardano. Spero di dimostrarti che quelle che parevano caste infrangibili erano niente rispetto alla formidabile organizzazione di talune consorzierie attuali in cui tu ed io contiamo degli amici.

I monopoli di una volta riguardavano le rivistine che nessuno leggeva: quelli di ora controllano, persino per la poesia, le principali case editrici. Possibile che tu non te ne sia accorto? E il bello è che gli editori si scannano tra loro persino per un libro di versi, ormai. Senza accorgersi che quelli che tirano i fili sono invece d'accordo tra loro¹⁰⁵.

Negli stessi anni in cui Fortini, anche sulla base della sua esperienza in Einaudi, compie la sua indagine sulle istituzioni letterarie poi consegnata a *Verifica dei poteri*, Sereni si fa portavoce della logica specifica della letteratura all'interno del grande apparato mondadoriano. Con alterni successi. Uno di questi è l'ideazione nel 1969 dei MERIDIANI, nei quali uscirà il *Faust*¹⁰⁶.

Ma nel momento in cui la traduzione viene commissionata a Fortini, la nuova collana non è ancora stata concepita. Certo, un editore come Mondadori non può permettersi di non avere in catalogo il *Faust di Goethe*: e intorno al 1964, proprio mentre Einaudi, Feltrinelli e Sansoni preparano i loro *Faust*, mette in cantiere il suo. A occuparsene, insieme a Sereni, è Alberto Mondadori, allora direttore editoriale dell'azienda paterna oltre che editore in proprio con Il Saggiatore. Non sappiamo, dunque, a quale collana fosse originariamente destinata la traduzione fortiniana del *Faust* (forse alla vasta BIBLIOTECA MODERNA MONDADORI, in cui erano apparsi il *Werther* tradotto da Borgese e *La missione teatrale di Wilhelm Meister* e *Le affinità elettive* tradotte da Silvio Benco); possiamo tuttavia ricostruire, almeno in parte, quali caratteristiche dovesse avere la traduzione secondo la committenza. Alcune indicazioni ci vengono dal contratto sottoposto a Fortini, altre – le più rilevanti – dal contesto di interessi e di tensioni che fa sì che il *Faust* (e proprio il *Faust*) venga affidato a Fortini (e proprio a Fortini).

Com'è noto, all'origine dell'incarico c'è innanzitutto un fattore personale: l'amicizia, tormentata ma salda, fra Fortini e Sereni, che si frequentano almeno dai tempi del «Politecnico», tra Milano e Bocca di Magra, e nel corso degli anni Cinquanta instaurano un sodalizio, per cui si

¹⁰⁵ Lettera di Vittorio Sereni a Franco Fortini, 2 marzo 1958, in Vittorio Sereni, *Scritture private con Fortini e con Giudici*, a cura di Zeno Birolli, Edizioni Capannina, Bocca di Magra 1995, pp. 15-16. Si veda anche Vittorio Sereni, *L'opzione*, Scheiwiller, Milano 1964.

¹⁰⁶ *Faust*, introduzione, traduzione con testo a fronte e note a cura di Franco Fortini, Mondadori, Milano 1970, I MERIDIANI (la collana non reca numeri di serie).



sottopongono e commentano reciprocamente (e severamente) le rispettive produzioni poetiche. Quando gli propone di tradurre il *Faust*, Sereni sa bene non solo che l'amico è da tempo interessato a Goethe, di cui ha già tradotto il *Götz* (per il Terzo canale RAI) e sta traducendo il *Wilhelm Meister* (per Garzanti), ma anche, e soprattutto, che dal 1963 sta attraversando un periodo di difficoltà economica e di isolamento intellettuale, aggravato dalla fine della sua collaborazione con Einaudi e dal ritorno all'insegnamento a scuola. Nel novembre 1964 Fortini scrive ad Alberto Mondadori, che sta per dare alle stampe col Saggiatore *Verifica dei poteri*:

Caro Alberto, ho ricevuto il contratto per il *Faust*. So che cosa vuol dire e so che tu lo sai. Per cavarmi dalla condizione di questi anni, per me molto pesanti, questo lavoro è aiuto rischioso ma potente. Voglio tu sappia però qui, parola per parola, la mia riconoscenza. Ho sul mio tavolo una dozzina di edizioni del rugginoso poema: addosso!¹⁰⁷.

Ma prima delle ragioni dell'amicizia e della stima va tenuta in considerazione la comunanza di interessi legata alla posizione dei due amici nel campo letterario. Sia Sereni che Fortini, di quattro anni più giovane, appartengono alla generazione che aspira a succedere a Ungaretti e Montale e che nel dopoguerra cerca di rinnovare la lingua poetica codificata negli anni Trenta adeguandola alla nuova cultura dell'Italia repubblicana e dunque raccogliendo la sollecitazione a nuove responsabilità sociali e politiche esercitata sui letterati – che proprio in quegli anni diventano 'intellettuali' – dalla modernizzazione capitalistica e dall'opzione rivoluzionaria. È questa la problematica che affrontano, con esiti diversi, non solo Sereni e Fortini ma un intero gruppo di poeti con cui questi sono in dialogo, da Pasolini a Giudici e Roversi fino a Zanzotto. Alla fine degli anni Cinquanta però la lenta ascesa di questi pretendenti (la rapida celebrità di Pasolini fa caso a sé) è insidiata dalla assai meglio organizzata sortita dei Novissimi, che con piglio futurista fanno tabula rasa delle faticose sperimentazioni del dopoguerra proponendo poetiche

¹⁰⁷ Franco Fortini ad Alberto Mondadori, 14 novembre 1964, in ArchAme, sez. Alberto Mondadori (fondo Il Saggiatore), Fasc. Franco Fortini. Ricorda il germanista Roberto Fertonani, allora capo sezione letterario estero in Mondadori: «La traduzione del *Faust* Fortini la fece non dico contro voglia, ma in un periodo molto difficile della sua vita, possiamo dirlo: era rimasto disoccupato. Vittorio Sereni gli inventò questo lavoro, e credo che messo di fronte alla realtà Fortini abbia reagito splendidamente». *Franco Fortini traduttore di Bertolt Brecht*, Atti del seminario, Libreria Claudiana-Milano, 26 settembre 1996, interventi di Cesare Cases, Mavi De Filippis, Roberto Fertonani, Giovanni Raboni, Centro studi F. Fortini, Siena 1998, disponibile sul sito della rivista «L'ospite ingrato», <<http://www.ospiteingrato.org/bertolt-brechtfranco-fortini/>> (ultima consultazione: 10 gennaio 2018). Poco dopo Mavi De Filippis osserva che Fortini non era disoccupato ma insegnava a scuola, e traduceva Goethe tornato a casa dopo sette-otto ore di lavoro.



che rompono ostentatamente con la lingua dell'ermetismo e della tradizione per alimentarsi in primo luogo alla varietà dei linguaggi tecnici e parlati del presente. Di fronte alla minaccia della marginalizzazione, gli interessi dei minacciati finiscono per convergere. Così, nel decennio successivo, in aperta polemica con la neoavanguardia¹⁰⁸, le poetiche di Fortini e di Sereni, pur nella loro diversità, sono accomunate dal tentativo di salvaguardare le sperimentazioni degli anni Cinquanta e di proseguirle prospettando una modernità nutrita di tradizione, della quale additano modelli produttivi soprattutto nelle traduzioni da Brecht (Fortini: *Poesie e canzoni*, 1959) e di William Carlos Williams (Sereni: *Poesie*, 1961). Entrambi, inoltre, cercano di definire questa nuova posizione e poetica, che per più aspetti accompagna e prepara la nuova stagione di lotte sociali del 1968, animando alcune riviste: Sereni fonda «Questo e altro» (1962-1964), a cui collabora anche Fortini, il quale a sua volta comincia a scrivere su «quaderni piacentini» (1962-1980). È qui, tra l'altro, che si consolidano i rapporti tra la loro generazione e quella dei nati negli anni Trenta, grossomodo coetanei dei Novissimi ma di opposto orientamento, come Piergiorgio Bellocchio, Grazia Cherchi, Giovanni Raboni, Goffredo Fofi, Alfonso Berardinelli. Infine, mentre Sereni contribuisce sensibilmente alla consacrazione di Fortini poeta riorganizzando e ripubblicando nello SPECCHIO – dunque accanto a Montale, Ungaretti, Saba, Quasimodo, Noventa – le raccolte *Una volta per sempre* (1963) e *Poesia e errore* (1969), gli interventi di Fortini, a partire dalla lunga recensione a *Gli strumenti umani* (1966) apparsa su «quaderni piacentini», sono decisivi per la consacrazione di Sereni.

Va dunque letta entro questo spazio di tensioni la scelta di affidare la traduzione del *Faust* a Fortini che, nel 1964 è noto solo a una cerchia ristretta di intellettuali, rispetto ai quali peraltro è sempre più isolato, e come poeta non gode di maggior riconoscimento del 'novissimo' Sanguineti, e rischia anzi di essere bollato come 'fuori tempo' prima ancora di aver raggiunto la consacrazione. Una posizione, nel campo della poesia, non dissimile da quella di Cases nel campo della critica.

Che la nuova traduzione-libro del *Faust* fosse intesa sia dai committeenti sia dal traduttore come una presa di posizione nel campo della letteratura *contemporanea* emerge anche dal contratto: l'introduzione dovrà essere «non tanto un saggio critico, quanto un'espressione dei criteri seguiti, dei problemi affrontati e un'illustrazione delle chiavi essenziali di

¹⁰⁸ Per gli argomenti fortiniani contro la neoavanguardia si vedano *Due avanguardie* (1966) e *Avanguardia e mediazione* (1968), pubblicati nella seconda edizione di *Verifica dei poteri*, e ora in *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzi, Mondadori, Milano 2003, pp. 77-106.



lettura dell'opera *con particolare riferimento alla sua vitalità odierna*¹⁰⁹. Oltre alla consulenza di un germanista, è inoltre prevista per contratto la possibilità di avvalersi «dell'opera di un consulente letterario, con compiti di controllo e verifica sul piano stilistico-espressivo»¹¹⁰.

Nella densa *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore* Fortini definisce le proprie scelte a partire da una doppia presa di distanza rispetto ai concorrenti del momento: da una parte dai poeti più consacrati, dall'altra dai nuovi pretendenti della neoavanguardia, che proprio nel 1969 arrivano ad affermare il loro canone con una pubblicazione fortemente legittimante quale l'antologia *Poesia italiana del novecento* curata da Sanguineti per Einaudi. La presa di distanza si manifesta su due piani: quello delle scelte traduttive e quello delle istituzioni letterarie. Quando afferma di aver rinunciato, «ad ogni conforto, agli aromi di incorruttibilità che l'età tardo simbolista, da noi così a lungo protratta, ha cercato con le sue versioni dai greci e dai cinesi, dagli stilnovisti o da Hölderlin»¹¹¹, Fortini allude all'ermetismo e ad alcune ben note traduzioni di Quasimodo, Montale e altri; pensa invece ai Novissimi quando scrive di aver evitato «tanto il *forcing* linguistico del brutalismo informale quanto il cerimonioso falso-ottocento di fresca moda»¹¹². Se il *Faust* dannunziano di Errante rappresenta pienamente la prima tendenza, per avere un'idea della seconda possiamo leggere un brano da *Faust. Un travestimento* di Sanguineti:

FAUST Ahimè, ahimè! ho studiato la psicologia dell'età evolutiva,
la sociologia delle comunicazioni di massa,
la bibliografia e biblioteconomia,
la semiotica, la semantica,
la cibernetica, la prossemica,
l'informatica, la telematica,
la biologia – e, accidenti, l'ecologia – e poi
la micro e la macrofisica, la meta e la patafisica, da cima a
fondo, con tanto zelo!
E adesso, eccomi qui, povero idiota,
e furbo come prima.
Mi chiamano l'egregio, l'illustre, il chiarissimo,

¹⁰⁹ Archivio Franco Fortini, Siena, Contratti editoriali, n. 30, art. 2.B (corsivo mio). Il contratto è datato 2 novembre 1964.

¹¹⁰ *Ivi*, art. 8. Non è noto se ci si sia in effetti avvalsi di questa consulenza.

¹¹¹ Franco Fortini, *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore* a Johann W. Goethe, *Faust*, cit., p. XXII. Le versioni dai lirici greci erano uno dei lavori più riconosciuti di Quasimodo; Montale aveva scritto una prefazione alle *Liriche cinesi* tradotte da Giorgia Valensin nel 1952 e ripubblicate fino al 1968 da Einaudi; le più celebri traduzioni da Hölderlin erano quelle di Diego Valeri e Leone Traverso.

¹¹² *Ivi*, p. XVIII.



e il prof, e il dott,
e il maestro, magari, madonna!

E sarà dal '77 – ma che dico io mai? – sarà dal '68, ecco,
che me lo meno, con i miei studenti¹¹³.

A questi due orientamenti, accomunati secondo lui dalla tendenza a sostituirsi completamente al testo originale, Fortini oppone una traduzione «critica» e «saggistica», che faccia avvertire al lettore «il rinvio continuo ad un testo anteriore, il sapore di traduzione, il suo farsi»¹¹⁴: negli anni in cui più si avvicina alla consacrazione come poeta, Fortini sembra apparentemente rinunciare ai privilegi della traduzione *en poète*, e voler fare una traduzione di servizio. Ma anche una traduzione di servizio deve optare per una lingua (o più lingue), se non vuole adottare «pannaggi stilistici» datati, scolastici, «presi a prestito»¹¹⁵ inconsapevolmente. Posto dunque di fronte alla necessità di scegliere, Fortini rivendica di «aver scritto intenzionalmente in una lingua che è almeno di dieci anni alle spalle di quella che è oggi oggetto della ricerca letteraria»¹¹⁶: quella, poetica e prosastica, degli anni Cinquanta. Uno studio analitico della traduzione potrebbe verificare in che misura essa effettivamente riprenda e prosegua le sperimentazioni dello stesso Fortini, ma anche di Sereni, Noventa, Luzi e Pasolini¹¹⁷.

Certo, se sul piano testuale Fortini fa le viste di rinunciare alla traduzione *en poète*, sul piano socio-simbolico il gioco è tutto un altro: a tradurre il *Faust* è proprio il poeta di *Una volta per sempre* e *Poesia e errore*, che si è affermato traducendo Eluard e Brecht, e che si mette in competi-

¹¹³ Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, Costa & Nolan, Genova 1985. Non importa che sia stato scritto quindici anni dopo: nel 1969-1970 uscivano la sua traduzione del *Satyricon* di Petronio e *Il giuoco del Satyricon* che vanno nella stessa direzione del «travestimento».

¹¹⁴ Franco Fortini, *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore*, cit., p. XII.

¹¹⁵ *Ivi*, p. XXI.

¹¹⁶ *Ivi*, p. XVIII. Subito dopo Fortini spiega: «Cases faceva osservare che, ad esempio, per la locuzione biblica *Die drei Gewaltigen* (p. 906), ci si sarebbe dovuti rifugiare nel falsetto di un passato remoto, con 'I tre bravacci' o 'I tre ribaldi' oppure portarsi decisamente a 'I tre supermen'; e che la traduzione ideologicamente corretta del celebre *Genießen macht gemein* (v. 10259) avrebbe dovuto essere: 'Godere è democratico'. Invece qui si leggerà: 'I Tre Uomini Forti' e 'Godere rende eguali'». Aggiunge inoltre di aver «messo a profitto», per rendere il registro prosaico delle parti mefistofeliche, «quanto la lingua letteraria è venuta elaborando nel primo decennio dopo l'ultima guerra».

¹¹⁷ Sono questi i poeti che, nel saggio *Le poesie italiane di questi anni* (1959), Fortini individua come «gli autori che meglio provano la permanenza di certe costanti morali e stilistiche e insieme il mutamento di prospettive e di gusto» (ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 550). I loro equivalenti tra i prosatori sono riconosciuti in Cassola, Bassani, Calvino, Pratolini e, naturalmente, Vittorini (si vedano i *Saggi italiani*).



zione con Maffei ed Errante, traducendo la tragedia di Goethe non solo in una lingua poetica nuova, delle cui caratteristiche si è detto, ma incarnando un nuovo statuto sociale del poeta, all'altezza dei tempi, quello del poeta 'intellettuale militante' à la Brecht¹¹⁸.

Ma il *Faust* mondadoriano, per competere con i rivali, non può definirsi solo come *Faust en poète*: deve essere anche inappuntabilmente germanistico. I termini di confronto, in quest'ambito, sono la traduzione-*libro* di Manacorda e quella di Cases/Allason appena pubblicata da Einaudi. E qui rientra in scena Cases. Che non solo è, come Sereni, da tempo legato a Fortini da vincoli di amicizia e stima, ma dopo la pubblicazione del *Faust* NUE è considerato tra i massimi studiosi italiani dell'opera goethiana. Fortini, che redige le note di commento tenendo conto dei suggerimenti dell'amico, riconosce espressamente e ampiamente il suo debito nell'*Introduzione*:

La collaborazione di Cesare Cases è stata decisiva. Ha letto e analizzato la mia traduzione parola per parola. La sua conoscenza della lingua goethiana, l'erudizione e l'intelligenza critica sue, se le chiamo eccezionali non lo debbono davvero all'amicizia durata tanti anni. Annotazioni, perplessità, reprimende e proposte hanno preso forma di decine e decine di pagine fitte, volte a ricordarmi – come egli aveva già ricordato ad Adorno – che «la filologia non è solo il dominio del diavolo», sebbene il suo sarcasmo me lo abbia spesso raffigurato avvolto nella medesima vecchia pelliccia accademica che Mefistofele indossa nel corso del dialogo col Baccalaureus. Con l'accanimento della passione e dell'ironia mi ha corretto errori e chiarito incertezze. Quasi tutte le sue proposte di mutamento e le sue interpretazioni le ho accettate¹¹⁹.

Ma Cases non è un germanista qualsiasi: il suo approccio non accademico ma letterariamente e politicamente militante quale interprete critico delle idee estetiche di Lukács conferisce alla traduzione-*libro* da lui rivista e corretta una connotazione politica che non può certo dispiacere a Fortini e Sereni, né al giovane Mondadori. Anche in questo caso la convergenza di interessi simbolici specifici si sovrappone ai rapporti personali, relegandoli in secondo piano. Per la precarietà delle loro traiettorie – passati i quarantacinque anni sia Fortini sia Cases non sono ancora approdati a posizioni stabili, e anche i loro investimenti simbolici rischiano

¹¹⁸ Che del resto Fortini volesse aspirasse a un più alto riconoscimento nel campo poetico italiano, non più solo come traduttore di Brecht ma come poeta in grado di interpretare Goethe, è indirettamente confermato dal fatto che quella del *Faust* è la prima traduzione dal tedesco che firma da solo, senza esplicitare il contributo – mai venuto meno – della moglie Ruth.

¹¹⁹ Franco Fortini, *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore*, cit., p. XXVII-XXVIII.



di perdere rapidamente di valore a causa della concorrenza – i due amici sono accomunati da tempo nella ricerca di vie d'uscita da un'impasse sia politica sia letteraria che minaccia di marginalizzarli. Sia nel campo politico sia in quello letterario si trovano ad affrontare gli stessi avversari: il neocapitalismo e lo stalinismo del Pci nel primo; i consacrati ermetici e i nuovi entranti neoavanguardisti nell'altro. Entrambi, dunque, trovano nei «quaderni piacentini» uno spazio in cui pensare un'alternativa politica e restano fedeli a Lukács come baluardo teorico contro i letterati concorrenti.

«Il nucleo della valutazione dell'opera», scrive Fortini nell'*Introduzione*, «che, rifacendosi soprattutto a Lukács, Cases ci ha proposto seguita a parermi persuasiva»¹²⁰. Si tratta della lettura storico-materialista in senso hegeliano e marxiano degli *Studi sul Faust*: il genere umano non può che affrontare e compiere il suo dramma nel qui e ora dell'immanenza, cosa che a metà degli anni Sessanta significava, per larga parte degli intellettuali italiani, prendere parte attivamente ai movimenti di rinnovamento politico del paese in una prospettiva socialista¹²¹. Anche quello di Fortini è dunque, almeno durante la sua gestazione, un *Faust* ancora lukácsiano o meglio marxista critico: «Il lettore scopre con raccapriccio che è a lui che l'autore chiede di scommettere. Scommessa sul trionfo finale, nell'umanità, del positivo sul negativo, del senso sul non-senso»¹²².

Mentre Cases e Fortini lavorano al *Faust* esplose il '68. Una data decisiva per entrambi. La rapida ripolitizzazione del campo letterario favorita dall'emersione della Nuova sinistra come nuovo soggetto politico sbalza i due amici da posizioni di retroguardia minacciata a posizioni di avanguardia pionieristica, arrestando al contempo l'ascesa del Gruppo 63. Infatti, mentre la rivista della neoavanguardia «quindici» chiude nel 1969 dopo soli due anni di vita, «quaderni piacentini» si afferma come una delle più autorevoli del movimento. Con *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, pubblicato nel 1968 ancora una volta dal Saggiatore di Alberto Mondadori, Fortini torna sul problema, divenuto attualissimo,

¹²⁰ *Ivi*, p. XXVIII.

¹²¹ *Ivi*, p. XXVIII: «Per essere chiaro fino in fondo: quando – a proposito del punto più controverso della tragedia, che ogni altro riassume e contiene, [Cases] scrive che 'Faust è troppo sicuro che la terra è l'unica realtà per non portare questa certezza anche in cielo e d'altra parte è soltanto in cielo che può cancellare la propria metà di colpa', al di là della lettera di queste parole è evidente una prospettiva e un modo di stare al mondo fuor della quale si trovano solo gli 'sciagurati spettri' (*Unselige Gespenster*, v. 11487) che Faust sfida poco prima della morte e che spesso avevano perseguitato il suo autore. Quel modo di stare al mondo va tanto più riaffermato quanto più molta odierna e pur valorosa critica goethiana prende risolutamente la parte degli spettri» (e qui Fortini allude forse a Pietro Citati, il cui *Goethe* esce in quello stesso 1970).

¹²² *Ivi*, p. XXV.



dello statuto del letterato e delle istituzioni letterarie già affrontato in *Verifica dei poteri*, che giunge alla seconda edizione, mentre la sua traduzione delle *Poesie e canzoni* di Brecht arriva alla sesta (1970). Raggiunge il culmine della consacrazione nel 1971, quando ottiene la libera docenza all'Università di Siena, dove insegnerà Storia della critica letteraria. Cases, mentre le sue prefazioni accompagnano le edizioni einaudiane di alcuni testi chiave del momento (*Dialettica senza dogma* di Havemann, *L'uomo senza qualità* di Musil, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Benjamin) e il pensiero di Lukács conosce un nuovo momento di grande interesse, ottiene a sua volta la cattedra di Letteratura tedesca a Pavia nel 1967, e poi a Torino nel 1970. Qui, nella rossa facoltà di Magistero capitanata da Guido Quazza, fautore dei primi gruppi di studio con il voto collettivo, Cases sta decisamente dalla parte degli studenti, anche se più tardi si diventerà a dipingersi come un accademico legato ai modi tradizionali dell'insegnamento:

L'idea del mio amico anglista di Roma Nemi D'Agostino, di leggere *Il capitale* di Marx nella versione inglese, mi pareva semplicemente empia, ma anche a me, che pure avrei potuto far ricorso all'originale, non passava nemmeno per la testa: io ero stato reclutato per insegnare letteratura tedesca e non economia politica, di cui sapevo assai poco, il *Faust* e non *Il capitale*. Che poi nel primo sia adombrato il secondo è verissimo, e lasciate fare a me¹²³.

All'inizio del 1969 intanto, mentre Fortini firma la prefazione alle poesie di Mao per Samonà e Savelli, Vittorio Sereni e Alberto Mondadori progettano la collana che ospiterà il *Faust*: I MERIDIANI. Nata in concorrenza con i MILLENNI einaudiani e dall'esigenza editoriale di ammodernare i CLASSICI CONTEMPORANEI ITALIANI E STRANIERI, aumentandone il ritmo di produzione con l'apertura ad autori prenovecenteschi e non mondadoriani (inizialmente era previsto anche un 'Meridiano' di Brecht, autore di punta dell'Einaudi), la collana ha per modello dichiarato la prestigiosa BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE di Gallimard, ma reca la riconoscibile impronta di Vittorini, scomparso nel 1966, la cui influenza sia su Sereni sia sull'amico Giansiro Ferrata, che dei MERIDIANI è il primo direttore, non va sottovalutata. Vittoriniana è l'apertura 'politecnica' che nei primi anni porta all'inclusione di titoli tutt'altro che strettamente letterari come gli *Scritti economici e civili* di Luigi Einaudi e *Da Cimabue a Morandi* di Roberto Longhi; ma vittoriniana è soprattutto l'idea che l'editoria debba contribuire con i libri che produce alla perpetua trasformazione della cultura e, per quanto riguarda la letteratura, delle poetiche e dei cano-

¹²³ Cesare Cases, *Confessioni di un ottuagenario*, cit., p. 144.



ni¹²⁴. I MERIDIANI, insomma, non nascono come la collana canonizzante di classici che oggi conosciamo¹²⁵, ma pretendono piuttosto di indicare, come recita il sottotitolo, «le vie maestre della letteratura mondiale»: non un canone fisso ma, appunto, le «vie» ancora aperte, percorribili dalla letteratura del presente. Questo spirito, a cui all'inizio corrispondeva un prezzo relativamente tenue per volumi assai curati ed eleganti, si può far risalire, se non addirittura all'esperienza della BIBLIOTECA ROMANTICA di Giuseppe Antonio Borgese, almeno alle collane Bompiani degli anni Quaranta PANTHEON e CORONA, sul cui risvolto Vittorini aveva fatto stampare il suo programma:

La cultura non è una professione per pochi: è una condizione per tutti, e completa l'esistenza dell'uomo. Ma ad ogni epoca la cultura cambia aspetto; continuamente rigetta opere che un tempo aveva magari venerato; e accoglie creazioni nuove, riscopre testi che aveva trascurato, esige che antichi o recenti capolavori stranieri vengano ritradotti. Scopo di questa nostra raccolta è di dare ad ognuno la possibilità di conoscere gli autori e le opere che costituiscono i principali punti fermi della cultura d'oggi: quegli autori e quelle opere, di narrativa e di poesia, di teatro e storia, di filosofia, arte figurativa e religione, che fanno corona, ossia sono di emergenza, nel lavoro intellettuale della nostra epoca. Antichi e moderni, italiani e stranieri, classici e romantici CORONA presenterà in eleganti volumi; e sarà una raccolta di quello che rimane di vivo del passato insieme a quello che di vivo rimarrà del presente.

Le «vie maestre della letteratura mondiale», nel caso dei MERIDIANI come di ogni collana, non sono obiettive, ma stabilite dagli attori che *fanno* i libri, come era stato il caso di Vittorini per il PANTHEON Bompiani e di Pavese per i MILLENNI Einaudi. La scelta degli autori e dei titoli dipende dunque, anche in questo caso, dalle poetiche dei decisori, primo fra tutti Sereni¹²⁶, nonché dal catalogo mondadoriano, il bacino al quale, per ovvi motivi, la collana prevalentemente attinge. Abbiamo dunque da una parte volumi dedicati ad autori da tempo mondadoriani – e largamente riconosciuti – come Ungaretti, Pirandello, Joyce e Kafka, dall'altra

¹²⁴ Per il ruolo di Vittorini nel campo letterario del dopoguerra si veda Anna Boschetti, *La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)*, in «Allegoria», 55 (2007), pp. 42-85.

¹²⁵ Cfr. Patrizia Landi, *Come una Pléiade. Appunti per una storia dei «Meridiani»*, in «Rivista di letteratura italiana», XXI (2003), 3, pp. 89-124. E anche Ead., *C'è un classico in questa collana? Gli «estremi» della manipolazione editoriale*, <<http://www.griseldaonline.it/dibattiti/fahrenheit-151/classico-estremi-manipolazione-editoriale-landi.html#note>> (ultima consultazione: 10 gennaio 2018).

¹²⁶ Nel citato *Come una Pléiade*, Patrizia Landi mostra come, nonostante Ferrara ne fosse ufficialmente il direttore, l'orientamento della collana fosse in larga misura definito da Sereni.



nuove acquisizioni: da queste, e dai «particolari connubi creati tra autore e prefatore o curatore»¹²⁷, è possibile valutare gli orientamenti di Sereni, e il margine – relativamente alto: probabilmente il più alto possibile a una collana entro una grande azienda come Mondadori – di autonomia di un progetto affidato a letterati che godono di un considerevole riconoscimento specifico, come appunto Sereni e Ferrara.

Se i volumi inaugurali, *Vita d'un uomo* di Ungaretti e i *Romanzi* di Kafka a cura di Ervino Pocar, sono tratti *tout court* dal catalogo mondadoriano, i successivi due danno la misura di quanto gli orientamenti e la poetica di Sereni siano decisivi: i *Cantos* di Ezra Pound, autore portato in Italia nelle edizioni di poesia *All'insegna del pesce d'oro* di Giovanni Scheiwiller e solo nel 1960 acquisito allo SPECCHIO dallo stesso Sereni, e il *Faust* di Fortini. A scorrere i nomi dei curatori e prefatori dei MERIDIANI nel primo decennio di vita della collana si osserva inoltre come Sereni condivida nella pratica la battaglia dell'amico (e di Cases) contro la neoavanguardia: non troviamo infatti nessun esponente del Gruppo 63, salvo Giorgio Manganelli (per E.A. Poe), peraltro considerato da Sereni personaggio «alquanto sofisticato e intellettualistico» ma «interessante e oggi abbastanza di moda»¹²⁸, mentre abbondano invece gli scrittori della generazione precedente: Luzi per François Villon, Cassola per i romanzi di Thomas Hardy, Moravia per il marchese de Sade (in un primo momento viene interpellato anche Calvino per le opere di Vittorini¹²⁹).

Quindi nel giugno 1970 il *Faust* di Fortini/Sereni/Cases appare nei MERIDIANI come presa di posizione militante nel campo della letteratura contemporanea. Non solo l'assenza di un'introduzione storico-interpretativa all'opera, che del resto il lettore poteva trovare, a firma di Cases, nella complementare edizione Einaudi¹³⁰, ma l'*incipit* stesso del saggio introduttivo di Fortini conferma questa intenzione, precisandone il senso. Per Fortini il *Faust* è

un poema vestito di letteratura, anzi di dieci letterature diverse – dalla rococò alla neogotica, dalla alessandrina alla elisabettiana – che annuncia con settanta o ottant'anni di anticipo sulle prime avanguardie *la distruzione di istituzioni letterarie secolari* e, in una certa misura, della poesia stessa¹³¹.

La problematica che rende 'contemporaneo' il *Faust* e utile una sua

¹²⁷ Patrizia Landi, *Come una Pléiade*, cit., p. 98.

¹²⁸ Cit. *ivi.*, p. 100, nota 26.

¹²⁹ *Ivi.*, p. 101.

¹³⁰ Fortini stesso scriverà un'introduzione di questo tipo, ma solo nel 1980, quando la sua traduzione verrà ripubblicata negli OSCAR MONDADORI.

¹³¹ Franco Fortini, *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore*, cit., p. XI (corsivo mio).



traduzione è dunque quella delle istituzioni letterarie. Agli inizi della modernità Goethe porrebbe dunque – ma con ben maggiore ampiezza di prospettiva – lo stesso problema che la (neo)avanguardia pone nel presente: quello della dissoluzione delle forme tradizionali. Le «istituzioni letterarie» non sono però, per Fortini, soltanto i generi, gli stili, i metri:

Chiamo istituzioni letterarie – scrive in *Verifica dei poteri* – tanto il sistema di convenzioni formali che in una data società fanno considerare letteratura certe forme di comunicazione e di espressione quanto il complesso delle attività che hanno per oggetto la letteratura già esistente: cioè la critica, l'editoria, le ricerche di sociologia letteraria, ecc.¹³².

Il problema ha due corni: la traduzione-*libro* del *Faust* affronta il primo, quello formale; il secondo è affrontato nell'altro grande libro fortiniano del decennio: *Verifica dei poteri*. Col quale andrebbe letto insieme.

Fortini se la prende sia con la vecchia generazione dei consacrati sia con quella dei giovani aspiranti: per quanto riguarda la tradizione, i vecchi la danno per perenne, i giovani per dissolta (o son sul piede di dissolverla); per quanto riguarda le strutture (editoriali, economiche), nessuno si pone il problema. Mentre caratteristico di Fortini è collegare il rinnovamento delle forme non solo alla rielaborazione della tradizione, ma anche al mantenimento e all'egemonia delle strutture (dove operano Sereni, Cases e occasionalmente lui stesso). Tradurre il *Faust*, rileggerlo, rimmetterlo in circolazione nel 1970 significa dunque offrire materiali per una soluzione alternativa a quella del Gruppo 63. «È un libro che si lascia perdere di vista; ma solo finché c'è nebbia. Bisogna ricorrere alla vecchia immagine della montagna. Il *Faust* fa parte del grande sistema orografico tedesco dell'età sua. *Ne scorrono fiumi ancora nostri*»¹³³.

La traduzione-*libro* mondadoriana è dunque contrassegnabile anche come anti(neo)avanguardistica (e, con minor virulenza, antiermetica). Non intendo tuttavia ridurla a una resa dei conti con Sanguineti & Co. La polemica contro gli avversari del momento è soltanto lo stimolo che spinge Fortini a elaborare, attraverso la traduzione, una proposta poetica per il presente.

Le proposta, l'abbiamo visto, è anche politica. Ma se nel 1970 Fortini sembra ancora coltivare la fiducia che in Oriente il socialismo (cinese più che sovietico) e in Occidente la contestazione possano far intravedere il «termine della storia della borghesia»¹³⁴, nel 1972, all'uscita della secon-

¹³² Franco Fortini, *Istituzioni letterarie e progresso di regime*, ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 69.

¹³³ Franco Fortini, *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore*, cit., p. XI (corsivo mio).

¹³⁴ *Ivi*, p. XXV.



da edizione, ritiene necessario aggiungere all'introduzione un paragrafo, il quinto¹³⁵, nel quale enuncia una prospettiva diversa, una diversa via alla realizzazione di un umanesimo integrale:

I medesimi eventi della cultura e della storia mondiale contemporanea che hanno reso inattuale il faustismo possono, credo, promuovere una lettura post-decadente dell'opera, che si lasci indietro non soltanto le due simmetriche e opposte e estreme interpretazioni del passato – la spiritualistica e nazionalista che vedeva in Faust l'eroe della volontà e dello *Streben*, e la esistenzialistica che in lui vedeva il modello negativo e religioso dello «scacco» – ma anche quella che, con Lukács, tendeva a salvare l'umanesimo della filosofia (e della poesia) classica tedesca in un presente o prossimo avvenire socialista. [...] Si può quindi supporre che la sostanza della interpretazione «umanistica» (Faust come «rappresentante dell'umanità») possa essere ripresa *al di là del modello storico* che quarant'anni fa Lukács proponeva come rivoluzione socialista; e con altre dimensioni e implicazioni¹³⁶.

La nuova prospettiva indicata da Fortini ha evidentemente come sfondo le esperienze dei coevi movimenti politici internazionali – studentesco, operaio, pacifista, antisegregazionista, terzomondista, ecc. – che avevano messo in discussione il modello leninista del partito come avanguardia della rivoluzione. Ma la sua preoccupazione sta innanzitutto nell'assegnare, entro questa nuova prospettiva, un ruolo di primo piano alla letteratura. Lo fa insistendo su una lettura «allegorica» del secondo *Faust* che, già accennata nella traduzione-*libro* di Cases, diventa qui dominante, marcando un netto rovesciamento rispetto alle letture che, da Scalvini a Croce e allo stesso Lukács, avevano privilegiato, della tragedia, la prima parte¹³⁷. Sulla scorta di Walter Benjamin, del quale in quegli anni proprio Cesare Cases e Renato Solmi introducono in Italia i primi scritti, Fortini elabora una propria poetica dell'allegoria, destinata a svilupparsi negli anni successivi:

Il *Faust II* apparirebbe bensì con i caratteri tipici della dissoluzione della parodia, della ironia, della abnormità, ma tale «catastrofe» potrebbe apparire come il paradossale *assemblage* di una tradizione e, a un tempo,

¹³⁵ Il paragrafo è di fatto è una rielaborazione di alcuni brani dell'intervista rilasciata a Mario Miccinesi l'anno precedente: *Il Faust di Fortini*, in «Uomini e libri», VII, 32, febbraio 1971, pp. 17-22.

¹³⁶ Franco Fortini, *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore*, in Johann W. Goethe, *Faust*, 2ª ed., Mondadori, Milano 1972, I MERIDIANI, pp. XXV e XXVIII. D'ora in poi: *Introduzione 1972* (corsivo di Fortini).

¹³⁷ In realtà in questa direzione comincia a muoversi lo stesso Croce a partire dai *Nuovi saggi sul Goethe*, pubblicati nel 1934.



tradizione essa stessa. Il sincretismo stilistico e l'ecllettismo del materiale figurativo e verbale del *Faust II* [...] ci consente forse di sentire tutta l'opera come anticipazione e ripresa d'una condizione profonda della nostra età: la compresenza e convivenza di gradi diversi di autenticità e di vita, di cristallizzato e di fluido, di semivivi e di semiferini, di «idoli» ed organismi. «Noi siamo allegorie» qui si dice: e molti avvertono oggi l'oscuro carattere allegorico, quindi larvale, nel senso di maschera, di ruolo e allusione, della nostra umanità, gruppi e individui¹³⁸.

«Wir sind Allegorien» dice al v. 5531 l'Adolescente Auriga, in cui Goethe rappresenta il Poeta, prodotto e allo stesso tempo avversario di Pluto, il dio della ricchezza. L'esaltazione della poesia, fino a quel momento estranea, e persino sospetta, a Fortini, la sua insistenza sulla letteratura come «figura» di rapporti umani in potenza, è dovuta all'avvento di un nuovo gruppo di letterati che minacciano non solo la sua posizione ma la letteratura stessa: i «giovani politici o politicizzati»¹³⁹ che considerano il fare letteratura cosa regressiva e inutile quando c'è da fare la rivoluzione. Di fronte a questo nuovo pericolo, opposto a quello formalistico costituito dalla neoavanguardia, Fortini ammette l'errore, compiuto negli anni in cui era stato tra i principali fautori di una ripoliticizzazione del campo, «di non aver sufficientemente difeso la insostituibilità del discorso letterario»¹⁴⁰. All'Asor Rosa di *Scrittori e popolo* risponde: «Chi ha detto che lo scrittore deve stare di fronte al 'popolo' come il bufalo d'acqua di fronte al ragazzo che lo guida e ci giuoca?»¹⁴¹. Il *Faust*, soprattutto la sua seconda parte, può dunque oggi essere letto come «rappresentazione dell'enorme macchina di fantasime che assedia, tenta e minaccia ogni tentativo umano di autenticità»¹⁴²: tutti, a cominciare da quelli dei giovani politicizzati così come da quelli dello stesso Fortini, che qui giunge forse al culmine della sua tormentata autocritica di questi anni.

Oggi il testo goethiano si presenta tale che solo una visione anamorfica, ossia obliqua, può rivelarne a tratti l'immagine latente. Ricostruirla accessibile e «normale» almeno per i figli di coloro che oggi ancora, per intima disperazione, si rifiutano di riconoscerla e ricoverarla nel tesoro della tradizione viva, non è compito solo di traduttori e di critici, naturalmente e per fortuna¹⁴³.

¹³⁸ Franco Fortini, *Introduzione* 1972, p. XXVI.

¹³⁹ Franco Fortini, *Prefazione alla seconda edizione (1969)* [di *Verifica dei poteri*], ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 395.

¹⁴⁰ *Ibidem* (corsivo di Fortini).

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Franco Fortini, *Introduzione* 1972, cit., p. XXVII.

¹⁴³ *Ivi*, p. XXVIII.



Questo il viatico con cui Fortini consegna ai lettori il suo *Faust*, che della Nuova sinistra è al tempo stesso evocazione, prospettiva e autocritica.

A passare in rassegna le diverse componenti del capitale simbolico di questa traduzione-*libro* non stupisce che essa resti, a quasi mezzo secolo di distanza, indiscutibilmente la più riconosciuta: il *Faust* di Fortini/Sereni/Cases/Mondadori è un *Faust en poète*, al tempo stesso post-decadente e anti neoavanguardista, che oscura i precedenti di Scalvini, Maffei ed Errante; è, anche grazie a Cases, un *Faust* germanistico, dinamicamente lukácsiano e postlukácsiano (già quasi benjaminiano), che si lascia ampiamente alle spalle Manacorda e Amoretti; è un *Faust* militante sia in senso politico – quello di Cases e Fortini – sia letterario – quello di Vittorini e Sereni –, al quale la collocazione nei MERIDIANI, e con testo a fronte, conferisce una ulteriore connotazione canonica e, per così dire, istituzionale. Nel concentrare in sé il massimo (o quasi) del capitale editoriale, accademico, politico e letterario, è un *monstrum* simbolico, paragonabile forse solo alla *Erstübersetzung* di Scalvini.

«UN TESTO CHE È UN MONDO»: IL *FAUST* DI ANDREA CASALEGNO
PER GARZANTI (1989)

Anche la terza traduzione-*libro* del *Faust* in cui Cases ha un ruolo di rilievo, quella firmata da Andrea Casalegno per Garzanti, ha le sue radici in un ambiente che possiamo definire, in senso lato, einaudiano. Proprio in Einaudi Casalegno (n. 1944) inizia a lavorare come redattore per le traduzioni dal tedesco a partire dal 1973, dopo aver curato l'edizione dell'imponente *Storia della città di Roma nel medioevo* di Ferdinand Gregorovius. In via Biancamano conosce Cases, che partecipa assiduamente ai consigli editoriali del mercoledì da quando, nel 1970, si è trasferito da Pavia a Torino per insegnare alla facoltà di Magistero. Ad avvicinarli c'è, tra l'altro, la politica: se Casalegno ha la sua iniziazione proprio nel 1968, da neolaureato in diritto, partecipando all'occupazione di Palazzo Campana, Cases, in redazione, è accreditato tra i maoisti (è lui tra l'altro a sollecitare, scrivendone a Baranelli, la pubblicazione in volume dei saggi di Edoarda Masi). Nel 1972 Casalegno aderisce a Lotta Continua, nata da una costola del movimento studentesco torinese, la sola formazione della Nuova sinistra, insieme al «Manifesto», a cui, per anni, Cases si sente vicino: all'Università di Torino, ricorda, «feci in tempo a diventare presidente del Circolo culturale 'Ottobre', emanazione di Lotta Continua [...], ma non mi risulta che questo circolo abbia mai iniziato la sua attività»¹⁴⁴. In casa editrice collaborano a un progetto pianificato fin dal

¹⁴⁴ Cesare Cases, *Confessioni di un ottuagenario*, cit., p. 147. Nel 1978 Cases recensi-



1969: un'edizione delle opere scelte di Lukács, il cui primo volume, dei dodici previsti, *Scritti sul realismo*, viene affidato alla cura di Casalegno. Oltre a raccogliere alcune traduzioni già esistenti, tra cui quelle di Cases e Solmi già apparse per Einaudi, Casalegno ritraduce *ex novo* quel *Goethe e il suo tempo* comprendente gli *Studi sul Faust*, che come abbiamo visto Cases considerava il libro migliore di Lukács.

Dopo lo scioglimento di Lotta Continua seguito al congresso di Rimini del 1976 Casalegno si allontana dal movimento. Il 16 novembre del 1977 suo padre Carlo, vicedirettore della «Stampa» di Torino, viene assassinato dalle Brigate Rosse¹⁴⁵. All'inizio del 1978 esce *Scritti sul realismo I*¹⁴⁶. L'edizione è splendida, ma il secondo volume non vedrà mai la luce a causa della crisi della casa editrice. Il commissariamento dell'Einaudi, nel 1983, è il segnale più eloquente che la lotta iniziata al principio del secolo per un'editoria autonoma, dopo aver ottenuto i suoi maggiori successi nel secondo dopoguerra, segna il passo. Anche questo è un risvolto della restaurazione sociale in corso. Negli anni che Gian Carlo Ferretti definisce dell'«apparato» (1971-1983) il capitale extraeditoriale fa il suo ingresso nel mercato librario alla ricerca del profitto economico e del controllo ideologico del consenso. Questo processo,

viene sostituendo alla forte personalizzazione del progetto e del catalogo una sorta di *dio ascoso* le cui decisioni strategiche vengono da forze economiche e politiche spesso non rintracciabili negli organigrammi e secondo disegni che spesso trascendono il destino stesso del libro. Di qui un tendenziale appiattimento delle differenze¹⁴⁷.

In una riunione del consiglio editoriale Cases dice chiaro e tondo a un Giulio Einaudi esautorato ma ancora combattivo che ormai ha poco senso che un libro appaia da lui oppure da un altro editore: «Lui mi guardò con incomprendimento, sibilò 'Sei il solito scettico!'. E mi voltò le spalle»¹⁴⁸.

sce sul quotidiano «Lotta Continua» *Lavoro e capitale monopolistico* di Harry Braverman, appena pubblicato da Einaudi.

¹⁴⁵ Sull'episodio e sulle sue conseguenze vedi Andrea Casalegno, *L'attentato*, Chiarelettere, Roma 2007.

¹⁴⁶ György Lukács, *Scritti sul realismo*, vol. I, a cura di Andrea Casalegno, Einaudi, Torino 1978. L'opera va ad affiancarsi nella BIBLIOTECA DI CULTURA FILOSOFICA alle altre maggiori di Lukács uscite tra 1959 e il 1970: *La distruzione della ragione*, *Il giovane Hegel* e *L'Estetica*.

¹⁴⁷ Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004, p. 226.

¹⁴⁸ Cesare Cases, *Confessioni di un ottuagenario*, cit., p. 131.



Proprio nel 1983, mentre la sua traduzione di *Goethe e il suo tempo* viene pubblicata come volume a parte nella PBE, Casalegno, che nel frattempo ha accresciuto il suo credito come traduttore con libri come *Viaggio in Russia* di Joseph Roth (Adelphi 1981), *Il frutto del fuoco* di Elias Canetti (Adelphi 1982) e la partecipazione al volume *Lieder e prose* di Lutero (Mondadori 1983), riceve la proposta di tradurre il *Faust*. A fargla è la scrittrice piemontese Gina Lagorio (1922-2005), moglie di Livio Garzanti (1921-2015) e direttore responsabile della collana I GRANDI LIBRI.

Con un certo ritardo rispetto alle altre collane universali del dopoguerra, anche Garzanti, infatti, è entrato nel settore dei tascabili. Dopo un primo tentativo poco fortunato nel 1965 con i GARZANTI PER TUTTI, nel 1973 ha riprogettato completamente la collana e ha cominciato a pubblicare al ritmo di un volume alla settimana: *L'idiota* di Dostoevskij, *La cugina Bette* di Balzac, *Figli e amanti* di D.H. Lawrence, *Moby Dick* di Melville. Così si è guadagnato un posto stabile nelle librerie, dove i suoi volumi si fanno notare per i diversi colori che contraddistinguono le diverse letterature: grigio per la greca e la latina, verde per l'italiana, rosso per la francese, marrone per l'inglese, azzurro per la tedesca, che nel 1983 annovera già una ventina di titoli, a cominciare – manco a dirlo – da *I dolori del giovane Werther* (n. 6 della collana), per arrivare a Mann, Kafka, Kleist, Novalis e molti altri. Dopo un decennio di attività anche la collana economica garzantiana esige un suo *Faust* con cui fare concorrenza a quelli della NUOVA UNIVERSALE EINAUDI, dell'UNIVERSALE ECONOMICA Feltrinelli (Amoretti) e degli OSCAR Mondadori (dove nel 1980 è stata riproposta in edizione tascabile la versione di Fortini).

Casalegno accetta di tradurre il *Faust* a una condizione: che la redazione dell'apparato di note venga affidata a Cases. Al contrario di quanto era avvenuto con Fortini, traduttore e commentatore lavorano in assoluta autonomia. Il primo, che nel 1985 lascia l'Einaudi per «Il Sole 24ore», dove scrive di editoria e di letteratura tedesca, dedica alla traduzione sei anni, pur intervallandola con altre, come quella dei *Racconti* di Kleist (che escono nel 1988 nei GRANDI LIBRI con introduzione di Giuliano Bationi). Per favorire la concisione sceglie la forma chiusa, coltivando, al contrario di Fortini, un metro regolare e facendo corrispondere, ancora più rigorosamente che nell'edizione dei MERIDIANI, un verso a ciascun verso originale: si preoccupa di rendere con esattezza il significato, ma soprattutto di differenziare le voci dei personaggi, che Fortini spesso, al di là delle intenzioni, tendeva invece a ridurre alla propria lingua poetica¹⁴⁹. Siamo lontanissimi dalla postura *en poète* e dalle battaglie letterarie degli anni Sessanta: nella sua programmatica sobrietà quello di Casale-

¹⁴⁹ Traggio le informazioni per questo paragrafo da un colloquio con Andrea Casalegno svoltosi a Torino il 27 dicembre 2013.



gno è piuttosto un *Faust en traducteur*, il primo la cui qualità letteraria sia garantita dal riconoscimento che nel corso degli anni questa figura si è conquistata. La «pratica» e il «gusto» del traduttore fanno le veci della competenza del germanista e dello stile dello scrittore. Non che la lingua di Casalegno sia neutra, anzi. È, come ogni lingua letteraria, il prodotto di diversi fattori, dall'esperienza personale all'educazione scolastica, e risente naturalmente della lingua letteraria egemone. Quella degli anni Ottanta si è avvicinata molto al parlato, sia per l'influenza di radio e televisione, sia grazie alle operazioni compiute da scrittori come Celati o Tondelli e, in poesia, Sanguineti o Caproni. Di qui, nonostante il verso, una lingua piana, in cui lo scarto rispetto a quella quotidiana è deliberatamente ridotto. Nei primi mesi del 1989 la traduzione, che comprende anche l'*Urfaust*, è compiuta.

Parallelamente Cases lavora al commento: dopo l'introduzione-saggio per la NUE e la revisione della traduzione di Fortini, è l'ultima forma di mediazione della tragedia goethiana in cui gli rimane da cimentarsi (a prescindere dalla traduzione, che tuttavia non prende mai in considerazione). Inizia a lavorarvi nel 1985¹⁵⁰, in un periodo in cui il suo interesse per il *Faust* è più vivo che mai e l'incarico contribuisce con tutta probabilità a ravvivarlo ulteriormente, dandogli continuità. L'elenco dei suoi interventi faustiani è di per sé eloquente: nel 1978 dedica al monologo finale del *Faust* la sua relazione al convegno su *Classicismo tedesco e rivoluzione* tenutosi all'Istituto Italiano di Studi Germanici in Roma, nel 1982 parla del futuro dell'uomo nel secondo *Faust* al convegno dell'Istituto Gramsci di Venezia dedicato alle prospettive dell'umanesimo dopo Goethe, nel 1983 pubblica un intervento su *Faust come artista* nel fortunato manuale di letteratura italiana per licei di Remo Ceserani e Lidia De Federicis *Il materiale e l'immaginario*, nel 1985 parla degli *Studi sul Faust* al convegno organizzato a Urbino per il centenario della nascita di Lukács, nel 1986 interviene sull'*Urfaust* al convegno sul giovane Goethe tenutosi al Centro Teatrale di Brescia, tra il 1987 e il 1988 soggiorna al Wissenschaftskolleg di Berlino (Ovest) per una ricerca intitolata «Kommentar zu Johann Wolfgang von Goethes Drama *Faust*», nel 1989 pubblica il saggio *Trono e scettro di Mefistofele* nel volume dedicato a Fortini per il suo ritiro dall'insegnamento universitario¹⁵¹. Già durante il soggiorno berlinese, tuttavia, la redazione del commento procede con scarsa lena e al ritorno in Italia viene interrotta del tutto. Problemi di salute: Cases

¹⁵⁰ È lo stesso Cases a ricordare questa data nelle *Confessioni* (cit., p. 151), associandola alla morte dell'amico Italo Calvino.

¹⁵¹ Ancora nel 1994 Cases tiene un seminario sul *Faust* all'Università di Firenze (devo questa informazione a Fabrizio Cambi).



deve sottoporsi a un'operazione chirurgica¹⁵². Da quel momento rinuncia a tutti i lavori editoriali e accademici più gravosi, dedicandosi pressoché esclusivamente alla scrittura giornalistica, coltivata fino agli ultimi anni nelle lunghe e brillanti recensioni che escono sull'«Indice dei libri del mese», di cui nel 1990 assume la direzione dopo aver concluso la sua carriera universitaria, e a partire dal 1997 sul supplemento domenicale del «Sole 24ore», spesso alternate a quelle di Casalegno.

Venuto meno il contributo di Cases, nel 1989 Garzanti si trova fra le mani una traduzione che, per rientrare del grosso investimento sostenuto, ha fretta di pubblicare: prima di stamparlo in edizione economica nei GRANDI LIBRI vuole, secondo una pratica assai comune in editoria, presentarla in una collana di lusso per il mercato delle strenne natalizie. Mancano però note e introduzione. Al primo problema pone rimedio lo stesso Casalegno, redigendo in tutta fretta un commento chiaro e accurato. E l'introduzione? È probabilmente il germanista Giorgio Cusatelli, professore alla Statale di Milano e collaboratore di Garzanti fin dagli anni Sessanta, a suggerire la soluzione: uno dei testi più autorevoli sul *Faust* è senza dubbio il saggio premesso alla prestigiosa Hamburger Ausgabe dal suo curatore Erich Trunz. Casalegno, che del resto lo conosce bene, perché ha scelto la Hamburger Ausgabe come testo di partenza per la sua versione, lo traduce in italiano, col titolo «*Faust*»: *immagine del mondo e trama simbolica*. Ma sebbene presentato «nell'ultima versione, rivista e ampliata» si tratta pur sempre di un testo scritto originariamente nel 1949. Per affiancargli una lettura più aggiornata viene scelto un secondo saggio, che l'editore si trova, come si suol dire, in casa: il *Goethe poeta della naturalezza* di Gert Mattenklott, scritto nel 1977 per l'*Enciclopedia Europea* Garzanti, già allora grazie all'intermediazione di Cusatelli. Con questo corredo il *Faust* di Casalegno esce in edizione di lusso per ben due volte: prima, nel novembre 1989, in due volumi nella collezione I CLASSICI, varata quello stesso anno e chiusa nel 1994; poi, nell'ottobre 1990, in volume unico nei LIBRI DELLA SPIGA (1982-1996), l'equivalente garzantiano dei MILLENNI Einaudi e dei MERIDIANI Mondadori¹⁵³.

Il risultato è una traduzione-*libro* che, nonostante l'assenza di Cases, ha caratteristiche molto prossime a quelle che il suo commento gli avrebbe conferito. È un *Faust* ancora più germanistico di quello

¹⁵² Nelle *Confessioni di un ottuagenario* (cit., p. 153) Cases parla di «forme degenerative del tessuto cerebrale».

¹⁵³ *Faust. Urfaust*, introduzione di Gert Mattenklott, prefazione di Erich Trunz, traduzione, note e commenti di Andrea Casalegno, Garzanti, Milano 1989, I CLASSICI (la collana non reca numeri di serie). *Faust. Urfaust*, introduzione di Gert Mattenklott, prefazione di Erich Trunz, traduzione, note e commenti di Andrea Casalegno, Garzanti, Milano 1990, I LIBRI DELLA SPIGA (la collana non reca numeri di serie).



mondadoriano, grazie alla presenza – oltre al testo a fronte, all’*Urfaust*, all’ampio commento, alla bibliografia curata da Emilio Bonfatti – di quelli che lo stesso Cases definirà «due prodotti, uno della più venerabile, l’altro della più aggiornata tradizione critica tedesca»¹⁵⁴ (Trunz era pressappoco coetaneo di Croce, Mattenklott più giovane di Magris). Il saggio di Mattenklott, allievo di Peter Szondi appartenente alla generazione successiva al ’68, che cerca di integrare il pensiero dialettico di Lukács con quello estetico di Benjamin, Warburg e Nietzsche, ne fa anche un *Faust* marxista e postlukácsiano, dai connotati non troppo distanti da quello di Fortini. E come Fortini, anche Mattenklott aggiunge al suo saggio del 1977, ristampato tal quale nell’edizione ‘provvisoria’ del 1989, un nuovo paragrafo in occasione della riedizione del 1990 nei LIBRI DELLA SPIGA, destinata a vita più duratura. Come Fortini – e Cases – Mattenklott assume come base la lettura lukácsiana¹⁵⁵ per concentrare poi la sua attenzione soprattutto sulla forma, e in particolare sulla forma allegorica della seconda parte della tragedia. «Il tema dell’opera», osserva nel paragrafo aggiunto nel 1990 (intitolato *Arte, società e verità nel secondo «Faust»*),

è infatti la prosa della storia dell’individuo borghese, dalla sua prefigurazione medievale, lo spirito del mago, fino alla realizzazione violenta della sua concezione economica e sociale nel XIX secolo. Ma l’opera non poteva essere realizzata in prosa, in senso aristotelico, in modo lineare e coerente: è invece allegorica, e in ciò si ricollega a una tradizione letteraria ben più antica, e già estranea al mondo contemporaneo¹⁵⁶.

Anche per Mattenklott la posta in gioco non è tanto l’interpretazione delle allegorie che costellano l’opera quanto la comprensione generale del *metodo* allegorico messo a punto da Goethe. Se Fortini aveva preso alla lettera il «noi siamo allegorie» per formulare, sulla scorta di Benjamin, un’estrema e paradossale prospettiva utopica, Mattenklott, in questo più vicino all’ultimo Cases, legge Goethe piuttosto attraverso Brecht, analizzando «i significati complessi dei nessi allegorici tra eventi, personaggi e ruoli» nel secondo *Faust*: «La verità sulla società borghese non è più

¹⁵⁴ Così Cases nella sua scheda apparsa sull’«Indice dei libri del mese», XII, 2, febbraio 1995, p. 37. Fin troppo germanistico, sottolinea Cases, perché i due cospicui saggi «non appiana[no] certo l’ascesa al mondo faustiano».

¹⁵⁵ Il *Faust*, si legge a conclusione della versione del 1977, si basa «su una profonda intelligenza delle strutture storiche e sociali del mondo feudale e del mondo borghese capitalista», e soprattutto la seconda parte «può valere come summa simbolica della società borghese e della sua preistoria, a un livello di esperienza conoscitiva che è stato paragonato a quello del *Capitale* di Marx», qui a p. XXI.

¹⁵⁶ Gert Mattenklott, *Goethe poeta della naturalezza*, in *Faust. Urfaust*, Garzanti 1990, cit., pp. XXI-XXII.



pronunciata dai personaggi che la rappresentano, ma dai loro ‘rapporti funzionali’: questa idea, realizzata dall’*Opera da tre soldi* di Brecht, è già presente nell’ultima opera di Goethe»¹⁵⁷.

La traduzione-*libro* apparsa nei LIBRI DELLA SPIGA rimane dunque sostanzialmente nel solco della tradizione marxista inaugurata da Lukács con gli *Scritti sul Faust*, dominante nel periodo 1965-1990. Ma la lettura socialista, pur rivista e aggiornata, è messa a dura prova dall’avanzamento, anche in Italia, della modernità capitalistica e dal sostanziale scacco dei movimenti sociali che le oppongono modernità alternative. Lo stesso Casalegno, che ben conosce gli scritti di Lukács senza tuttavia amarlo, all’inizio del suo commento prende sobriamente le distanze da ogni tentativo di «ridurre» l’opera goethiana a «un’interpretazione univoca», giacché «ogni generazione l’ha arricchita, o impoverita, con la propria esperienza»¹⁵⁸.

In effetti la storia sembra favorire questo rovesciamento. In una recensione a tutta pagina sulla «Repubblica» del 26 gennaio 1991, Italo Alighiero Chiusano accoglie il *Faust* di Casalegno/Garzanti associandolo alla caduta del muro di Berlino, «simbolo di tanti muri di pietra e di idee»¹⁵⁹. Collaboratore di lungo corso della «Repubblica», Chiusano (1926-1995) è uno dei più autorevoli commentatori di letteratura tedesca della stampa italiana, autore di vivaci e fortunati volumi come *Vita di Goethe* e *Literatur*: un «germanista senza cattedra», come ama definirsi egli stesso. Culturalmente è un cattolico critico (nello stesso senso in cui Cases è un marxista critico), molto vicino per questo a Heinrich Böll, di cui è il principale traduttore e interprete italiano. «A far festa, in senso alto, per la riunificazione dei due tronconi della Germania – scrive – Garzanti pubblica un libro che io considero un evento storico»: il *Faust* è da lui presentato come un testo cardinale della modernità, di straordinaria complessità e ricchezza, e soprattutto come opera aperta a interpretazioni molteplici. Vale la pena riportare un brano esteso, perché nella sua bulimia elencatrice ben rappresenta lo spirito del tempo.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. XXIV. La chiave scelta da Mattenklott è una citazione dalla *Teoria dei colori*: «Il tentativo di esprimere l’essenza di una cosa è in realtà fatica vana. Noi percepiamo effetti, e una storia completa di questi effetti ne abbraccerebbe l’essenza. Invano ci sforziamo di descrivere il carattere di un uomo; ma se riuniremo le sue azioni ci balzerà incontro il ritratto del suo carattere. I colori sono azioni della luce, azioni e passioni. Da esse possiamo trarre conclusioni su di essa», cit. a p. XXVI.

¹⁵⁸ Andrea Casalegno, *Commento*, in Johann W. Goethe, *Faust. Urfaust*, Garzanti 1990, cit., p. 1205 (corsivo mio).

¹⁵⁹ Italo Alighiero Chiusano, *Un giocattolo per Goethe*, in «la Repubblica», 26 gennaio 1991.



Poema iniziatico di un uomo (Faust) che sta per tutti gli uomini, e che ha un immenso bisogno di farsi maturare dagli eventi e dagli incontri umani e ideali della vita, il *Faust* è anche il massimo *laboratorio sperimentale dell'intelligenza moderna* (sia nel campo della speculazione filosofico-religiosa, sia in quello delle forme artistico-letterarie); un tipo originalissimo di *romanzo evolutivo o di formazione* (da Goethe espresso in forma canonica, cioè narrativa, nel *Wilhelm Meister*); un *coacervo di drammi storici* (nel senso che riflette l'atmosfera di un'epoca, ad esempio il Medioevo o il Rinascimento, e che rifà il verso a forme drammaturgiche ormai estinte ma qui genialmente reinventate, come la moralità teatrale alla Hans Sachs, il dramma elisabettiano, la tragedia greca); una *rivista satirica* che, rifacendosi ad Aristofane, già sembra dare la mano a Offenbach, e con la stessa spregiudicata e divertita malignità, anche se con una vastità di bersaglio davvero universale; un esempio curiosissimo di *teatro anticonvenzionale*, costruito artigianalmente sotto l'occhio del pubblico con l'intento di smalziarlo (insomma, è già nell'aria Brecht) e di *opera in musica* fatta di parole, quasi un pendant letterario, ma quanto più culturalmente e filosoficamente maturo, del *Flauto magico* (alludo al libretto di Schikaneder, perché la musica di Mozart poi arriva dove vuole); una *superfiaba* per bambini adulti che, Dio li benedica, non hanno buttato via il più bello di tutti i giocattoli mai inventati: il teatro; una *storia d'amore* (Margherita o Greta) e di amori (non si dimentichi Elena) che vanno a confluire in quell'Eros assoluto, cosmico e trascendentale (ma anche immanente) che finì per essere la più profonda religione di Goethe. Insomma, un testo che è un mondo¹⁶⁰.

Il carattere aperto, postideologico di questa lettura deve avere persuaso Garzanti ad affidare proprio a Chiusano l'incarico di scrivere l'introduzione che nel 1994 sostituirà i seriosi testi di Trunz e Matenklott nell'edizione economica dei GRANDI LIBRI¹⁶¹. Per l'occasione Chiusano riprende quasi alla lettera il suo articolo, passando in rassegna una buona dozzina dei percorsi interpretativi messi nel frattempo in luce dalla critica letteraria, dalla «sacra rappresentazione» all'«opera d'avanguardia». In questo caleidoscopio di letture tutte ugualmente legittime, del lukácsiano «dramma del genere umano» non rimane quasi traccia. L'interpretazione socialista in chiave di critica alla borghesia è ridimensionata a una fra le tante, mentre il saggista porta garbatamente in primo piano la propria lettura religiosa: «Il *Faust* è uno sterminato poema d'amore che in ultimo sfocia nell'Amore assoluto. E tale Amore assoluto non è altri che Dio, comunque Goethe lo intendesse e lo

¹⁶⁰ *Ibidem* (corsivi miei).

¹⁶¹ *Faust. Urfaust*, introduzione e prefazione di Italo Alighiero Chiusano, traduzione, note e commenti di Andrea Casalegno, Garzanti, Milano 1994, I GRANDI LIBRI 545-546.



concepisse. Leggere la scena finale del *Faust* e negare che tale fosse lo sbocco di tutto il poema e del suo stesso autore mi pare negazione dell'evidenza»¹⁶².

Se fra le traduzioni-*libro* NUE, MERIDIANI e della SPIGA c'era una continuità, dovuta all'appartenenza dei mediatori allo stesso circuito di produzione e alla condivisione di analoghi orizzonti politico-culturali, con la nuova prefazione di Chiusano il *Faust* di Casalegno/Garzanti entra a far parte di un orizzonte nuovo, plurale e postmoderno.

La mia formazione ideologica risale a Lukács anche se molte cose, come il realismo socialista, si sono rivelate fallimentari o inesistenti. Tanto per fare un esempio, l'alternativa posta da Lukács fra Thomas Mann e Franz Kafka – e da lui risolta a favore di Mann – è stata smentita clamorosamente dai fatti. Oggi è chiaro che Kafka si è rivelato in tutta la sua grandezza, mentre proprio le utopie umanistico-borghesi di Thomas Mann che piacevano tanto a Lukács non convincono più. Egli resta comunque un pensatore di notevole statura, il quale anche nelle sue unilateralità, nei suoi eccessi e giacobinismi, ha costantemente fornito l'esempio di un intellettuale che non accetta, che non si arrende all'esistente. Oggi regna invece la convinzione secondo cui bisogna lasciare che le cose seguano il loro corso, e che l'economia stessa, le forze stesse del mercato risolveranno tutto. Di fronte ad una simile impostazione preferisco sinceramente fare la fine di Lukács e teorizzare il realismo socialista, piuttosto che assomigliare a quelli che ormai si avventano come iene su chiunque metta in dubbio l'assoluta necessità del capitalismo, diventato l'alfa e l'omega, la panacea di tutti i mali¹⁶³.

LE EDIZIONI DEL *FAUST* DOPO CASES

Immaginiamo che il nostro il nostro giovane lettore del 1953 torni oggi in libreria: 'una Feltrinelli' o 'una Mondadori'¹⁶⁴. Che cosa troverebbe? Appena quattro traduzioni-*libro*, contro le sei di cinquant'anni prima. Quali?

Innanzitutto, la quattordicesima edizione del *Faust* di servizio e accademico di Giovanni Vittorio Amoretti – una traduzione del 1950, con

¹⁶² Italo Alighiero Chiusano, *Prefazione*, in Johann W. Goethe, *Faust. Urfaust*, Garzanti, Milano 1994, p. LIV.

¹⁶³ *Cases, i settant'anni di un critico*, intervista a cura di Lalli Mannarini, in «La Stampa», 24 marzo 1990.

¹⁶⁴ Più verosimilmente oggi digiterebbe le parole chiave 'Goethe' e 'Faust' su www.amazon.it. Il risultato sarebbe quasi lo stesso, ma includerebbe, per fortuna, l'usato, di cui Amazon si fa intermediario, e, purtroppo, una serie di ristampe piratesche di vecchie edizioni, magari in versione e-book.



una prefazione del 1950 – ripubblicata nel 2014 in un unico volume nella UNIVERSALE ECONOMICA FELTRINELLI, col nuovo numero di collana 2018-2019 e una nuova copertina rosso fiammante.

Poi, senz'altro, la tredicesima edizione del *Faust* di Fortini nei MERIDIANI, un *Faust*, come abbiamo visto, *en poète*, anti(neo)avanguardistico e antiermetico, lukácsiano e marxista critico, e grazie a Cases solidamente germanistico: traduzione del 1970, con l'*Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore* del 1970-1972. La collana inaugurata da Alberto Mondadori con Sereni e Ferrata nel 1969, divenuta nel frattempo la più prestigiosa e canonizzante del sistema letterario italiano, le garantisce un capitale simbolico ancora maggiore di allora. A minor prezzo, si potrebbe acquistare la ventesima edizione della stessa traduzione negli OSCAR CLASSICI, identica a quella dei MERIDIANI, salvo che per l'introduzione generale all'opera di Goethe, aggiunta da Fortini nel 1980.

Accanto a questa, ecco anche la settima edizione del *Faust* di Casalegno/Chiusano nei GRANDI LIBRI Garzanti, giunti nel frattempo a quasi 900 titoli: traduzione del 1989, con prefazione postideologica e festosamente post-moderna del 1994.

Con qualche sconcerto, poi, il nostro lettore riconoscerebbe, nonostante il rosso diavolo cornuto che campeggia in copertina, il *Faust* germanistico, cattolico e fascista di Guido Manacorda. Nel 2005 infatti la BUR, che da decenni non ristampava più i due *Faust* di Liliana Scalero, lo ha riproposto addirittura in versione anastatica, completa di testo a fronte e commento (con bibliografia aggiornata), arrivando in pochi anni a otto edizioni¹⁶⁵. Un'operazione meritoria, che avrebbe guadagnato in trasparenza e profondità storica se fossero stati richiamati il profilo di Manacorda e le delicate poste in gioco letterarie, politiche e religiose che orientano la sua versione. Invece, l'introduzione originale è stata semplicemente rimpiazzata dal saggio *Sul «Faust» di Goethe* (1938) di Thomas Mann, e in una succinta *Nota al testo* il curatore Giulio Schiavoni presenta il germanista come «un esponente significativo della generazione di Benedetto Croce»¹⁶⁶, sorvolando sulla virulenta

¹⁶⁵ Se anziché circolare sul mercato librario circolasse su quattro ruote, la traduzione di Manacorda non potrebbe non suscitare il nostro stupore, perché avrebbe la carrozzeria (ma a voler essere più rigorosi nella similitudine: il motore) di una fuoriserie degli anni Trenta, magari una Isotta Fraschini del lussuoso Tipo 8A; analogamente, se incrociamo le date di produzione delle traduzioni con quelle di coevi modelli automobilistici, quella di Amoretti ci verrebbe incontro con le forme eleganti di una FIAT 1100, o di una Topolino amaranto, quella di Fortini come un'Alfa Giulia, e quella di Casalegno come una Lancia Delta.

¹⁶⁶ *Faust*, con un saggio introduttivo di Thomas Mann, traduzione e note di Guido Manacorda, nota al testo di Giulio Schiavoni, testo tedesco a fronte, BUR, Milano 2005, CLASSICI MODERNI, p. CXXX.



polemica anticrociana che pervade il commento, riproposto tal quale. A proposito della traduzione, Schiavoni osserva giustamente che è tra le «traduzioni ‘storiche’ più importanti avutesi in Italia», omettendo però di rilevare le pesanti riserve espresse dallo stesso Croce, da Errante e da Allason¹⁶⁷.

Perché le traduzioni-*libro* di Feltrinelli, Mondadori e Garzanti non hanno mai smesso di circolare, nonostante l'età?¹⁶⁸. Perché queste case editrici, con le loro collane, sono tutto sommato in buona salute, e hanno interesse a valorizzare il loro catalogo e gli investimenti fatti anche decenni prima. Così la BUR, che con la nuova serie inaugurata nel 1974 è cresciuta fino al punto da trasformarsi da collana in casa editrice a sé stante, con circa 3500 titoli in catalogo distribuiti in oltre una dozzina di collane, non poteva non includere nei suoi CLASSICI MODERNI un'edizione del *Faust*: non volendo investire in una nuova traduzione, la scelta è caduta su Manacorda, ma avrebbe potuto, con ragioni altrettanto buone, cadere per esempio su Errante.

Ciò che il lettore non troverebbe più in libreria è proprio la traduzione di Barbara Allason con l'introduzione di Cases, ristampata per l'ultima volta nel 1994. La NUE di Bollati si è infatti estinta nel 2003, e il *Faust* antifascista e autonomo, germanistico e intellettuale, lukácsiano e marxista critico di Cases/Allason non è tra i titoli che sono stati travasati nei TASCABILI EINAUDI, la nuova collana UNIVERSALE ECONOMICA inaugurata nel 1993.

Perché i non meno datati e connotati *Faust* di Manacorda e Amoretti continuano ad avere posto nello spazio letterario contemporaneo, e questo no? Certo l'introduzione militante di Cases, che si chiude con un riferimento alla guerra atomica (molto discussa nel 1965 ma oggi derubricata dall'ordine del giorno), è meno in linea coi tempi rispetto all'ottimistico saggio di Chiusano; ma quella di Fortini non è meno militante, ed è sempre lì. Ed è anche vero che la prossimità politica e letteraria fra il *Faust* di Fortini e quello di Cases fa di quest'ultimo, in una certa misura, un doppione. D'altra parte va osservato come, sul

¹⁶⁷ Di quest'ultima viene citata – dall'edizione De Silva e poi Einaudi – una frase di elogio all'«indispensabile» commento di Manacorda, ma non quella successiva: «La traduzione, invece, appare imperfettissima, e tale da dare del *Faust* uno scadentissimo concetto: *gaucherie* e pesantezze costanti del dialogo, in luogo della grazia, dello scherzo leggero; impaccio e oscurità in luogo del sentimento profondo. Di più – questo in una traduzione mi pare gravissima menda – dove non capisce o dubita il Manacorda si trincerava dietro una versione supinamente letterale adattandosi alla maggiore oscurità, che è un tradimento del pensiero goethiano limpido e precisissimo per sua natura». Segue una pagina di esempi di cattiva traduzione. Cfr. *Faust*, Einaudi, cit., pp. CIV-CV.

¹⁶⁸ Al momento dalla chiusura definitiva di questo articolo (gennaio 2018) l'edizione Garzanti, regolarmente distribuita fino a pochi mesi fa, risulta indisponibile: ci auguriamo che l'editore provveda a ristamparla quanto prima.



piano editoriale, non sia opportuno che l'Einaudi, acquisita nel 1990 dalla Mondadori, faccia concorrenza al *Faust* fortiniano dei MERIDIANI e degli OSCAR.

Il punto fondamentale, che spero di aver messo in evidenza, è che la presenza o meno di una traduzione-*libro* del *Faust* sul mercato e nello spazio simbolico, così come le sue caratteristiche specifiche, dipendono, nel presente come nel passato, dai mediatori che operano giorno per giorno nel campo letterario e dai loro investimenti. Oggi l'esistenza pubblica di appena quattro *Faust*¹⁶⁹ si deve agli interessi specifici dei responsabili di alcune collane di Mondadori, Garzanti, Feltrinelli e BUR, e delle aziende in cui operano. Mentre l'assenza di un nuovo *Faust* – quello di Casalegno ha ormai un quarto di secolo – si deve all'insufficiente (per ora) interesse di vecchi e nuovi mediatori a farlo esistere¹⁷⁰.

Il lavoro di questi mediatori è sempre collettivo: non solo non avremmo il *Faust* di Fortini senza la Mondadori, Sereni e Cases, né avremmo avuto quello di Scalvini senza Silvestri, i fratelli Ugoni, Carlyle e il suo anonimo traduttore. Questi *Faust* non sarebbero quello che sono senza il campo di tensioni di cui sono il prodotto, un campo che va molto al di là dell'opera del singolo traduttore e del progetto della singola casa editrice. Il *Faust* di Fortini presuppone l'appannarsi dell'egemonia del Pci in Italia e la costruzione di una Nuova sinistra, l'ascesa della neoavanguardia e la risposta dei poeti 'realisti', la legittimazione e la crisi dell'estetica di Lukács e della figura dello scrittore-intellettuale, così come il *Faust* di Manacorda presupponeva la nascita della germanistica accademica e l'industrializzazione dell'editoria, Mussolini e il fascismo, l'idealismo di Croce e l'anti-idealismo mistico di Papini. Ogni *Faust* presuppone una comunità – spesso, come abbiamo visto, animata da istanze politiche – che Bourdieu definisce circuito di produzione e che in genere, *dematerializzandola*, chiamiamo cultura.

¹⁶⁹ Fra le traduzioni-*libro* che, per l'attuale stato dei canali di distribuzione, non arrivano in libreria vale la pena ricordare almeno la riedizione di quella di Scalvini (Morcelliana, Brescia 2012, primo volume dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovita Scalvini) e quella di Santoli (AICC, Castrovillari 2014).

¹⁷⁰ Nel 1953 ad avere un quarto di secolo era la più vecchia (Scalero), e ce n'erano due appena uscite (Allason e Amoretti; quella di Manacorda aveva vent'anni, quella di Errante dieci). Il recente *Faust* di Nino Muzzi, a cui si è accennato alla nota 2, non cambia le cose perché, per quanto letterariamente interessante, editorialmente non è che un'auto-produzione del traduttore, destinata a una circolazione limitatissima.

*Ringraziamenti*

Questo studio è stato realizzato grazie al programma Futuro in Ricerca 2012 del MIUR, che ha finanziato il progetto *Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento: editoria, campo letterario, interferenza (LT.it)* consentendomi di lavorare per tre anni come ricercatore all'Istituto Italiano di Studi Germanici in Roma. Ringrazio per l'accesso agli indispensabili materiali documentari Luisa Finocchi, Annalisa Cavazzuti e Tiziano Chiesa della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano; Elisabetta Nencini del Centro Studi Franco Fortini di Siena; Roberto Cerati e Walter Barberis della casa editrice Einaudi e Luisa Gentile dell'Archivio di Stato di Torino, che ne custodisce l'archivio storico. Sono grato a Gianluca Albergoni, Anna Antonello, Roberta Ascarelli, Fabrizio Cambi, Andrea Casalegno, Paola Del Zoppo, Ida De Michelis, Franco D'Intino, Paola Maria Filippi, Cristina Guerra, Camilla Miglio, Irene Perini, Laura Petrella e Maurizio Pirro per le discussioni, gli spunti, i racconti; a York-Gothart Mix e Luca Lenzini, che mi hanno consentito di presentare parti di questa ricerca rispettivamente ai convegni *Die Transkulturalität nationaler Räume: Übersetzungen, Kulturtransfer und Vermittlungsinstanzen im deutsch-französischen Kontext* (Marburg, 23-25 ottobre 2014) e «Traducendo...»: *convegno internazionale su Franco Fortini e la traduzione* (Siena, 2-4 novembre 2017); a Roberto Venuti e Stefano Verdicchio, che ne hanno accolto un'altra porzione in appendice al volume di Cesare Cases, *Laboratorio Faust*; e in particolare ad Anna Baldini, Luca Baranelli, Daria Biagi, Pier Carlo Bontempelli, Anna Boschetti, Maddalena Carli, Anna Chiarloni, Stefania De Lucia, Irene Fantappiè, Vincenzo Lavenia e Walter Nardon, che hanno letto, criticato, incoraggiato.

L'afflato magico di Faust nel cinema italiano

Ida De Michelis

Faust

Laß mich nur schnell noch in den Spiegel
schauen!

Das Frauenbild war gar zu schön!

*J.W. Goethe, Faust I, Hexenküche, vv.
2599-2601*

C'è un oltre in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena appena quest'oltre baleni negli occhi d'un ozioso come me, che si metta a osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate o irritate.

Luigi Pirandello, Si gira

In Italia il mito faustiano, cardine della dialettica tra modernità e tradizione nella storia artistica occidentale, ha incontrato contraddizioni maggiori nella sua recezione rispetto e paesi come la Francia o l'Inghilterra, proprio a causa delle diffuse resistenze al moderno della cultura italiana. Ricostruendo un percorso della presenza del tema faustiano nella produzione cinematografica italiana ho inteso offrire un tassello ulteriore della più ampia vicenda del moderno, in particolare nella cultura del paese dei primi decenni del Novecento, ma anche testare il contributo della nuova arte al percorso di accettazione di quel mito. A tal fine ho voluto far interagire la storia della ricezione italiana del tema faustiano con il processo di legittimazione dell'arte cinematografica in Italia, cercando di registrare quali eredità quest'ultima abbia lasciato alla tradizione ermeneutica faustiana e viceversa.

Tale percorso di legittimazione è durato almeno tre decenni, in cui la cultura letteraria italiana, anche per ribadire la propria posizione intellettuale ed estetica dominante, ha accolto lentamente la produzione cinematografica come degna dello statuto di vera e propria arte autonoma.



ma. Questo riconoscimento di statuto artistico avvenne parallelamente allo sviluppo del mezzo cinematografico che, da semplice strumento di riproduzione del reale, mostrò via via le proprie potenzialità suggestive, rappresentative ed espressive. Una delle modalità di nobilitazione della nuova arte fu il far riferimento a capolavori letterari: la scelta quindi di un determinato soggetto, come ad esempio in questo caso dell'ipertesto faustiano, è da intendersi come un implicito riconoscimento in quell'opera di un'autorità, di un modello.

«Il soggetto del Faust fu utilizzato nel cinema fin dai suoi esordi»¹: infatti da fine Ottocento accanto alla tradizione letteraria si sviluppa, in perenne osmosi con essa, una ricca e precoce produzione filmica faustiana.

Con l'invenzione del cinema la vicenda di Faust sembra offrirsi come materia privilegiata di rappresentazione per ragioni innanzitutto di contenuto, grazie cioè alla sua ricchezza di spunti fantastici e all'eccezionalità dei motivi, giacché la nuova produzione punta essenzialmente sull'effetto di stupore. Il soggetto risultava adeguato a un'arte che rendeva possibile la rappresentazione del movimento in tutte le dimensioni spazio-temporali, giacché la sua *fabula* prevedeva un cronotopo tanto vasto quanto vario, dal reale al fantastico, e altresì magiche trasformazioni e straordinarie fantasmagorie. Proprio quelli che erano stati limiti per la rappresentabilità del testo di Goethe in teatro, grazie alle potenzialità tecniche del nuovo mezzo divenivano ora punti di forza della sua rappresentazione cinematografica.

Accanto al contenuto anche il mezzo espressivo viene così a interferire in maniera privilegiata sulle scelte ermeneutiche delle reinterpretazioni del mito di Faust che vedono rimarcare oltremodo gli elementi di meraviglioso, fantastico, magico, e con essi del tema del doppio, con tutte le sue varianti interne.

Il potenziale creativo insito nel mondo magico esplose in tutta la sua caleidoscopica e variopinta complessità con la nascita del cinema. Non è un caso che molti degli esperimenti sul mezzo cinematografico di Georges Méliès ai primi del Novecento – dei veri e propri spettacoli illusionistici – siano stati realizzati utilizzando il 'laboratorio' faustiano. Méliès incentra la maggior parte dei suoi cortometraggi di argomento fantastico in particolare sulla figura di Mefistofele, personaggio con potenziale comico dalle straordinarie capacità magiche, in grado di far apparire e scomparire grazie alle neonate tecniche della dissolvenza, del montaggio

¹ Léon Stapper – Peter Altena – Michel Uyen, *Van Abélard tot Zoroaster. Literaire en historische figuren vanaf de renaissance in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, SUN, Nimega 1994, trad. it. di Raffaella Novità – Franco Paris, *Miti e personaggi della modernità. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, a cura di Silvia Contarini, Mondadori, Milano 1998.



e dell'invenzione di altri trucchi cinematografici, teatrali e fotografici-oggetti e persone dalla scena².

Dell'influenza sull'estetica degli 'effetti speciali' aveva già tenuto conto un secolo prima Goethe stesso nel suo *Vorspiel auf dem Theater* (1798), a proposito dei ritrovati teatrali dell'epoca. Il *Vorspiel*, insieme agli altri gradini paratestuali di accesso alla tragedia di Goethe, contiene ulteriori spunti di riflessione sull'arte nella modernità: compare il riferimento al problema dell'interferenza a più livelli del pubblico nelle scelte artistiche come anche nel successo di una determinata opera nonché alla questione della morte della tragedia in favore dell'affermazione del genere romanzesco³. In chiusura della dichiarazione energica, e metonimicamente pregnante, del Direttore del Teatro che invoca «fatti e non parole» («Der Worte sind genug gewechselt, / Laßt mich auch endlich Taten sehn!» [vv. 214-215]), Goethe presenta provocatoriamente le potenzialità espressive offerte dal nuovo teatro, implicitamente contestandone la conseguente deriva verso cui l'estetica contemporanea rischia di andare concedendo troppo al facile compiacimento del gusto del pubblico per il meraviglioso, ma al contempo ironizzando sull'ambiguità stessa della proposta tragica provocatoria che andava presentando col suo *Faust*:

Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen
 Probiert ein jeder, was er mag;
 Drum schonet mir an diesem Tag
 Prospekte nicht und nicht Maschinen!
 Gebraucht das groß- und kleine Himmelslicht,
 Die Sterne dürft Ihr verschwenden;
 An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
 An Tier- und Vögeln fehlt es nicht.
 So schreitet in dem engen Bretterhaus
 Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
 Und wandelt mit bedächtger Schnelle
 Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!
 (vv. 231-242)

Analoghe accuse sarebbero state rivolte al cinema proprio nella polemica di legittimazione *versus* delegittimazione del cinema nella cultura italiana dei primi decenni del Novecento. Il cinema, che stava andando a occupare «gli spazi cittadini storicamente deputati ai teatri»⁴, eredita

² Luca Zenobi, *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Carocci, Roma 2013, p. 49.

³ Ne ragiono in Ida De Michelis, *In principio era un ciarlatano: Faust come mise en abîme dell'io moderno*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di Ilaria Crotti – Enza Del Tedesco – Ricciarda Ricorda – Alberto Zava, Ets, Pisa 2011, pp. 113-122.

⁴ Fabio Andreazza, *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2008, p. 15.



infatti la medesima taccia di essere una produzione bassa, con pretese puramente commerciali, e per queste ragioni viene esclusa dall'olimpico delle vere arti.

In un notissimo commento di questo ultimo verso, «Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!», in cui molti avevano letto la promessa di un dramma sulla potenza cosmica dell'uomo, Goethe confida a Eckermann (6 maggio 1827) che intendeva esclusivamente presentarne l'andamento dell'azione, e non l'idea, il concetto. Insomma, come a dire di non confondere forma e contenuto ma ragionare piuttosto sulla loro polarizzazione semantica. D'altro canto Faust stesso era per Goethe una costellazione di «schwakende Gestalten», immagini mobili e mutevoli che vuole cercare di fermare in un'opera, partendo dalla sollecitazione del loro *Zauberhauch* ('afflato magico') (*Zueignung*, vv. 1 e 8).

Marie-Georges-Jean Méliès (1861-1938), considerato di fatto inventore del cinema accanto ai fratelli Lumière, intuisce subito le potenzialità tecnico-espressive nonché illusionistiche del cinematografo: nascendo prestigiatore e illusionista, ha questo come interesse e prioritaria prospettiva sotto la quale considera la nuova tecnica di fotografia in movimento, se non fotografia del movimento, e decide di ideare e realizzare egli stesso un suo apparecchio, brevettato nel 1896 come *kinetografo*⁵. Méliès contribuisce così anche al volgarizzamento, inteso sia come diffusione che come semplificazione e banalizzazione in senso fantastico dei personaggi, già caratterizzati di per sé da una connotazione magica, del Dottor Faust e, soprattutto, di Mefistofele: restituendo a questi, come già altrove⁶, sebbene per ragioni diverse, una preminenza sul vero protagonista del mito, non intuendo invece, o comunque trascurandole di fatto, le potenzialità fantasmagoriche del personaggio di Elena, già colte e attivate da Goethe nel suo *Faust*⁷.

La poetica di Méliès è basata sulla meraviglia, l'illusione ottica, il mistero non svelato, giacché egli vede nel cinema l'evoluzione del teatro (illusionistico), evoluzione che ne avrebbe a suo parere decretato darwinianamente il superamento, la fine. Personaggi come Mefistofele e Faust ben si prestano a spettacoli in cui anche da parte del pubblico prevalga un'attesa del fantastico, dello straordinario di matrice barocca, grazie alla possibilità

⁵ Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, UTET, Torino 1995, pp. 27-34.

⁶ Nella storia della ricezione del mito faustiano, le figure di Mefistofele e di Margherita contendono spesso allo stesso Dottor Faust il ruolo da protagonista della vicenda: in particolare assurgere Mefistofele a vero protagonista corrisponde generalmente a una particolare accentuazione della questione etico-religiosa del mito. Questo però avviene in modo molto più sfumato nel caso del cinema, che di Mefistofele è interessato per lo più a sfruttare le potenzialità magico-meravigliose.

⁷ Vedi Camilla Miglio, *Goethe traduce la 'grazia' di Elena: luce, suono, bellezza in movimento*, in «Scienze dell'Antichità», 20, 3 (2014).



di visualizzazione dell'impossibile e concretizzazione dell'irreale, fino ad anticipare elementi di stampo fantascientifico. Nascono così i suoi cortometraggi *Le cabinet de Méphistophélès* (1897), *Faust e Marguérite*, *Faust aux Enfers* ovvero *La damnation de Faust* (1903) tratto dalla versione di Berlioz⁸, e *La damnation du docteur Faust* (1904) ispirato invece al *Faust* di Gounod, tutti di impostazione illusionistica come il cortometraggio *Faust: apparition de Méphistophélès*⁹, dei fratelli Lumière, del 1897, e il cortometraggio di un minuto su *Faust and Marguerite*¹⁰ di Thomas Alva Edison del 1900 i cui effettivi protagonisti sono però ancora una volta Faust e Mefistofele e ancora una volta tutto viene giocato sugli effetti speciali di apparizioni e trasformazioni, inopinatamente coronati con le nozze dei due innamorati. La dimensione stessa della magia, scelta da Faust come alternativa a quella teologica nella ricerca della conoscenza, si dimostra ambigua e duplice nella sua natura: «regno della sognata liberazione dell'io e suo progetto amoroso, ma anche regno dell'illusione»¹¹.

Il personaggio di Margherita, molto concreto e realistico, che nel melodramma ottocentesco non solo italiano aveva avuto tanta attenzione da parte di autori e pubblico, sembrerebbe invece in questa fase perdere d'attrattiva rispetto al saggio Dottore pronto a scendere a patti col diavolo o al diavolo stesso, imprevedibile, ambiguo e ubiquo, che attraverso le tecniche cinematografiche, innanzitutto quella del montaggio, può rendere visibile l'invisibile e, viceversa, scomparire e riapparire mutato o traslato in tutt'altro contesto spazio-temporale. In questo senso gli elementi che originariamente si presentavano come impedimenti alla rappresentabilità teatrale del *Faust*, ad esempio la mancanza di unità cronotopologica, la visione dell'ultramondano, del magico, l'apparizione, la sparizione e le trasformazioni di personaggi – Faust stesso da vecchio dottore si trasforma

⁸ Si ricordi qui brevemente come Berlioz stesso nella *Prefazione* alla sua *Dannazione di Faust* (*Le damnation de Faust*, 1846, versione italiana a cura di Ettore Gentili, Sonzogno, Milano inizio XX sec., s.d.), presenta una sua *excusatio*, evidentemente altrove *petita*, circa l'infedeltà della sua opera rispetto al capolavoro goethiano. *La dannazione di Faust* è scritta a partire dalla traduzione francese di Nerval e riferita alla sola prima parte (già nel 1829 aveva scritto *Otto scene del Faust*); Georges-Jean Méliès ne trae il suo cortometraggio con egual titolo nel 1903, lungo circa 6 minuti.

⁹ Si vedano notizie su <<http://catalogue-lumiere.com/faust-apparition-de-mephistopheles/>>.

¹⁰ Nel 1909 Edison avrebbe poi lanciato la sua serie 'Grand Operas', con una versione filmica dell'opera *Faust* di Gounod. Cfr. *Between Opera and Cinema*, ed. by Jeongwon Joe – Rose Theresa, Routledge, New York 2002, in particolare Rose Theresa, *From Méphistophélès to Méliès, Spectacle and narrative in Opera and early Film*, pp. 1-18. C'è poi anche *Faust et Méphistophélès* del 1903, della prima donna regista al mondo, Alice Guy-Blaché.

¹¹ Nemi D'Agostino, *Introduzione* a Christopher Marlowe, *Il Dottor Faust*, a cura di N. D'A., Mondadori, Milano 1983, p. 17.



in giovane aitante, in cavaliere medievale, per arrivare poi vecchio e cieco alla scena finale – si presentano al nuovo mezzo cinematografico come potenziali elementi di forza e attrazione. Resta notevole il dato che nei fatti la versione di Goethe venisse trascurata, se non rimossa, come ipotesto, tendenza che si può attribuire alla sua eccessiva estensione e complessità laddove invece le versioni per teatro e musica di Berlioz, e soprattutto di Gounod, offrivano un ipotesto semplificato estremamente nella forma e nei contenuti, presentando personaggi e situazioni stilizzati, oltre a forme narrative più facilmente adattabili e fruibili da un vasto pubblico. Questi pionieri della nuova tecnica artistica sentono comunque la necessità di appoggiarsi all'*auctoritas* di personaggi e opere letterarie, teatrali e musicali di larga fortuna per le loro prime produzioni cinematografiche nelle quali l'elemento narrativo, presente al suo primo grado di immagini-quadro animate e quindi anche al secondo grado di sequenze di quadri, di certo è subordinato a quello puramente mostrativo¹². «L'opposizione tra effetto spettacolare ed effetto narrativo, tra fotogramma e piano, tra inquadratura e montaggio ecc.» – potrebbe invece essere risolta in una prospettiva sinergica e collaborativa: «Il problema del cinema è stato in fondo sempre lo stesso: tramite il puntuale creare il vettoriale»¹³.

Se in effetti il cinematografo delle origini si pensa essenzialmente come *cinema d'attrazione*, e di attrazione mostrativa – e questa produzione di cortometraggi d'argomento faustiano si presta come campione probante ed esemplare al riguardo –, il riferimento ad *auctoritates* letterarie costituisce però un elemento di continuità, nella differenza con il cinema a venire, definito da Gaudreault *cinema-Istituzione*, e sviluppatosi nel corso degli anni Dieci del Novecento. Chiaramente le vicende del cinema francese, innanzitutto, e poi europeo e mondiale, interferiscono fortemente con la specifica storia italiana che, se testimonia una resistenza maggiore da parte dei letterati a legittimare il cinema, non tarda invece a far suo il *Faust* come modello.

In Italia si potrebbe fare, anche in ambito cinematografico come già riguardo alla critica e alla letteratura di argomento faustiano, ancora una volta il parallelo con la *Divina Commedia* dantesca¹⁴: nel 1909 vie-

¹² Il riferimento è alla sistemazione teorica della narratività della produzione cinematografica delle origini di André Gaudreault, *Cinema delle origini o della 'cinematografia-attrazione'*, Il Castoro, Milano 2004. Dello stesso studioso si veda anche *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino 2007.

¹³ *Ivi*, p. 40.

¹⁴ Il parallelo è di lungo periodo e abbraccia due interi secoli con sfumature e risultati differenti. Delle ricadute creative di questo paragone critico parlo nel mio «*Qui si parrà la tua nobilitate*»: interferenze dantesche nei palinsesti faustiani, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, a cura di Patrizia Bertini Malgarini – Nicola Merola – Caterina Verbaro, ETS, Pisa 2015, pp. 727-738.



ne varato dalla casa di produzione Milano Film, un grandioso progetto di adattamento cinematografico dell'*Inferno*¹⁵, «opera che si può considerare come il punto culminante, sia per il soggetto, che per l'impegno produttivo, registico e pubblicitario, di questa fase di utilizzazione della letteratura, per dare uno statuto culturale al cinema e permettergli una definitiva consacrazione presso pubblici di tutto il mondo accanto al teatro e alla letteratura»¹⁶.

In questo film «un perfetto dominio di trucchi e della tecnica di sovrimpressionazione consente di raggiungere in molti casi effetti grandiosi, la lezione di Méliès risulta perfettamente assimilata e resa più verosimile e meno fantastica»¹⁷. Il film *Inferno* del 1911 occupa una posizione di prestigio nella storia italiana del cinema: si tratta infatti del primo lungometraggio prodotto in Italia ed è a partire da esso che «prende avvio, [...] la consuetudine di far registrare i film del 'pubblico registro delle opere protette', per tutelare il diritto d'autore e difendersi dalle imitazioni»¹⁸. Si tratta, implicitamente, di un passo avanti nel processo di legittimazione del cinema. In altre parole, negli anni Dieci avviene quel passaggio «dal livello minimo della percezione estetica, quello in cui conta anzitutto il soggetto»¹⁹, a un livello più complesso che inizia a riconoscere anche le questioni di autorialità e di stile nella produzione cinematografica. In quel torno d'anni compaiono anche altre versioni cinematografiche della *Commedia* dantesca: nel 1910 viene proposto, sfruttando l'attesa per il 'capolavoro' della Milano film, un altro *Inferno* della Helios di Velletri, lungo 400 metri, e quindi anche un *Purgatorio* e un *Paradiso* ancora della Helios Film; nel 1914 si ha anche un altro *Inferno* della Roma Film²⁰. È

¹⁵ Diretto da Francesco Bertolini e Adolfo Padovan, vedi Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 156. Il film per la sua grandiosità anche quantitativa, è lungo 1000 metri, resta una pietra miliare nella storia del cinema italiano altresì per la mobilitazione intellettuale che innescò: è interessante che venne considerato essenziale l'utilizzo di un filtro iconografico tra il testo letterario di Dante e il film, ossia l'opera di Gustave Doré.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Aldo Bernardini, *L'evoluzione della nozione di autore e di testo filmico nel cinema muto italiano*, in *Prima dell'autore. Spettacolo cinematografico, testo, autorialità dalle origini agli anni Trenta*, a cura di Anja Franceschetti – Leonardo Quaresima, Forum, Udine 1997, p. 175.

¹⁹ Fabio Andreatza, *Identificazione di un'arte*, cit., p. 56.

²⁰ Nell'indice dei film italiani del *Cinema muto italiano*, di Aldo Bernardini – Vittorio Martinelli, vol. I, Rai Eri, Torino 1995, si trova un elenco completo delle proposte cinematografiche su questo tema in quegli anni riconosciuti come cruciali: «Nella storia del cinema muto italiano, il 1911 rappresenta l'anno di esplosione dell'Italia sia dal punto di vista quantitativo, per numero crescente di film prodotti, che dal punto di vista qualitativo per la pregevolezza delle immagini sempre più realizzate nell'uso di sfondi realistici naturali e architettonici miranti a esaltare le bellezze del paese. Non a caso siamo



forte l'analogia tra i fenomeni di adattamento cinematografico dei due capolavori che compaiono in Italia accanto ad altri testi canonizzati della letteratura occidentale, come ad esempio l'*Odissea*, o nazionale, come ad esempio *I promessi sposi* o *La Gerusalemme liberata*. Anche nel caso dell'oltremondo dantesco, come nel caso di *Faust*, si ha la compresenza dei due elementi interessanti per quel tipo d'espressione cinematografica che punti molto sull'attrazione: l'argomento, ossia il tema della catabasi dantesca, ben si prestava all'utilizzo di tutti quei fattori di stupore, meraviglia e fantastico che rendevano lo strumento cinematografico straordinariamente innovativo e attraente per un pubblico sempre più vasto. Cinema e letteratura entravano in una nuova fase di sinergia culturale, inizialmente tutta imperniata sul sostegno dell'autorità del testo letterario alla nuova produzione cinematografica, ma poi sempre più foriera di una reciproca promozione e diffusione: e in questo senso *Faust* trova, anche nel cinema italiano, un suo spazio di attenzione.

Le tracce di *Faust* in adattamenti cinematografici italiani compaiono già in una prima, introvabile versione intitolata *Faust: Serenata di Faust*, del 1907, di soli 47 metri²¹, e a seguire si ha, per la regia di Enrico Guazzoni (1876-1949), la versione già narrativamente complicata del *Faust*, distribuito in Italia dalla Cines, 361 metri, datato 1910²². Accanto al *Faust* di Goethe l'ipotesto implicitamente di riferimento è ancora una volta il *Faust* di Gounod, con il testo di Barbier e Carré, di cui in italiano si aveva dal 1864 una traduzione di Achille De Lauzières²³. Il film di Guazzoni su *Faust* ave-

agli inizi di un periodo definito dagli autori degli 'anni d'oro' in cui, a un investimento economico consistente, consegue la scelta coraggiosa e innovativa del lungometraggio. Tale scelta, al centro anche di un acceso dibattito critico, determinerà un cambiamento radicale e sostanzialmente definitivo nell'apparato realizzativo, distributivo e di fruizione del cinema».

²¹ Prodotto da Società Italiana Pineschi. In Inez Hedge, *Framing Faust. Twentieth-Century Cultural Struggles*, Southern Illinois University, 2005, p. 203, viene anche citata una versione del 1909 di M[?] Caserini, *Faust*, non rinvenuta.

²² Riportiamo qui una scheda piuttosto completa del film che accompagna la copia visibile on line (<<https://www.youtube.com/watch?v=GPMNqaluinU>>): «*Faust*, a 1910 Drama film directed by Henri Andréani, David Barnett, and Enrico Guazzoni (pittore), starring Ugo Bazzini, Fernanda Negri Pouget, Alfredo Bracci, and Giuseppe Gambardella. Writers: Jules Barbier and Michel Carré, based on Goethe's 'Faust' and 'Faust' opera by Gounod. Silent film but a soundtrack Animatophone (Gounod, Müller) was provided. Produced by Pathé Frères (Serie d'Art Pathé Frères – SAPF). Two reels, 605 m. Different versions (minor changes) for UK, France, Italy, US. Distributed in Italy by Cines». Riccardo Redi, *Cinema muto italiano: 1896-1930*, Fondazione Nazionale di cinema, 1999, p. 41: «è ancora costruito secondo la regola 'una didascalia, un quadro', ma non è piatto come i suoi contemporanei; vi è anche un tentativo di interpretazione da parte degli attori, gli ambienti sono costruiti».

²³ Charles Gounod, *Faust*, dramma lirico in cinque atti, traduzione italiana di Achille De Lauzières, Fratelli Lucca, Milano 1864.



va come frase lancio la scritta «grandiosa cinematografia tolta alla tragedia di Goethe», a rimarcare le origini letterarie alte, nobili, dunque, del soggetto, e infatti la critica dell'epoca ne sottolineò la «messa in scena accurata e fedele»²⁴, oltre ad apprezzarne la fotografia, gli effetti di luce e la recitazione degli attori²⁵. Visionando il film, sembra che tale fedeltà sia tributata ancora una volta non direttamente alla tragedia di Goethe ma piuttosto al tramite del libretto di Barbier e Carré all'opera di Gounod: manca l'intera struttura paratestuale di ingresso all'azione drammatica (la *Dedica*, il *Prologo in teatro*, il *Prologo in cielo*), mentre è presente, come in Goethe e non in Barbier e Carré, Wagner come interlocutore di Faust. Non compare invece l'iniziale pulsione al suicidio di Faust, presente tanto nell'ipotesto goethiano che nell'ipertesto di Barbier e Carré: il desiderio faustiano è puro desiderio de «il piacer» e «la gioventù»²⁶. Mefistofele, come viene indicato anche nel titolo premesso alla scena, offre a Faust la giovinezza in cambio dell'anima e come nel testo di Barbier e Carré convince Faust a firmare il terribile patto tramite la visione della bella Margherita che fila²⁷. Grazie alle potenzialità del montaggio, con la firma del patto avviene immediatamente la trasformazione per ringiovanimento di Faust senza che, come in Gounod, egli debba «libar questo nappo, ove fumando / Sta la morte non più, / Né più velen, / ma vita e gioventù»²⁸. In un'unica scena, quindi, tanto nel film di Guazzoni che nell'opera di Gounod vengono a essere riassunte le scene *Notte*, *Fuori porta*, *Studio* e ancora *Studio*. Segue la scena della *Cantina di Auerbach*, così presentata anche agli spettatori del film, presunti edotti circa il riferimento goethiano alla cantina di Lipsia: e la scena del film in effetti si presenta come una sintesi della scena di Goethe e non di quella dell'opera di Gounod, giacché non accetta la sovrapposizione che questa versione attuava della scena della *Cantina* con quella dell'incontro con Valentino, fratello di Margherita. La giovane e innocente ragazza nel film riappare, ancora in linea con l'intreccio dell'ipotesto goethiano, come immagine virtuale nello specchio magico: ed ecco come le potenzialità tecniche del mezzo espressivo cinematografico giocano un ruolo fonamen-

²⁴ Recensione di F[?] Sacerdoti, in «La Cine-fono e la Rivista Fono-Cinematografica», 117, 16 luglio 1910, riportata in Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano. 1910*, Biblioteca di Bianco e Nero, Nuova ERI, Torino 1996, p. 178.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Charles Gounod, *Faust*, dramma lirico in cinque atti, parole di Jules Barbier – Michel Carré, trad. it. di Achille De Lauzières (1864), Ed. Madella, Sesto San Giovanni 1911, Atto primo, scena seconda, MEF: «Che brami tu – saria dell'or?» [...] - FAU.: «No. - Bramo un tesor / Che assai più val. / Io bramo sol - La gioventù. / Io voglio il piacer [...]», p. 5.

²⁷ Charles Gounod, *Faust*, cit., p. 6: «(Il fondo del teatro s'apre e lascia vedere Margherita che fila presso il mulinello)».

²⁸ *Ibidem*.



tale nella scelta degli stessi contenuti da presentare. Tale apparizione era assente nel testo di Barbier e Carré: difficilmente rappresentabile a teatro, l'apparizione magica di Margherita nello specchio nella *Cucina di strega* si offre invece come particolarmente congeniale alle nuove possibilità di effetto cinematografico, e in tal senso viene sfruttata da Guazzoni²⁹, restituendo al personaggio di Margherita l'ambiguità di una doppia identità, reale e immaginaria, tradizionalmente ereditata dal suo omologo classico, qui rimosso, di Elena. Della riduzione librettistica di Barbier e Carré per l'opera di Gounod la versione cinematografica di Guazzoni rifiuta l'invenzione del ruolo di antagonista di Siebel, uno dei giovani incontrati nella taverna di Auerbach, nell'amore per Margherita ma condivide la censura dei peccati omicidi di questa nei confronti della madre, data già per morta in Gounod, nonché del suo bambino, di fatto con la semplice omissione dei relativi episodi: il film lascia alle pregresse conoscenze degli spettatori circa la *fabula* del mito faustiano il compito di motivare e comprendere la reclusione della giovane protagonista nella scena finale in cui ancora, come in entrambi i testi di riferimento, è la pura visione di Mefistofele a farla morire, ormai salva grazie alla sua professione di pentimento e di fede.

Il lavoro di Guazzoni ha una durata di circa 18 minuti e quindi esige una sintesi della *fabula*, oltre che dell'intreccio, rispetto alla tragedia goethiana, operata innanzitutto, come la maggior parte delle riscritture italiane e non, d'altronde, con l'eliminazione dell'intera seconda parte. In questo senso, dunque, il cinema non riesce a segnare un momento di discontinuità rispetto alla tradizione più popolare della ricezione del mito, pur consolidando la versione di Goethe come perno dell'intera tradizione mitologica faustiana. I riferimenti e gli stessi tagli rispetto alla trama goethiana, implicando la conoscenza dell'ipotesto, testimoniano una diffusa conoscenza dell'argomento nel pubblico italiano. A questa altezza la letteratura italiana, da parte sua, è arrivata lentamente ad accettare, dopo più di un secolo di contraddittorio sul «capolavoro sbagliato»³⁰ di Goethe, il mito di Faust e la tragedia goethiana come importante tappa della storia della modernità letteraria europea.

A testimonianza del riconoscimento tributato all'opera di Goethe nel nostro paese in quei primi anni del secolo, sempre nel 1910 compare il film italiano su altro soggetto goethiano, *Goetz mano di ferro*, di Ernesto Maria Pasquali³¹. Sono gli anni in cui il cinema subisce quella trasfor-

²⁹ Così anche l'apparizione del fantasma di Margherita nella scena della *Notte di Valpurga* che può magicamente manifestarsi sullo schermo.

³⁰ La definizione di Vittorio Imbriani, *Un capolavoro sbagliato (Il Faust di Goethe)*, del 1865, poi in Id., *Fame usurpate*, tip. Trani, Napoli 1877, poi Morano, Napoli 1888, e in seguito a cura di Benedetto Croce, Laterza, Bari 1912, risulta nei fatti sintetica di quasi l'intero primo secolo di critica italiana al *Faust*.

³¹ Della società Pasquali e Tempo, Torino, 272 metri.



mazione che segna il passaggio discontinuo nella sua evoluzione da cinematografo d'attrazione a cinema di narrazione: e la versione faustiana del 1910 già rientra in questo nuovo cinema narrativo, in costume, che proprio Guazzoni, tanto attento anche all'aspetto prospettico – d'altro canto nasceva pittore – e pioniere delle scene girate all'aperto, di lì a poco avrebbe esportato dall'Italia nel resto del mondo grazie all'enorme successo del suo *Quo vadis* (1913).

Nel 1914 nasce un nuovo progetto che contiene forti riferimenti al tema faustiano: esso vede impegnati artisti con differenti formazioni che decidono di collaborare alla creazione di un'opera che fosse «saggio di un'arte cinema-lirica-nuovissima concepita e condotta con intendimenti di seria ricerca»³². Il testo s'intitola *Rapsodia satanica* e si deve a Fausto Maria Martini (1886-1931), romano, formatosi nell'ambiente crepuscolare di matrice corazziniana, poi avvicinatosi al preraffaellismo di stampo dannunziano, che lascia manifesta traccia nei cromatismi del lavoro. Martini scrisse il testo di questo 'poema cinema-musicale' prima di partire per quella guerra che gli costò poi molti anni di cure e di depressione. Il libretto, se così si può definire, è intessuto di citazioni che ne accentuano il carattere letterario: oltre a *Faust*, che peraltro resta presente nell'esplicita citazione e quindi esclusivamente tramite il motivo del patto col diavolo nelle vesti del faustiano Mefistofele, vi vengono citati il mito di Pigmalione e Galatea, la leggenda del velo di Veronica e l'amore di Tristano e Isotta³³. È senz'altro utile leggere l'intero *Preambolo* dell'autore, che per il suo carattere programmatico si presenta quasi come un manifesto artistico del sincretismo e della sinergia artistica in linea con la teoria romantica dell'opera totale³⁴ cui anche Boito, per tramite delle riflessioni

³² *Preambolo*, in *Rapsodia Satanica: poema cinema musicale*, di Alfa – Fausto Maria Martini, musiche di Pietro Mascagni, interprete Lyda Borelli, messa in scena di Nino Oxilia, Cines, Roma 1915.

³³ Un tale incontro tra tradizioni letterarie distanti nel tempo e nello spazio è stato già notato oltre che in Goethe stesso, che colloca la *Fantasmagoria classico-romantica* di Elena in epoca medievale, anche in autori italiani come D'Annunzio, Pascoli, Thovez. Vedi Ida De Michelis, *L'idolo Elena*, in Id., *Il viaggio di Faust in Italia*, Viella, Roma 2017.

³⁴ Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1952, trad. it. di Mario Bortolotto, *Wagner*, in Id., *Wagner – Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino 1966, p. 93. Il termine *Gesamtkunstwerk* compare per la prima volta nel 1827, in un passo del trattato di estetica di Karl Friedrich E. Trahndorf, *Aesthetik, oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*, L.W. Krause, Berlin 1827. «Tale possibilità [la fusione di musica, espressione gestuale e danza] si basa sulla tensione che pervade l'intero campo artistico di un *Gesamtkunstwerk* a cui contribuiscono tutte le arti», cit. in *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hrsg. v. Dieter Borchmeyer – Viktor Žmegač, Niemeyer, Tübingen 1994, p. 181, come ricorda Paolo Bolpagni, *La questione del Gesamtkunstwerk dai primi Romantici a Wagner*, in <<https://riviste.unimi.it/index.php/demusica/article/view/2/1510>>, 2011, p. 1. Vedi anche Gaia Salvatori, *L'ombra di Wagner: note sulla fortuna critica delle nozioni di Gesamtkunstwerk e Sintesi delle arti*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio*



wagneriane, si era riferito nel concepimento del suo *Mefistofele* (1868-1875). Si tratta di un consapevole atto d'impegno per il pieno riconoscimento di pubblico della nuova arte cinematografica, del mezzo quindi prima che del contenuto:

Con animo sicuro di contribuire validamente alla elevazione intellettuale dell'opera cinematografica, ormai vicina a raggiungere la sua trasformazione in senso puramente artistico, presentiamo al pubblico questa RAPSODIA SATANICA saggio di un'arte cinema lirica-nuovissima concepita e condotta con intendimenti di seria ricerca.

Nomi altamente significativi si sono stretti attorno al titolo di quest'opera come attorno a un segno simbolico levato tra l'arruffio delle consuete produzioni del cinema, a rappresentare il desiderio che a questo mezzo efficacissimo di espressione artistica sia data quella dignità e quella novità che finora non ha mai raggiunto.

Il più grande musicista moderno, uno dei nostri più nobili poeti drammatici, un'attrice di profondo temperamento, nella sua finezza fascinatrice, la vibrante e appassionata personalità d'artista-industriale del direttore della Casa editrice dell'opera e ancora il talento e il gusto d'un altro fortunato commediografo nostro, hanno creato RAPSODIA SATANICA.

Ogni scena, ogni nota, ogni verso, ogni immagine porta il segno infallibile del molto amore e della molta dottrina che l'hanno nutrita.

Una cosa di grande importanza rileverà questa RAPSODIA: la possibilità di adunare in un'opera cinematografica le sensazioni di tutte le arti; la possibilità di fare di una sala di proiezione un magico crogiuolo di tutte le sensazioni artistiche in un insieme nuovissimo, mai tentato e oggi ottenuto per la prima volta.

Al pubblico, che per molti segni ha manifestato il desiderio che da questo moderno mezzo del cinematografo, sorgesse finalmente un'arte essenzialmente nuova, complessa e moderna, affidiamo con fiducia quest'opera nata dal fervore e dalla genialità di tanto alti spiriti³⁵.

Siamo in linea con le teorie che nel cinema vedevano la possibilità di creare l'opera d'arte totale, fermate nelle riflessioni di Ricciotto Canudo³⁶ (1877-1923) già nel 1908 e che nel 1920 avrebbe ulteriormente sviluppato nella sua teorizzazione di un'estetica cerebralista nel volumetto significativamente intitolato *Hélène, Faust et nous*³⁷.

a *Ferdinando Bologna*, a cura di Francesco Abbate, vol. II, Paparo, Foggia-Roma 2006, pp. 749-756.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ricciotto Canudo, *Le Livre de l'évolution. L'homme (Psychologie musicale des civilisation)*, Sansot, Paris 1908.

³⁷ Ricciotto Canudo, *Hélène, Faust et nous: récits d'esthétique cérébriste*, Sansot R. Chiberre, Paris 1920.



Questo film d'ispirazione faustiana in chiave femminile è piuttosto curioso e anomalo, e ben s'inserisce anche nel contesto del fenomeno nascente del divismo attoriale³⁸, di cui parla fra l'altro il romanzo dell'anno precedente di Luigi Pirandello, *Si gira...*; viene proiettato nel drammatico 1917 e vale anche come documento della diffusione e dell'istituzionalizzazione in quegli anni del cinema accanto alle altre forme artistiche di narrazione. Interessante, per comprendere il valore storico dell'operazione programmatica di quest'opera, ricordare con quanta veemenza Fausto Maria Martini si fosse dichiarato ostile all'arte cinematografica nell'ambito di un'inchiesta sul cinema nata sulle pagine della rivista «Il Nuovo Giornale» nel vicino 1913. In sintonia con la maggioranza degli intervistati e in linea con uno dei più diffusi pregiudizi nei confronti del cinematografo, Martini aveva riaffermato come a esso «manca[ss]e il primo segno espressivo della vita umana che è la parola»³⁹. Eppure appena a un anno di distanza si fa curatore delle didascalie di questo esperimento a più mani, cui seguiranno altre collaborazioni con l'industria del cinema.

L'autorevolezza degli autori di testo, sceneggiatura e musiche, da un lato, unite all'autorità dei vari ipotesti, in particolare del Faust goethiano, dall'altra, sostenute dalla recitazione in veste di protagonista di una delle dive più note a quel tempo, Lyda Borelli, servivano a sostenere la nobiltà della nuova arte, l'affermazione e il riconoscimento della nuova tecnica. Il titolo *Rapsodia* presenta l'aspetto formale del prodotto, aprendo a una concezione anche musicalmente narrativa estremamente libera, laddove l'attributo *satanica*, di contro, sta a introdurre i contenuti, incuriosendo il pubblico al loro carattere sovrareale, meraviglioso e maledetto. Dal punto di vista recitativo nel film, che misurava originariamente 905 metri e nella versione conservata ne misura 850, per una durata di circa 45 minuti, risultano prevalere le pose funerarie e statuarie che accostano ancora il cinema muto alla pittura⁴⁰. Inoltre l'attrice protagonista Lyda Borelli sembra offrirsi, nella sua centralità di diva, come la migliore occasione per declinare al femminile un mito individualistico moderno come questo di Faust, privandolo però del suo specifico carattere intellettuale e limitando ad *aisthesis* ed *eros* gli ambiti di desiderio e interesse della protagonista del patto demoniaco. Il film resta altresì interessante per la storia del cinema italiano nell'ambito del processo di nobilitazione musicale

³⁸ Sul fenomeno del 'divismo' si veda il capitolo *Dive e divine* in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit., pp. 80-91. In particolare si presentano i profili di diva di Lyda Borelli e Francesca Bertini.

³⁹ A.A.V.V., *La nostra inchiesta sul cinematografo*, in «Il Nuovo Giornale», 20 novembre 1913, p. 3.

⁴⁰ Sandro Bernardi, *L'inquadratura e il quadro. Presenza della pittura nel cinema italiano*, in *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, a cura di Paolo Bertetto, Marsilio, Venezia 2011, pp. 279-300, qui p. 284.



dell'arte cinematografica, accanto ai puri adattamenti di melodrammi in versioni filmiche⁴¹. Per *Rapsodia satanica*, a differenza da quanto spesso fin lì operato, Mascagni

definisce un preciso piano delle durate in seguito a un'accurata visione delle sequenze. Il maestro livornese, pertanto, sperimenta un metodo di lavoro del tutto nuovo dove le relazioni tra musica e immagine sono fissate con molta precisione e dove il criterio narrativo, ispiratore delle tante colonne sonore derivanti dal poema sinfonico, cede il passo a quello cronometrico. [...] *Rapsodia satanica* inaugura una nuova drammaturgia musicale-cinematografica, dove la musica è in grado di ridisegnare l'arco di sviluppo filmico secondo una logica non desunta dalle immagini ma recata esclusivamente dalla componente musicale⁴².

Negli anni Venti, intanto, solo per citare il film muto più giustamente noto su Faust, in Germania era stato girato l'ultimo film 'europeo' di Murnau. Era il 1926 e Murnau scelse di recuperare, fin dal sottotitolo, la *deutsche Volksage*, anche tramite le tinte fosche della peste che imperverosa nelle scene iniziali: eppure il protagonista è oramai ben lontano dalla negatività del Dottore «ben noto mago e negromante» di Spies, giacché fin da subito il suo desiderio di conoscenza è finalizzato positivamente all'aiuto e alla guarigione degli altri. Anche in Murnau si sviluppa la sola vicenda goethiana dell'amore tra Faust e Margherita del *Faust I*, recuperando altresì dal capolavoro tedesco la finale salvezza del protagonista attribuita semplicemente alla vittoria su tutto dell'amore. In Italia, Piero Gadda Conti si fa presto recensore del film di Murnau cogliendo «la volontà informatrice di un creatore [per cui] nulla è lasciato al caso, o al capriccio dei collaboratori»⁴³, e riconoscendo così l'autorialità del prodotto cinematografico.

Siamo negli anni della crisi dell'industria del cinema ma anche negli anni dell'affermazione dell'arte del cinema come arte nobile: con oltre un decennio di ritardo rispetto alla vicina Francia, anche in Italia nella seconda metà degli anni Venti, grazie alle posizioni di molti letterati e alle attenzioni dedicate al cinema da parte di molte riviste culturali, il cinema raggiunge il suo pieno riconoscimento. Negli anni poi della dittatura fascista ci sarebbe stata un'istituzionalizzazione del cinema, ma la maggior

⁴¹ Roberto Calabretto, *Cinema e musica*, in *ivi*, pp. 353-380, qui pp. 355-356.

⁴² Cit. da Carlo Piccardi, *Mascagni e l'ipotesi del dramma musicale cinematografico*, in *Musica e cinema*, a cura di Sergio Miceli, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Olschki, Firenze 1992, p. 469. Cfr. Roberto Calabretto, *op. cit.* In merito si veda anche Sergio Raffaelli, *Mascagni e il cinema: la musica per Rapsodia satanica*, in «Bianco e nero», 3 (luglio-settembre 1987), pp. 43-69.

⁴³ Piero Gadda Conti, *Faust*, in «La fiera letteraria», 7 (13 febbraio 1927), p. 5.



parte della produzione sarebbe rimasta legata al puro intrattenimento, più che a una ricerca espressiva artistica⁴⁴.

Bisogna attendere il secondo dopoguerra per avere in Italia una versione più aderente al modello faustiano, ancora una volta però considerando ipotesto non tanto la tragedia di Goethe quanto la versione di Gounod: è il film musicale italiano, definito anche opera cinematografica, di Carmine Gallone (1886-1973), *La leggenda di Faust*⁴⁵. Gallone presenta altresì brani tratti dal *Mefistofele* di Boito, che si configura così come funzione 'italianizzante' del mito faustiano. Di nuovo gli ipotesti dichiarati esplicitamente nella locandina sono la tragedia di Goethe e l'opera di Gounod, cui si aggiunge, appunto, per le musiche, il *Mefistofele* di Boito. Le stratificazioni ipertestuali si vanno sempre più moltiplicando e complicando, sovrapponendosi e mescolandosi, e non si può non sottolineare la presenza, per un adattamento italiano di un mito tedesco, di fonti tedesche, francesi ed italiane. Da questo punto di vista è evidente che Boito costituisca quindi, ancora a metà del Novecento, il riferimento primo se non unico in tal senso, nonostante la ricchezza di prove faustiane ormai a disposizione nella nostra tradizione letteraria.

Sempre nell'era del cinema sonoro viene girato a Roma, negli studi di Cinecittà, il primo film italo-francese sul mito di Faust: *La bellezza del diavolo* di René Clair, interpretato da Gérard Philipe, Michel Simon, Nicole Besnard, Carlo Ninchi e Paolo Stoppa. Un film ambizioso, questa volta, soprattutto sotto il profilo filosofico, che rigenera la tradizione faustiana di nuove domande corroborandone la complessità polare di bene e male e riscoprendo in questo mito una materia universale d'interrogazione sulle questioni ultime. Il mezzo narrativo tramite il quale viene riaperta la polarità tra bene e male è nello scambio delle sembianze fra il vecchio scienziato e il diavolo stesso (Michel Simon impersona Faust prima del patto che lo avrebbe fatto ringiovanire e, dopo, Mefistofele, mentre Gérard Philipe è prima un maligno e spiritoso Mefistofele e poi il giovane Faust).

Nel marzo del 1977 va in onda in due puntate una versione televisiva italiana del *Faust di Marlowe*, regia di Leandro Castellani con Tino Buazzelli, testimoniando anche nella storia del cinema quanto avvenuto nella storia della ricezione del mito faustiano, ossia un ritardo dell'interesse per Marlowe rispetto a quello per la tragedia di Goethe. Del 1986 è il

⁴⁴ Vedi Fabio Andreazza, *Identificazione di un'arte*, cit., pp. 190-197.

⁴⁵ Cfr. Roberto Chiti – Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. II: *Dal 1945 al 1959*, prefazione di Giovanni Grazzini, Gremese Editore, Roma 1991. Vedi anche Piero Piemontese, *Remake. Il cinema e la via dell'eterno ritorno*, a cura di Sergio Miceli, Castelvichi, Roma 2000, p. 6, in cui si affronta ancora il problema della discrepanza delle aspettative e del plauso, da parte di pubblico e critica: il primo soddisfatto nel gusto del riconoscimento, il secondo in attesa invece di originalità e unicità.



film di Marco Poma, *Mephisto Funk*, ispirato direttamente a Goethe e ambientato in un centro televisivo. Infine nel 1990 l'autrice napoletana femminista Lina Mangiacapre⁴⁶ scrive il romanzo *Faust – Fausta*⁴⁷, cui segue anche nel 1991 la sua versione cinematografica, di cui la Mangiacapre compose anche le musiche originali, ritornando così alla tradizione del cinema come arte totale e a quella faustiana italiana in chiave femminile inaugurata nel 1914 con il bel romanzo-teatrale, come indicava il sottotitolo, di Ida Finzi (1867-1946), Haydée, intitolato *Faustina Bon*⁴⁸ e arrivata al cinema negli anni della Prima guerra mondiale con l'esperimento artistico sinergico di *Rapsodia satanica*.

Il cinema italiano seppe dunque riconoscere nella testualità faustiana una fonte autorevole di contenuti e suggerimenti formali, ma anche offrire a essa adattamenti che contribuissero all'estensione delle sue potenzialità polisemiche. Il percorso di questa breve storia della presenza faustiana nel cinema italiano conforta, in sintesi, ancora una volta la centralità della presenza di questo mito anche nella cultura artistica del nostro paese dimostrandone altresì l'importanza come canale di sviluppo del dialogo della cultura italiana con la modernità.

⁴⁶ Laureata in filosofia, giornalista pubblicista (direttrice del trimestrale «Manifesta»), scrittrice, musicista, regista, si firmava Malina in pittura, mentre Nemesi è il suo nome come fondatrice del gruppo femminista napoletano delle Nemesiache (1970). Nel 1976 ha ideato e realizzato la prima Rassegna di Cinema delle Donne a Sorrento e nel 1987 ha creato il premio cinematografico 'Elvira Notari'. Fondatrice della Cooperativa Le Tre Ghinee, è stata con il suo gruppo una presenza culturalmente e politicamente significativa anche nella Casa Internazionale delle Donne di Roma.

⁴⁷ Lina Mangiacapre, *Faust-Fausta. Un romanzo filosofico che cerca di superare le relative appartenenze di una differenza sessuata*, Ed. L'autore libri, Firenze 1990. Filmato parzialmente visionabile all'indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=Yq1McBX-9QRM>>.

⁴⁸ Haydée [Ida Finzi], *Faustina Bon, romanzo teatrale fantastico*, Treves, Milano 1914. Ristampato da Forgotten Books, London 2013.

«La sensazione di una melanconica positività!»

Valuations of the popular

Hans Christian Andersen in Italy

Anne Klara Bom – Torsten Bøgh-Thomsen

INTRODUCTION

The Danish author Hans Christian Andersen (1805-1875) was a traveller. In his lifetime, he went abroad more than thirty times, and he travelled all over Europe¹. Andersen visited Italy seven times from 1833 to 1872, and these travels inspired him significantly in his work. Today, in his prosperity, Hans Christian Andersen is still a traveller, albeit in a different sense. His world famous fairy tales in particular are read and loved across borders and cultures. *The Ugly Duckling*, *The Little Mermaid* and *The Emperor's New Clothes* are tales that many people have come across, probably read aloud by parents at first, and later on school curricula. While the research on Andersen's travels in Italy are comprehensive and, to a certain extent, adequate², and while the reflections of Italy in Andersen's works have also been studied in literary analyses of for example the novel *The Improvisator* and the travelogue *A Poet's Bazar*³, his contemporary travels as a cultural icon is still a new field of research. Within this field, Hans Christian Andersen is perceived as an object for cultural analyses, as it is argued that the status as a world famous author is sustained solely because

¹ *Hans Christian Andersen: Danish Writer and Citizen of the World*, ed. by Sven Hakon Rossel, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1996.

² See, for example, Paul V. Rubow – Helge Topsøe-Jensen, *H.C. Andersens Romerske Dagbøger*, Gyldendal, København 1947; Helge Topsøe-Jensen, *H.C. Andersens Rom – dagbogsnotater og tegninger*, Gyldendal, København 1979; Hans Edvard Nørregaard-Nielsen, *Jeg saae det Land – H.C. Andersens rejseskitser fra Italien*, Gyldendal, København 1990; Poul Houe, *Going Places: Hans Christian Andersen, the Great European Traveler*, in *Hans Christian Andersen: Danish Writer and Citizen of the World*, cit., p. 123-175.

³ Hans Edvard Nørregaard-Nielsen, *Jeg saae det Land – H.C. Andersens rejseskitser fra Italien*, cit.; Johan de Mylius, *Livet og skriften: En bog om H.C. Andersen*, Gads Forlag, København 2017, p. 422-455.



Andersen's works are used across borders and supplied with culturally specific meanings and values in the processes where he is passed on to next generations⁴. Cultural studies scholars David Held and Henrietta Moore argue that in cultural studies, valuation processes are of interest, because globalisation in general and neoliberalism in particular have affected an on-going transformation of people's values, aspirations and expectations, and as values govern people's actions and practices, appraisals will tell tales about what they consider as significant and valuable and why⁵. The topic of interest in this paper is how people in contemporary Italy value Hans Christian Andersen as a cultural icon, as Hans Christian Andersen is staged as a potential medium through which new narratives about values can be told. It is offered as a thesis that Andersen functions a mirror: When people in contemporary Italy mirror themselves in the icon, they do so because there is a 'match' between their socially shared values and the content in Andersen's fairy tales, and when they articulate meaning about this match, the mirror reflects their values, aspirations and expectations. Thus, in this study, the cultural icon Hans Christian Andersen is used as a framework for conceptualisation of the links between culture, economy and social well-being following the idea of culture as a 'major force for change in the world' that is 'shaping social, economic and political transformations,' rather than the perception of culture as a potential victim of globalisation⁶. The empirical material for the study consists of 1236 completed surveys comprising respondents from all regions in Italy except two, and two subsequent focus group interviews conducted in Milan and Rome. The analysis show examples of how the Italian respondents use Hans Christian Andersen as a launch pad for considerations of and dialogues about Italian values, ways of life, ideals and self-understandings.

⁴ Anne Klara Bom, *Vores allesammens H.C. Andersen. Diskursteoretiske analyser af kulturfænomenet H.C. Andersen og dets aktuelle betydninger lokalt, nationalt og globalt*, PhD Dissertation, University of Southern Denmark, Odense 2014; Ead., *H.C. Andersen: Et kulturfænomen i teori og praksis*, in *H.C. Andersen i det moderne samfund*, ed. by Anne Klara Bom – Jakob Bøggild – Johs. Nørregaard Frandsen, University Press of Southern Denmark, Odense 2014.

⁵ David Held – Henrietta L. Moore, *Cultural Politics in a Global Age: Uncertainty, Solidarity and Innovation*, Oneworld, Oxford 2008.

⁶ *Ibid.*, p. 3.



THE INSTITUTIONALISED AND THE POPULAR HANS CHRISTIAN ANDERSEN

This study can be placed within what has been termed «the third dimension» of Hans Christian Andersen research⁷. Hans Christian Andersen has been a research topic for almost as long as his artistic production has existed. For many years, this research has been two-dimensional: Scholars have either read his texts biographically, regarding the life of the historical person as key to his oeuvre⁸, or they have been interested in Andersen's works in their own right as artistic contributions to world literature that may be read in relation to the time of their production, but somehow exempted from the personal life of their author⁹. Recently, however, a third dimension in Hans Christian Andersen research has emerged where Andersen is perceived as a cultural icon, and thereby as *more* than his biography and work: A cultural icon can be defined as a person (or figure or event) that is repeatedly found valuable enough to be passed on to the next generation. In these valuation processes, the person transforms into a signifier of culture, an icon, when he is used as a representative for individual/collective, local, national, and/or global narratives¹⁰. Themes within this third dimension of Hans Christian Andersen research have for example focused on media adaptations of Andersen's fairy tales¹¹, culturally oriented reception studies¹², the staging and experience of cultural icons as tourism attractions¹³,

⁷ Anne Klara Bom, *Vores allesammens H.C. Andersen*, cit.; Ead., *H.C. Andersen: Et kulturfænomen i teori og praksis*, cit.

⁸ *Hans Christian Andersen: Danish Writer and Citizen of the World*, cit.; Paul Binding, *Hans Christian Andersen: European Witness*, Yale University Press, London 2014; Johan de Mylius, *Forvandlingens pris: H.C. Andersen og hans eventyr*, Forlaget Høst, København 2005; Id., *Livet og skriften: En bog om H.C. Andersen*, cit.

⁹ See for example J. Bøggild, *Skygger fra 'Skyggen' i H.C. Andersens eventyr og historier*, in *H.C. Andersen i det moderne samfund*, cit., and *H.C. Andersen og det uhyggelige*, ed. by Jakob Bøggild – Anne Grum-Schwensen – Torsten Bøgh Thomsen, University Press of Southern Denmark, Odense 2015.

¹⁰ Anne Klara Bom, *Affective Practice in the Icon-City. Ownership, Authenticity and Fictionalization of Urban Space*, in «Academic Quarter», 10 (2015), p. 35-52.

¹¹ Elisabeth Oxfeldt, *H.C. Andersens eventyr på film*, University Press of Southern Denmark, Odense 2009; Anna Katrina Gutierrez, *Mixed Magic. Global-Local Dialogues in Fairy Tales for Young Readers*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2017.

¹² For example Frederike Felcht, *Grenzüberschreitende Geschichten. H.C. Andersens Texte aus globaler Perspektive*, Francke Verlag, Tübingen-Basel 2013, Wenjie Li, *A History of Translation and Interpretation. The Chinese Versions of Hans Christian Andersen's Tales*, University Press of Southern Denmark, Odense 2017.

¹³ Anne Klara Bom, *Affective Practice in the Icon-City*, cit.; Ead., *Where Fiction Really Exists: The Staging and Experience of Authenticity in the Literary Icon-City*, in *Deltagelse som transformation i kunst og kultur*, ed. by Anne Klara Bom – Anne Scott Sørensen, special



and on Andersen's cultural significance in countries as China¹⁴, Russia¹⁵, and Denmark¹⁶.

This article takes as its point of departure the idea of Hans Christian Andersen as a «floating signifier»¹⁷. This concept originally stems from anthropologist Claude Lévi-Strauss (1987-1950), who defined the floating signifier as representing «an undetermined quantity of signification, in itself void of meaning and thus apt to receive any meaning»¹⁸. Within cultural studies the concept has been further developed, for example in Stuart Hall's cultural analyses of how broad concepts as power and race work as floating signifiers that can obtain specific meanings and functions dependent on the symbolic and culturally specific meanings added to them in different contexts¹⁹. Thus, floating signifiers are «subject(s) to the constant process of redefinition and appropriation» where they can transform into «something different in different cultures, in different his-

issue of «Aktuel Forskning. Litteratur, Kultur og Medier», 85-97 (2015); *Media tourism in Scandinavia*, ed. by Anne Klara Bom, special issue of «Scandinavica», 55 (2016).

¹⁴ Anne Klara Bom, *When Heritage Tourism Goes Glocal – The Little Mermaid in Shanghai*, in «Journal of Heritage Tourism», 7, 4 (2012), p. 341-357; *Hans Christian Andersen in China*, cit.

¹⁵ *Hans Christian Andersen in Russia*, ed. by Mads Sohl Jessen, University Press of Southern Denmark, Odense 2018 (forthcoming).

¹⁶ *H.C. Andersen i det moderne samfund*, cit.; Anne Klara Bom, *H.C. Andersen: Et kulturfænomen i teori og praksis*, cit.; Thomas Marthinsen, *H.C. Andersen og det ubestridtes univers. Forandringer i det doksiske rom innen H.C. Andersen-forskningen og –formidlingen*, Master's thesis, University of Southern Denmark, Odense 2016.

¹⁷ See Anne Klara Bom, *Vores allesammens H.C. Andersen*, cit. Since we consider Andersen as a floating signifier, it is important for us not to impose on the respondents our own distinction between the author as a biographical, historical person, and the authorship in the sense of his works and texts. Therefore, when we refer to 'Andersen' in the following, we use this term in its broadest possible sense. 'Andersen' is in Denmark the common metonymy of Hans Christian Andersen, and in this context, it refers to the author and the authorship – as well as adaptations and stagings of said author and authorship. For example, it is possible for a respondent to claim knowledge of *The Little Mermaid* and thus 'Andersen' because he or she has seen the Disney adaptation of the fairy tale. It is a key point of the cultural studies method that, as researchers, we do not promote a specific definition, understanding or delimitation of our subject, let alone a 'true Andersen', but allow respondents to associate freely and project their understanding into the subject matter. In this case, however, none of the respondents emphasized Andersen's biography to any significant extent, and therefore it is primarily Andersen's authorship that is referred to.

¹⁸ Claude Lévi-Strauss, *Introduction to the Work of Marcel Mauss (Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, 1950), Routledge and Kegan Paul, London 1987, p. 55.

¹⁹ Stuart Hall, *What Is This 'Black' in Black Popular Culture?*, in «Social Justice», 20, 1-2 (1993), p. 104-114; Id., *Race, The Floating Signifier*, Documentary Film prod. by Media Education Foundation, 1997, transcript of the movie can be located on <http://www.mediaed.org/assets/products/407/transcript_407.pdf> (accessed 2017 July 5).



torical formations, at different moments of time»²⁰. As a floating signifier, the cultural icon Hans Christian Andersen has no meaning or function in itself, as it is supplied with content and significance only in the processes where Andersen is 'matched' with values and convictions in particular cultural contexts.

Implicit in the idea of the floating signifier is the notion that even though a concept is considered as «apt to receive any meaning», people will strive to sediment its meaning in cultural practices and thereby contribute to hegemonic versions of the signifier²¹. An example of situations where this is particularly necessary when it comes to Hans Christian Andersen is for example within any national educational system, where he is on the curriculum, and in national research traditions where the existence of intersubjective perceptions of Andersen can be necessary for any research progress. With few exceptions²², the existing analyses of Hans Christian Andersen's cultural significance across borders have their focus on such platforms, and can be considered as different versions of what can be termed the *institutionalised* Hans Christian Andersen: The Andersen who has gained significance as a research object and/or as part of a curriculum in a particular national context. These contributions take form as academic accounts of for example the receptive history of Andersen in different countries, Andersen's meetings with particular countries on his travels, and (mostly literary) analyses of his work.

The institutionalised version of Hans Christian Andersen in Italy has had one dominant trait since his first fairy tales were translated into Italian in the 1860's: Andersen is perceived and presented as an author of children's literature. In her brief overview of the distribution of Hans Christian Andersen in Italy (1993), literary scholar Merete Kjølner presents examples of how different translations of Andersen's fairy tales and books have been received in Italy, and she paints a rather diverse and paradoxical picture of a well selling writer who only on isolated incidents has been acknowledged as more than a writer for children. Kjølner mentions several examples of Italian editions of Andersen's fairy tales that reflect the perception of him as a writer characterized by simplicity²³,

²⁰ Stuart Hall, *Race, The Floating Signifier*, transcript, cit., p. 8.

²¹ Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, Verso, London 1990, p. 40.

²² Anne Klara Bom, *H.C. Andersens rette sted? Fra verdensomspændende fejring til Kejsersens Nye Klæder*, in *Stedsvandring. Analyser af stedets betydning i kunst, kultur og medier*, ed. by Malene Breunig – Søren Frank – Hjørdis Kortbek – Sten Pulz Moslund, University Press of Southern Denmark, Odense 2013, p. 99-118; Ead., *Vores allesammens H.C. Andersen*, cit.

²³ Merete Kjølner, *Et italiensk Andersen-potpourri*, in *Andersen og Verden: Indlæg fra den første internationale H.C. Andersen-konference 25.-31. August 1991*, ed. by Johan



a perception further emphasised by the fact that these editions are in a «frequently modified and strongly reduced form, sometimes reduced to almost just captions»²⁴. One of the isolated incidents mentioned by Kjølner where Andersen is presented as more than a teller of children's tales is the 1954 translation of 107 fairy tales from Danish into Italian made by the Italian Hans Christian Andersen scholars Alda Castagnoli Manghi and Marcella Rinaldi. Kjølner calls the edition «epochal», as the translations were loyal to the original choices of words and tones²⁵. Another example occurred in 2010, when the Danish/Italian literary scholar Anna Maria Segala edited the first research anthology on Andersen, *Fiaba e modernità*²⁶. The anthology had as its aim to detach Hans Christian Andersen from the typically romantic perceptions of him and his work and render the modern elements in the fairy tales and the authorship as a whole visible.

The central aim of this paper, however, is to shed light on the Italian version of the *popular* Hans Christian Andersen: The Andersen whose figure and legacy is supplied with meaning and value by Italians as an object of popular culture. Following cultural studies researcher Lawrence Grossberg it is argued that the appraisal of Hans Christian Andersen on an institutional level can only exist if Andersen is considered as valuable on the popular level. Grossberg has defined popular culture as «cultural practices and formations whose primary effects are affective»²⁷, and argued that even though the power of popular culture is frequently overlooked or underestimated by intellectuals, the affective dimension in people's engagement with the popular holds a great potential:

for the vast majority of people in advanced capitalist societies, this is the primary space where affective relationships are articulated. It is here that people seek to actively construct their own identities, partly because there seems to be no other space available²⁸.

Cultural studies co-founder Stuart Hall has defined culture as «sites of struggle», where individuals struggle to obtain hegemony with their

de Mylius – Aage Jørgensen – Viggo Hjørnager Pedersen, University Press of Southern Denmark, Odense 1993, p. 353-361, here p. 354.

²⁴ *Ibid.*, p. 353.

²⁵ *Ibid.*, p. 354.

²⁶ Anna Maria Segala, *Fiaba e modernità in Hans Christian Andersen*, Bulzoni Editore, Roma 2010.

²⁷ Lawrence Grossberg, *We Gotta Get out of the Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, Routledge, New York-London 1992, p. 398.

²⁸ *Ibid.*, p. 85.



meanings; meanings that can always be re-and de-articulated²⁹. Furthermore, Hall has suggested that culture is conjured up and systematically organized in representational systems of «shared meanings»³⁰: «[...] we give things meaning by how we *represent* them – the words we use about them, the stories we tell about them, the images of them we produce, the emotions we associate with them, the ways we classify and conceptualize them, the values we place on them»³¹. In her analyses of Hans Christian Andersen's content and function as a cultural phenomenon in Denmark, cultural studies scholar Anne Klara Bom has shown how Danes use Andersen as a reference point and framework when they articulate discursive meaning about their senses of belonging and their positions as citizens in local, national and global contexts. Her analyses can be seen as examples of how the popular Hans Christian Andersen generates highly affective meaning-making when he is made topical as a medium for representational practices³². In line with Bom, the analysis in this paper emphasises that the representational practices that were identified in the empirical material are perceived as founded on emotions and ideologically rooted conceptions – not facts. Therefore, these actions of representation are analytically perceived as *affective practice*, a term coined by social psychologist Margaret Wetherell: «Affective practice focuses on the emotional as it appears in social life and tries to follow what participants do»³³. The analytical aim with this concept is to integrate the affective in the discursive because «affect is about sense as well as sensibility. It is practical, communicative and organized»³⁴. By use of *affective practice* as a sensitising analytical concept³⁵, affect and discourse are considered

²⁹ Stuart Hall, *Notes on Deconstructing the Popular*, in *People's History and Socialist Theory*, ed. by R. Samuel, Routledge, London 1981, p. 227-240, here p. 233.

³⁰ Stuart Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, London 1997, p. 2.

³¹ *Ibid.*, p. 3.

³² Anne Klara Blom, *When Heritage Tourism Goes Glocal – The Little Mermaid in Shanghai*, cit.; Ead., *H.C. Andersens rette sted?*, cit.; Ead., *Vores allesammens H.C. Andersen*, cit.; Ead., *H.C. Andersen: Et kulturfænomen i teori og praksis*, cit.; Ead., *Affective Practice in the Icon-City*, cit.

³³ Margaret Wetherell, *Affect and Emotion. A New Social Science Understanding*, Sage, London 2012, p. 4.

³⁴ *Ibid.*, p. 13.

³⁵ Nico Carpentier, *Deploying Discourse Theory. An Introduction to Discourse Theory and Discourse Theoretical Analysis*, in *Media and Communication Studies Interventions and Intersections*, ed. by Nico Carpentier – Ilija Trivundza – Pille Pruulmann-Vengerfeldt – Ebba Sundin – Tobias Olsson – Richard Kilborn – Hannu Nieminen – Bart Cammaerts, Tartu University Press, Tartu 2010, p. 251-265, here p. 259; Nico Carpentier – Benjamin De Cleen, *Bringing Discourse Theory into Media Studies*, in «Journal of Language and Politics», 6, 2 (2007), p. 265-293, here p. 273.



as two sides of the same coin, where the affective is a powerful element that embraces and intensifies feelings in discursive practice³⁶, and the discursive is the realm that very frequently makes affect powerful³⁷. Thus, in this paper, the analysis is centred on how ordinary Italians' affective meaning-making about Hans Christian Andersen reflects their self-understandings, life ways, and available versions of reality or *interpretative repertoires*, as Wetherell has termed it with social psychologist Jonathan Potter³⁸: When people represent themselves and add meaning to cultural phenomena, situations and events, they use the discursive resources available to them to construct versions of reality. The interpretative repertoire, thus, is what is considered as true for one person, as it consists of this person's unique collection of discursive resources. It is expressed through «broadly discernible clusters of terms, descriptions and figures of speech often assembled around metaphors or vivid images»³⁹. Furthermore, the content of interpretative repertoires is often socially accepted by many⁴⁰. In line with Hall, it can be argued that the interpretative repertoire is the resources available for representational practices, and in this sense, the concept can be used to approach people as carriers and users of societal discourses, simultaneously⁴¹.

In this papers' analysis of the popular Hans Christian Andersen in Italy, the cultural formations that emerged from the respondents' representational practices are conceptualised as *affective alliances*, a term coined by Grossberg in his works on how people engage with popular culture⁴². Grossberg defines affective alliances as «an organisation of concrete material practices and events, cultural forms and social experience which both opens up and structures the space of our affective investments in the world»⁴³. He further argues that these affective investments hold a great potential for empowerment, because affect defines a «condition of possibility for any political intervention»⁴⁴. In line with this, it is offered as a thesis that if a cultural icon as Hans Christian An-

³⁶ Margaret Wetherell, *Affect and Emotion. A New Social Science Understanding*, cit., p. 7

³⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁸ Margaret Wetherell – Jonathan Potter, *Mapping the Language of Racism*, Columbia University Press, New York 1992.

³⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 91f.; Anne Klara Bom, *Diskursanalytisk metode*, Samfundslitteratur, Frederiksberg 2015, p. 45f.

⁴¹ *Ibid.*, p. 46.

⁴² Lawrence Grossberg, *We Gotta Get out of the Place*, cit.; Id., *Dancing in spite of Myself. Essays on Popular Culture*, Duke University Press, Durham-London 1997.

⁴³ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 160-161.



dersen is perceived and analysed as a product of popular culture, the affective investments in his legacy and the alliances that emerge in the representational practices and valuation processes around him can generate new knowledge about what is considered as valuable and why, in a globalised world where 'value' is a buzzword on the rise, occurring both in regressive political discourses (back to the traditional values!) and in neo-liberal discourses (let's create societal value!).

THE VALUE OF CULTURAL ICONS

Before these affective investments and valuation processes can be analysed, it is necessary to consider how values can be conceptualised in connection to the cultural icon Hans Christian Andersen. The person Hans Christian Andersen cannot be approached as a communicator of values, because he died in 1875. Possible values reflected in his writings will manifest themselves as a consequence of our own culturally specific gazes. It is equally difficult to approach the author Andersen as a communicator of values, as this would implicate readings concerned with his intentions with the fairy tales, and results from such analyses would also be conjectures⁴⁵. What is possible, however, is to examine what is at stake when the cultural icon Hans Christian Andersen is invested with meaning as a communicator of values, as such analyses focus on the people who engage in these cultural processes. From time to time, Hans Christian Andersen researchers have argued that the reason why Andersen is important in so many different cultures is because his works possess some kind of «universal value»⁴⁶. As tempting as it can be to present such statements, they will always be postulates, because it is impossible to verify them. Furthermore, within cultural studies it appears much more intriguing to ask a question like: What is at stake when people from different cultural contexts add meaning to Hans Christian Andersen as a communicator of values, and how do they express themselves in these valuation processes?

In his famous theory of basic human values, social psychologist and cross-cultural scholar, Shalom Schwartz, argues that some values are

⁴⁵ Andersen did publish a lengthy commentary on his fairy tales, but these only describe the inspirations and processes concerning their production. Tellingly, Andersen never explained the meanings of his fairy tales neither in his letters nor in his diaries or biographies.

⁴⁶ See for example Johs. Nørregaard Frandsen, *The Writer of Tales: Hans Christian Andersen as a Cultural Bridge-Builder*, in «Forum for World Literature Studies», 3, 2 (2011), p. 204-210; Ye Rulan, *Hans Christian Andersen in China. An Overview*, in *Hans Christian Andersen in China*, ed. by Johs. Nørregaard Frandsen – Sun Jian – Torben Grøngaard Jeppesen, University Press of Southern Denmark, Odense 2014, p. 75-93.



likely to be universal, because they «are grounded in one or more of three universal requirements of human existence with which they help to cope»⁴⁷. According to Schwartz, the universal requirements of human existence are «needs of individuals as biological organisms, requisites of coordinated social interaction, and survival and welfare needs of groups», and as individuals cannot cope with these requirements alone, they need values:

Rather, people must articulate appropriate goals to cope with them, communicate with others about them, and gain cooperation in their pursuit. Values are the socially desirable concepts used to represent these goals mentally and the vocabulary used to express them in social interaction⁴⁸.

Following Schwartz, analyses of valuation processes must take place on an empirical level where it is possible to examine how people talk about values in practice. Thus, as the pragmatist philosopher Fabian Muniesa has argued, the notion 'value' must be replaced with 'valuation' in analytical practice, and attention must be paid to valuation as an *action*, «something that happens to something»⁴⁹, in communicative processes. According to Schwartz, it is important to distinguish values from related concepts as attitudes, beliefs, norms, and traits, in such examinations. He argues that values, as «guiding principles in life»⁵⁰, affect the perceptions of the other concepts in different ways. Attitudes, defined by Schwartz as «evaluations of objects as good or bad, desirable or undesirable» are based on values: «If we value stimulation highly and attribute little importance to security values, for example, we are likely to have a positive attitude toward bungee jumping», as he puts it⁵¹. Beliefs, on the other hand, are defined as «ideas about how true it is that things are related in particular ways», and whereas attitudes are sorted in good or bad, beliefs «vary in how certain we are that they are true». Norms, Schwartz argues, are «standards or rules that tell members of a group or a society how they should behave», and in practice, values affect «whether we accept or reject particular norms»⁵². When

⁴⁷ Shalom H. Schwartz, *An Overview of the Schwartz Theory of Basic Values*, in «Online Readings in Psychology and Culture», 2, 1 (2012), p. 1-20, here p. 4.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Fabian Muniesa, *A Flank Movement in the Understanding of Valuation*, in «Sociological Review», 59, 2 (2011), p. 24-38, here p. 26.

⁵⁰ Shalom H. Schwarz, *An Overview of the Schwartz Theory of Basic Values*, cit., p. 16.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*



it comes to traits, Schwartz points attention to potential incongruities between traits and values, as traits can refer to values, but it would be fallible to assume that they always do so: «[...] a person may behave obediently yet not value obedience and behave foolishly yet value wisdom highly»⁵³, as Schwartz argues. In this paper, values are defined in continuation of Schwartz and Muniesa as guiding principles in life that can be examined through the performative actions of valuation expressed in affective practices that involve articulations of attitudes, beliefs, norms, and/or traits.

RESEARCH DESIGN AND METHODOLOGY

The empirical material was collected in two interconnected phases. Firstly, a survey with questions about general knowledge of Hans Christian Andersen was constructed and translated into Italian⁵⁴. The survey was chosen as a method to approach the field. Other methods at this stage would have been difficult to activate as it is a challenge for Danish scholars to approach a population in another country. In order to get the survey distributed as widely as possible, contact was established with a Danish/Italian gatekeeper who is an employee at the department of VisitDenmark, the primary Danish tourist organisation, in Milan. She distributed the survey via social media to VisitDenmark's followers in Italy. This target group, of course, represents a methodological challenge, as it can be presumed that Italians who follow VisitDenmark on social media must know something about Denmark in advance. Furthermore, it can also be presumed that if a survey about Hans Christian Andersen is completed, the respondents know him in advance. However, these challenges were seen as advantages in this study, where the main focus was to examine the already existing ideas and values that emerge when Italians add meaning to Hans Christian Andersen as a cultural icon. 1759 Italian respondents engaged with the survey, and 1236 completed it. Geographically, all Italian regions except for Valle d'Aosta and Molise were represented among the respondents.

The analytical purpose with the survey was to obtain a sense of the Italian perception of Hans Christian Andersen. Therefore, the questions were as follows:

⁵³ *Ibid.*, p. 16-17.

⁵⁴ We would like to thank our colleague, centre administrator Anya Aarenstrup for making the layout for the survey and transforming its results into the figures and tables used this article.



■ Where did you first get introduced to Hans Christian Andersen?

- At home
- In elementary school
- In upper secondary school
- At the university
- Other

■ In your opinion, what are the three most famous Hans Christian Andersen fairy tales in Italy?

- 1: _____
- 2: _____
- 3: _____
- Comment (free text)

■ Which three fairy tales by Hans Christian Andersen do you personally prefer?

- 1: _____
- 2: _____
- 3: _____
- Comment (free text)

■ What emotions do you associate with Hans Christian Andersen and his universe?

- (free text) _____

Figure 1

The surveys were the first stage in the study. At the second stage, two focus group interviews were conducted in Milan and Rome on October 4th and 7th 2016. In the survey, the respondents were encouraged to write their contact information if they wanted to participate in the focus group interviews. In Milan, 10 respondents participated, and the focus group interview in Rome had 6 participants. The focus group interviews were semi-structured, and lasted approximately two hours. The questions in the interview guide were inspired both by the collected survey responses and by the main focus of the study.

1. What Italian artists, authors or poets would you categorise Hans Christian Andersen with?
2. How was your first experience with Andersen?
3. The majority of the survey respondents replied that they were introduced to Hans Christian Andersen in their childhood.
 - When did you first become acquainted with Andersen, and how was this experience?
4. In the surveys, our respondents mention many different fairy tales when asked about the most famous Andersen fairy tales in Italy. This could point to the fact that he is relatively known here.
 - Why do you think that is?
 - What values and norms do you see represented in Andersen's fairy tales?
 - How do these values and norms, in your opinion, correspond with Italian values and norms?
4. The survey replies reflect a tendency to mention the serious, dark and melancholic fairy tales of Andersen as particularly significant.
 - Do you recognize this pattern, and why do you think these fairy tales are preferred by many Italians?
5. Alongside these preferences, Andersen is also mentioned as a producer of "good narratives for children." Is there, in your opinion, a link between the darker fairy tales and the idea that they are good for children?
6. Other frequently mentioned affects/sensations related to Andersen that are mentioned in the surveys are magic, fantasy and realism. What do you associate with these sensations?

Figure 2



In our research, Andersen is situated as an object for cultural studies analyses and the specific contexts he is situated in are perceived as multiple, dynamic and contradictory. Thus, it was not expected to find *the* Italian Hans Christian Andersen, understood as one specific, logical, coherent Italian narrative about Andersen and his work. In line with the idea of interpretative repertoires, it was instead expected that many different versions of Andersen would appear, and that a fragmentary, complex and probably self-contradictory image of an Italian Hans Christian Andersen would emerge from these versions of reality. Thus, as neither Hans Christian Andersen, his work nor Italian culture are perceived as static or hegemonic, the interplay and fields of negotiation between these three elements were the general analytical focus.

THE POPULAR HANS CHRISTIAN ANDERSEN IN ITALY

The surveys were chosen as an approach to create an overview and obtain access to potential participants in the focus group interviews. In the surveys it was clear, that a significant part of the respondents first became acquainted with Hans Christian Andersen in either their home or in elementary school.

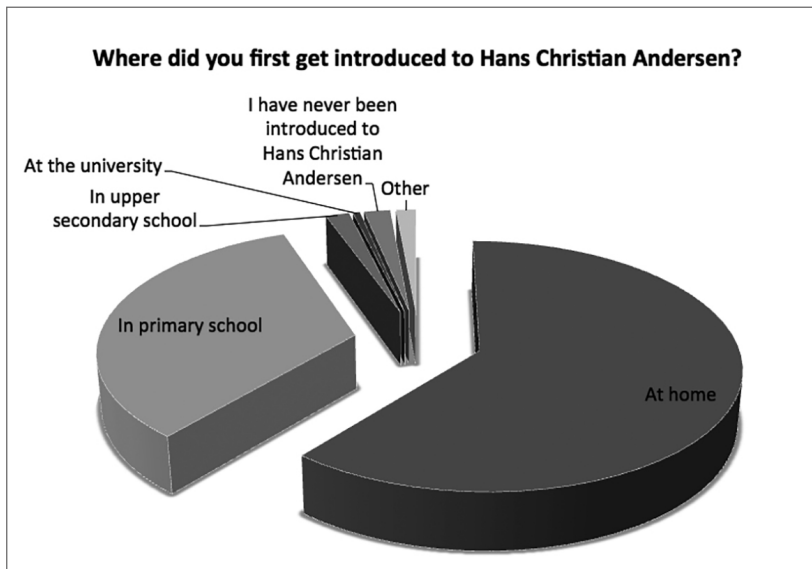


Table 2



In the answers to the questions that were concerned with the respondents' knowledge of Andersen's fairy tales, many different fairy tales were mentioned, but six fairy tales were pointed out as both the fairy tales presumed by the respondents to be the most popular in Italy, and as personal favourites: *The little Mermaid*, *The Ugly Duckling*, *The Princess on the Pea*, *The Little Match Girl*, *The Emperor's New Clothes*, and *The Steadfast Tin Soldier*.

In order to gather inspiration for questions to ask in the focus group interviews, the respondents were also asked what emotions they associated with Hans Christian Andersen and his universe.

In the surveys it became clear, that a majority of the respondents (61%) had been introduced to Hans Christian Andersen in their childhood, and for this reason, the first questions in the focus group interviews were aimed at elaborations of the experiences with these first meetings with Andersen. In the dialogues, the respondents articulated their versions of the institutionalised Hans Christian Andersen in Italy: as solely a children's book author, and the respondents positioned themselves

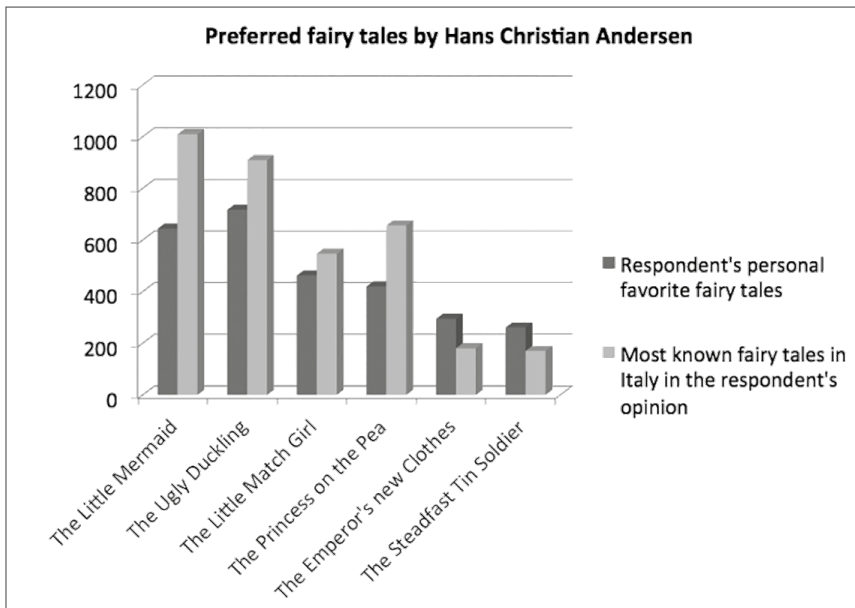


Table 3

as representatives of all Italians when they described a lack of knowledge in relation to both Andersen's biography and works other than the fairy tales. One of the respondents stated: «I think that for us in Italy [...].



We don't have knowledge in Hans Christian Andersen about poetry, about writing that's why for us it's just fairy tales», and another phrased it like this: «In general for the Italians, Hans Christian Andersen is the fantastic world of children. For myself too». These articulations reflect that Andersen is connected to children in the respondents' interpretative repertoires, and the respondents clearly felt that they were articulating a hegemonic discourse on Andersen in Italy, as they did not talk on behalf of themselves alone, but positioned themselves as parts of a national community as they referred to «us in Italy» and «in general for the Italians». A third respondent phrased his viewpoint like this:

I know almost nothing about all the writing of Hans Christian Andersen for theatres and plays and so on and I am afraid this is the situation, the everyday situation in Italy, we know him as a story maker for children and we limit it to that, honestly.

When people all over the world mirror themselves in Hans Christian Andersen as a cultural icon, however, they do so because there is a 'match' between their socially shared values and the content in Andersen's fairy tales. When the respondents were asked what values they could identify in the fairy tales, many of them mentioned that the stories contain some kind of 'universal' appeal. One respondent said: «[...] when I read this story for the very first time I was maybe 8, 7 years old, I thought it could be in Italy [...] not something so far away from my country», and another respondent also accentuated the general appeal to children across borders in the tales:

one of the motifs that I don't think is only for the Italian children but children in general, that the motive why children like Hans Christian Andersen's fairy tales is because they have – they talk about some kind of magic that lets you think you can do everything. The magic is not the witch on the hill that throw a curse, it's okay I'm a mermaid, I have a tail, I want legs, I can have legs, I have to do something in return, I have to work to have something and so on.

This articulation initiated a valuation process among the respondents where it became clear that the belief that 'anything is possible' was closely linked to another belief: That everything comes with a price. A respondent phrased it like this: «the stories of Hans Christian Andersen give hope and also magic atmosphere, magical ideas to children. So you can do whatever you want but you have to work for everything». To this statement, a woman added: «To work or find their way», and the first respondent replied: «Find their way. Yes. Nothing is free». Another respondent related these two beliefs to an Italian context, when she said:



«I think that in Italy there is this idea that we have to work to achieve something». Following Schwartz' argument about beliefs as «ideas about how true it is that things are related in particular ways»⁵⁵, it can be argued that the respondent in this articulation makes the belief 'more true' when she relates it to contemporary Italian culture. In the representational practice that took place at this point in the focus group interview, it became clear that these beliefs were founded in the socially shared value, the 'guiding principle', in Italy that life does not necessarily come with a happy ending. Here, the popular Hans Christian Andersen proved to be an important supplement to the institutionalised Andersen, because the 'writer for children' was articulated not as entertainment alone, but as a communicator of values that were considered as important to pass on to children in relations between mothers/grandmothers and children. Another respondent phrased it like this:

Hans Christian Andersen is one of the best writers for children, but sometimes the end of his novels are very sad and not all mother or grandmother [...] prefer to tell to the children because the ending is very sad. This is what I understood from this time I was interested in Hans Christian Andersen but his stories is very real so I think that babies to learn not only the good end but also in a very sweet way also the other ending.

Thus, the respondents articulated the view that Andersen's fairy tales can be used when adults try to educate their children into being good citizens. Consequently, adults are positioned as mediators between the original text and the child, and in this position, the fairy tale can be adjusted in adequate ways. This can be seen as a popular version of the institutionalised handling of Andersen in Italy where the fairy tales, as Kjølner described it, were made more 'accessible' by editors and illustrators⁵⁶. But in the relation between Italian adults and children, the adjusting level was characterised by an affective and educative dimension where the respondents connected the handling to considerations of how values can be passed on to the next generation: «The fairy tales of Hans Christian Andersen in particular communicates in the life when you have a target you will reach it if you want. If you are strong-minded to reach», as a respondent argued. In line with Schwartz⁵⁷ it can be argued that this respondent accentuates strong-mindedness as a trait that refer to values identified in Andersen's fairy tales. When asked why they considered the

⁵⁵ Shalom H. Schwartz, *An Overview of the Schwartz Theory of Basic Values*, cit., p. 16.

⁵⁶ See Merete Kjølner, *Et italiensk Andersen-potpourri*, cit.

⁵⁷ Shalom H. Schwartz, *An Overview of the Schwartz Theory of Basic Values*, cit., p. 16-17.



fairy tales as sad *and* good stories for children simultaneously, the respondents used the current refugee situation in Europe as an example. A respondent stated that «it's good stories for the children at the moment because of the new migration», and another elaborated this point by adding: «[...] for the globalisation problems and issues. To have a – to know the difficulties in their lives and to reach new targets». Here, in line with Held and Moore, values are articulated as governing actions and practices⁵⁸, as Hans Christian Andersen is staged as an edifying voice from which children can draw parallels to images and situations they are confronted with in their contemporary everyday lives. Here, the trait of strong-mindedness is closely attached to the idea of being a good citizen in a globalised world. The need for such edifying voices was further accentuated when another respondent added:

So there is always something positive to learn [...], you learn that things can change [...] from a bad situation to a good situation. This is so important, especially for this generation, because they are completely, I don't know, disoriented.

A similar perception of Hans Christian Andersen as some kind of mentor when it comes to life ways is also present in China. Cultural researcher Ye Rulan has stated, that Hans Christian Andersen's fairy tales are «considered as life-long companions for Chinese readers»⁵⁹, and the Chinese fairy tale writer Yan Wenjing has described his reasons for having Andersen as a source of inspiration like this: «What he guides people to experience is not just a fantastic world. His stories lead us to something that we are familiar with in our life, but not within reach»⁶⁰. Even though the Chinese and Italian perceptions of Andersen appear to be similar, the Italian respondents did not link their perception to the idea that Andersen's fairy tales contain something of «universal human nature», as Ye Rulan has argued⁶¹. Instead, their representational practice remained nationally oriented as they appraised his contribution to the communication of this particular value, because it is considered important for Italians. For example, a respondent stated: «[...] So you can do whatever you want but you have to work for everything», and another added: «In particular in this point of view was of the generation before me, my mother, my grandmother work, work, work and after the war was

⁵⁸ David Held – Henrietta L. Moore, *Cultural Politics in a Global Age*, cit., p. 6.

⁵⁹ Ye Rulan, *Hans Christian Andersen in Chiana. An Overview*, cit., p. 87.

⁶⁰ Wenjing Yan, *Postscript to 'Nannan and the Beard Uncle'*, in *A Collection of Yan Wenjing's Fables and Fairy Tales*, The People's Literature Press, Beijing 1941, p. 323.

⁶¹ Ye Rulan, *Hans Christian Andersen in China. An Overview*, cit., p. 86.



over». To this, a third respondent pointed at what he thought of as the historical context for these ideals:

Yes it's part of the history, I mean in the 50's, the 60's, we had the economic boom –blooming of economics in Italy and even poor people coming from difficulties working and trying to do their best were able to get in a better situation, improve the situation.

A respondent explained how she perceived that agency as connected to the feelings of the characters in the fairy tales:

it's not always that good or that easy so you can have a moment of sadness, a moment of difficult but you can *do* something. [...] It's not just the story and the fight and the victory but it's also the sadness.

Quite oppositely, entrepreneurial scholars Robert Smith and Helle Neergaard have argued that the sinister morals in Andersen's fairy tales have affected the Danish entrepreneurial culture negatively, because the young Danish entrepreneurs, as a consequence of their upbringing with Andersen's fairy tales, lack faith in their own abilities to obtain their goals⁶². This potentially negative effect of Andersen's fairy tales was not represented among the Italian respondents, but they did reflect further on whether or not the significance of individual effort is actually presented in the fairy tales. One respondent stated:

I was reflecting more about what people said about working hard to achieve some goals in life. That's good, a good thing, a good idea but I think in Hans Christian Andersen's case there is another aspect that is something can change in your life. The change is possible not only if you work but because it can happen independently of your work – or not. It's the world of possibility.

In this articulation, the idea of Andersen as the communicator of the liberal value 'the world is your oyster' is rejected for the benefit of the doctrine 'anything, good or bad, can change'. Another respondent emphasised the concept 'change' as unavoidable in the values he had taken with him from the fairy tales:

⁶² Robert Smith – Helle Neergaard, *Reading the Fairy Tales of Hans Christian Andersen and the Novels of Horatio Alger as Proto-Entrepreneurial Narrative*, in «The Bridge: Journal of the Danish American Heritage Society», 30, 2 (2007), p. 35-47; Id., *Re-writing the Danish American Dream? An Enquiry into Danish Enterprise Culture and Danish Attitudes toward Entrepreneurship*, in «The Bridge: Journal of the Danish American Heritage Society», 31, 1 (2008), p. 41-64.



First of all is the message I think of Hans Christian Andersen is to change in order to be accepted by the society. I think that the match seller has to die in order to find a place into the life. The duck has to change in order to be accepted by his family and the tin soldier has to be soldier in order to – to find love, something like this, and this is I think the real Hans Christian Andersen was uncomfortable with life I think. This is the real message but the other one is that anyway there must – something must change in order to be accomplished.

This articulation is just one example of many where the respondents expressed perceptions of ambivalence in Andersen's fairy tales: «Anything is possible, but everything comes with a price» and «the world is your oyster, but it can suddenly change for no apparent reason».

Another possible paradox already appeared in the surveys, where several respondents coined Andersen's fairy tales as «good stories for children» that they associated with happy memories from their childhood, but at the same time, they frequently mentioned the most sad and serious fairy tales in their articulations about these happy memories. In one of the surveys, a respondent stated that he considered Andersen's fairy tales as communicating «la sensazione di una melanconica positività!». During the focus group interviews it became clear, that this affective version of Andersen was not perceived as paradoxical for the respondents. Quite oppositely, the elaborations of the affective practice were articulated as a close link between Italian cultural values and the love for melancholy. One respondent stated: «I'm talking about [...] in Italy, we are very melancholic. We are very melancholic people [...]», and: «Melancholy is – we are the country of melodrama so it's not necessarily something negative». Instead, it became clear that the respondents' interpretative repertoires contained the idea that a socially shared value in Italy is the perception that there are always two sides of a story. One respondent phrased it like this: «I believe that Italians are somehow a romantic people and those features fit very well with the romantics' principal ideas. So happiness and sourness, even if they are one opposite to the other, but they stay together», and another elaborated further on this point by stating:

I think Italy is a country full of contrasts. From the nature to the people, South and North are so different, and there are so many different things and that relates also to sensations that we feel. We're not direct, straight as German people. I studied German so I've seen that difference a lot, and so we also like high and lows of the stories as well. Hans Christian Andersen can relate to that because we are like that more or less. We just don't see that straight path and go like in that direction so it's in ourselves to yeah to enjoy both extremes I can say.



Thus, even though there exists a hegemonic and institutionalised discourse on Hans Christian Andersen as a children's book author in Italy, both the surveys and the dialogues during the focus group interviews reflected representational practices where the respondents mirrored themselves in Andersen as a cultural icon, and the mirror reflected a more nuanced and complex Italian perception of Hans Christian Andersen as a communicator of educational advices for children that, according to the respondents, were adaptable with Italian culture if adults make the effort to adjust the punchlines accordingly. The ways in which the respondents articulated meaning about Andersen revealed an affective practice where the contrasted and ambivalent punchlines in the fairy tales were connected to what was described as Italian's love for melancholy, «la sensazione di una melanconica positività».

CONCLUSION

As a contribution to the third dimension in Hans Christian Andersen research where Andersen is perceived as a cultural icon and thereby as an object for analysis within cultural studies, this paper has suggested that two discursive constructions of the icon exist side by side: The institutionalised and the popular Hans Christian Andersen. Following the notion that the institutionalised Andersen can only be found meaningful if he is considered as valuable enough to be passed on to the next generation on the popular level, the topic of interest in this paper was to examine how the affective meaning-making about Andersen by ordinary Italians reflected such valuation processes, and how the respondents' self-understandings, ways of life and ideals were integrated in these valuation processes. Following a definition of values as guiding principles in life that can be examined through the performative actions of valuation expressed in affective practices that involve articulations of attitudes, beliefs, norms, and/or traits⁶³, the analysis showed how the mirrored image of Hans Christian Andersen for the Italians reflected a mix of guiding principles where they on one side accentuated how the fairy tales convey that «anything is possible», referring for the respondents to the liberal idea that «the world is your oyster», an on the other side they emphasised the notion that «everything comes with a price» and that even if you take responsibility and try to reach your life goals, things can suddenly change for no apparent reason. These perceptions of Hans Christian Andersen as a communicator of values that are «very applicable», as one respondent

⁶³ See Fabian Muniesa, *A Flank Movement in the Understanding of Valuation*, cit.; Shalom H. Schwartz, *An Overview of the Schwartz Theory of Basic Values*, cit.



put it, to Italian cultural values, contradicts the Italian institutionalised discourse on Andersen where he is mainly associated with «simplicity» and «a writer for children». Thus, there exists at field of tension between the discursive construction of the cultural icon Hans Christian Andersen on the institutional and the popular level. This was further exemplified when the valuation processes were concerned with the complexity of the fairy tales, in which the respondents accentuated how Andersen's sad endings can be used in educational situations between adults and children, where the adults can use the fairy tales as a launch pad when they tell children «in a very sweet way» that life is not always happiness and victory. Here, the Hans Christian Andersen that is «almost reduced to captions» as Kjølner has stated⁶⁴, is replaced by a version that incites the Italian readers to pass the values they consider as important on to their children. Such processes requires affective investment in Hans Christian Andersen, and, as Grossberg argues, such affective investments hold the potential for people to construct identities on their own without the capitalist system as the only generator of values⁶⁵.

To locate such spaces of affective investments and meaning-making among ordinary people appears as an important challenge for cultural studies practitioners of today. Cultural studies scholar Joanna Zylińska argues that post-9/11 global politics have been dominated by a moral rhetoric⁶⁶, spanning from the 'good' and the 'evil' in the war on terror to everyday practices of governmentality regarding the bodies, genders, sexualities, and (dis-)abilities of others. In addition, consumerism contributes to a new system of values where money can buy things, symbols, ways of life and identities. The result of an institutional level where values are framed by a mix of neo-liberalism and populism, argues Zylińska, is 'morality without ethics,' and in order to solve this, Zylińska points to the analytical framework of cultural studies as the platform from which a proper, ethical response from the left can be articulated. By defining ethics as «secondary reflections on moral values, beliefs and practices»⁶⁷, she asks for a reaction that takes form as a «response to the forms of alterity which have traditionally been marginalised in, or excluded from, our dominant structures of representation and political participation»⁶⁸.

⁶⁴ Merete Kjølner, *Et italiensk Andersen-potpourri*, cit.

⁶⁵ Lawrence Grossberg, *We Gotta Get out of the Place*, cit., p. 85

⁶⁶ Joanna Zylińska, *Cultural Studies and Ethics*, in *New Cultural Studies. Adventures in Theory*, ed. by Clare Birchall – Gary Hall, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 82.



In his critique of Thatcherism, *The Hard Road to Renewal*⁶⁹, Stuart Hall shows how «disparate elements, such as popular opinions, prejudices, and deeply held moral values»⁷⁰ were rearticulated by the government, the result being a joined force of capitalism and democratic populism that created «the strongest possible counter to the values and beliefs of the late 1960s, to the left-wing radicalism which developed through the 1970s, and which included new social movements and gay rights»⁷¹. Since Thatcherism, this joined force of capitalism and populism has expanded further. As Marita Sturken puts it: «[...] capitalism is always reinventing itself. The power of capitalism as a global force has always been in its capacity as a system to adapt, incorporate, and expand»⁷². Capitalist expansions are made through language, and one of the results today is that the concept 'value' and what is framed as valuable is communicated rather foggily when the fear of an «erosion of values»⁷³ stands side by side with institutional articulations of economic value as the only desirable and valuable form of the concept. This economisation and instrumentalisation of values can ultimately expand the field of people who perceive themselves as marginalised and excluded from political participation to comprise ordinary people trying to live their everyday lives in a globalised world of morality without ethics. A possible response from cultural studies practitioners to these developments, we suggest, is to connect the concept of value to something other than economy and look further into how and why people invest themselves affectively in the world: If values govern actions and practices, as Held and Moore has argued, maybe a research focus on de- and re-articulations of values can be fruitful within cultural studies in the future. One way of doing this was presented in this article, where the institutionalised and canonical cultural icon Hans Christian Andersen was replaced with Andersen as a product of popular culture. With this shift, the question is not whether or not respondents understand canonical literature, but how they understand it, and – even more importantly – how and why they relate to it.

⁶⁹ Stuart Hall, *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*, Verso, London 1988.

⁷⁰ Here from Joanna Zilynska, *Cultural Studies and Ethics*, cit., p. 80.

⁷¹ Here from Angela McRobbie, *The Uses of Cultural Studies*, Sage, London-Thousand Oaks-New Delhi 2005, p. 25.

⁷² Marita Sturken, *Foreword*, in *Commodity Activism: Cultural Resistance in Neoliberal Times*, ed. by Roopali Mukherjee – Sarah Banet-Weiser, New York University Press, New York 2012, p. IX-XI, here p. XI.

⁷³ David Held – Henrietta L. Moore, *Cultural Politics in a Global Age*, cit., p. 1.

Vera Icon. Goethe e la collezione Boisserée in «Ueber Kunst und Alterthum»

Gabriella Catalano

Un'immagine ripiegata in tre parti e accuratamente stampata su cartoncino sottile chiude nel 1816 il *reportage* goethiano «Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn», che doveva inaugurare il primo numero della rivista «Ueber Kunst und Alterthum»¹. Sollecitato nella sua curiosità e indotto ad aprire quel foglio finale, il lettore veniva invitato a meditare sull'illustrazione, la cui presenza costituiva un ampliamento iconografico del testo dedicato alla collezione Boisserée, esposta in quegli anni a Heidelberg. A venir fuori, in un formato eccedente quello della rivista, era un'incisione a contorno di un piccolo quadro rappresentante Santa Veronica con il sudario di Cristo, corredata da una scritta posta in basso, «Vera Icon byzantinisch = niederrheinisch» (fig. p. 242). Attraverso un motivo pittorico ricorrente nella pittura del Medioevo e del primo Rinascimento, Goethe dava conto non solo dell'intera collezione ma anche, grazie all'archetipo di un'immagine, della verità dell'arte, puntualizzata attraverso il tema della copia. L'illustrazione prendeva infatti in considerazione un momento fondativo nella storia della pittura che segnava il passaggio dalla sfera religiosa a quella artistica: la leggenda del vero volto

¹ Il presente saggio è parte di un lavoro più ampio dedicato al tema delle restituzioni e della politica artistica di Goethe negli anni dopo la sconfitta di Napoleone di prossima pubblicazione. Per un inquadramento generale della rivista cfr. Friedmar Apel – Stefan Greif, in *Goethe-Handbuch, in vier Bänden*, hrsg. v. Bernd Witte, Metzler, Bd. III, Stuttgart Weimar 1997, pp. 619-639. La rivista goethiana compare nella sua interezza e corredata da un prezioso commento in tre volumi della *Frankfurter Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, Ästhetische Schriften, in Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bde. XX-XXII, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1999. In questa edizione il volume XX, in cui compare il *reportage Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn*, è curato da Hendrik Birus. Per le citazioni tratte da questa edizione verrà usata da ora in poi la sigla FA a cui seguirà l'indicazione della sezione, del volume e delle pagine. Per la storia della rivista cfr. il catalogo della mostra tenutasi presso il *Frankfurter Hochstift* nel settembre 2016: *Goethes Zeitschrift Ueber Kunst und Alterthum. Von den Rhein- und Mayn-Gegenden zur Weltliteratur*, hrsg. v. Hendrik Birus – Anne Bohnenkamp – Wolfgang Bunzel, Göttinger Verlag der Kunst, Göttingen, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M. 2016.



*Vera Icon
byzantinisch = niederrheinisch.*



di Cristo e dell'immagine prodotta senza l'apporto di mano umana che, proveniente dalla Siria e da Costantinopoli, si era tradotta, giungendo a Roma, nell'iconografia della santa e del doppio ritratto, rappresentava, come ha indicato Hans Belting, la corrispondenza fra reliquia e motivo narrativo, variante, nell'arte occidentale, dell'idea stessa di autenticità². Certamente, all'autore della morfologia, non poteva sfuggire il senso archetipico del quadro raffigurante la Santa Veronica, che appare quale emblema posto a esordio delle molte declinazioni di arte e di antichità a cui attenderà nel tempo la rivista degli anni tardi.

Il dipinto di maestro ignoto, appartenente oggi alla *Alte Pinakothek* di Monaco, attivo probabilmente a Colonia nel primo quarto del XV secolo³, Goethe l'aveva visto la prima volta nell'autunno del 1814, quando, su invito del giovane Sulpiz Boisserée, aveva soggiornato per circa due settimane, dal 24 settembre al 9 ottobre, a Heidelberg⁴. Qui, nel 1810, nei locali del Palais Sickingen, sul lato nord di Karlsplatz, aveva trovato alloggio la vasta collezione dei fratelli Sulpiz e Melchior Boisserée e dell'amico Johann Baptist Bertram⁵. Nelle tre stanze centrali e nella galleria situata alle spalle del palazzo preso in affitto, erano stati esposti al pubblico i dipinti raccolti a partire dal 1804 dai tre giovani e intraprendenti amanti dell'arte che, con brillante intuito commerciale, avevano saputo trarre profitto dalla secolarizzazione dei beni ecclesiastici. In effetti, la loro iniziativa non era solo di natura personale, la motivazione verso quelle acquisizioni era sorta in un contatto diretto a Parigi con Friedrich Schlegel e con le opere presenti al Louvre degli antichi maestri tedeschi a cui Schlegel dedicava appassionante descrizioni nelle pagine della rivista «Europa»⁶.

² Cfr. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Beck, München 2000 (in particolare le pp. 233-252). Sul tema della *Vera Icon* cfr. il catalogo della mostra *Vera Icon. 1200 Jahre Christusbilder zwischen Alpen und Donau*, Diözesanmuseum Freising, Freising 1987; Ewa Kuryluk, *Veronica and her Cloth: History, Symbolism, and Structure of a 'True' Image*, Blackwell, Oxford 1991.

³ L'autore del dipinto viene a tutt'oggi segnalato come il Maestro della Santa Veronica di Monaco cfr. Gisela Goldberg – Gisela Scheffler, *Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1972, pp. 390 ss.

⁴ Sulla visita di Goethe cfr. Petra Maisak, *Goethe und die Sammlung Boisserée in Heidelberg*, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach a.N. 2000.

⁵ Un'ampia documentazione è contenuta in Eduard Firmenich-Richartz, *Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik*, Diedrichs, Jena 1916. Per la ricezione della collezione cfr. Uwe Heckmann, *Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung*, Wilhelm Fink, München 2003.

⁶ Sul rapporto con Schlegel cfr. Ernst Behler, *Friedrich Schlegel und die Brüder Boisserée: Die Anfänge der Sammlung und ihr philosophischer Ausgangspunkt*, in



Mentre dunque la politica delle truppe di occupazione sanciva il disvalore dell'arte sacra appartenente ai luoghi sottomessi, sbarazzandosi in maniera sommaria di un passato non integrabile nel disegno di conquista né in quello di una modernizzazione amministrativa, un nuovo progetto politico si profilava all'orizzonte dell'arte e si esprimeva nel tentativo di salvare gli oggetti di culto dalla scomparsa o, come racconta lo stesso Boisserée nella sua autobiografia, dalla loro equiparazione a materiali di rifiuto, usati perfino come legna da ardere⁷. Nel riconoscimento del plusvalore artistico il collezionismo corrispondeva a un gesto di recupero di forme e oggetti a lungo trascurati, se non distrutti, dalla moda e dal gusto. Anche l'immagine che Goethe riproduceva in conclusione al suo resoconto faceva parte di questo intento di riabilitazione, quale tentativo di rimediare a una lacuna storica, nonché come occasione di confronto con tendenze artistiche, lontane dall'unilaterale culto del classico.

I.

Al primo soggiorno a Heidelberg, che aveva avuto l'esito di una vera e propria scoperta di quella pittura tedesca degli inizi a Goethe ancora sconosciuta, se ne era aggiunto un secondo, avvenuto a un anno esatto di distanza, dal 21 settembre al 7 ottobre 1815. Le premesse del secondo viaggio erano però del tutto diverse, soprattutto, nell'autunno 1815, era mutata la situazione politica della Germania all'indomani della sconfitta di Napoleone⁸. Non solo era possibile viaggiare con maggiore tranquillità, ma fin da adesso quelle regioni, dissestate dalle guerre napoleoniche, potevano volgersi al proprio futuro ridisegnando una nuova identità culturale. È proprio a questo compito che Goethe intendeva contribuire con il suo scritto, traducendo l'esperienza privata in un bilancio collettivo – e quindi in una presa di posizione ufficiale. Il senso della condivisione riguardava la natura stessa del testo goethiano: il racconto del viaggio nelle regioni renane esponeva non solo ciò che l'autore aveva veduto di perso-

Kunst als Kulturgut, Bd. I: *Die Sammlung Boisserée: von privater Kunstbegeisterung zur kulturellen Akzeptation der Kunst*, hrsg. v. Annemarie Gethmann-Seifert, Fink, München 2011, pp. 103-123. Sul soggiorno parigino cfr. Pierre Moisy, *Les Séjours en France de Sulpice Boisserée (1820-1825)*, IAC, Lyon 1956.

⁷ Sulpiz Boisserée, *Tagebücher 1808-1823*, Bd. I, Eduard Roether Verlag, Darmstadt 1978, p. 34.

⁸ Sulle circostanze che avevano indotto Goethe alla stesura del resoconto, integrato solo in un secondo momento nel progetto della rivista, cfr. Hendrik Birus, *Goethes 'Reise nach den Rhein-Main- und Neckargegenden' und ihre literarische Verarbeitung*, in *Ein Dichter hatte uns alle geweckt*, in *Goethe und die literarische Romantik*, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, 1999, pp. 248-261.



na, ma anche, come avvenne poi per vari articoli della rivista, si costruiva sulla scia di scritti e annotazioni altrui, presentati sotto l'egida del nome di Goethe che compariva quale autore di tutti i numeri del periodico⁹. L'attualità esigeva una pratica di scrittura che rielaborava informazioni dirette attivando quella rete di contatti, essenziale perché la circolazione delle idee potesse tradursi in prassi. Con lo scritto dedicato ad alcuni luoghi disposti lungo i fiumi del Reno e del Meno (nell'ordine: Colonia, Bonn, Neuwied, Coblenza, Magonza, Biberich, Wiesbaden, Francoforte, Offenbach, Hanau, Aschaffenburg, Darmstadt e Heidelberg) Goethe rispondeva all'invito a prendere posizione sul tema della gestione del patrimonio artistico venendo nello stesso tempo incontro al desiderio dell'amico Sulpiz Boisserée che da tempo attendeva una dichiarazione esplicita a favore della propria collezione. La richiesta del resoconto del viaggio proveniva invece da figure di primo piano del governo prussiano come il ministro degli Interni Caspar Friedrich von Schuckmann e il presidente delle province renane Joahnn August Sack. A farsene tramite fu il Freiherr Heinrich Friedrich Karl von und zum Stein che accompagnò Goethe per parte del suo viaggio¹⁰. Il problema che occorreva affrontare era relativo al modo di valutare e, di conseguenza, di gestire il patrimonio di una nazione non ancora esistente. Il semplice resoconto si trasformava in fase di scrittura in un testo di politica culturale che dava avvio al primo numero del nuovo periodico, la rivista che, a partire dal 1818, si chiamerà semplicemente «Über Kunst und Alterthum». L'abbreviazione del titolo, senza più il nome dei due fiumi e il rinvio alla dimensione geografica, che aveva caratterizzato il numero di esordio, implicava ora un'apertura verso l'universale. Tuttavia appare significativo che quell'universale, anzi la categoria stessa di una letteratura universale suggerita vari anni dopo

⁹ Il ruolo dello scrittore si identificava così con quello di un redattore che assumeva a sé testi e appunti di altri, come nel caso delle annotazioni che lo stesso Sulpiz Boisserée gli aveva fornito a proposito della *Alt-Deutsche Baukunst*, saggio pubblicato nel secondo numero della rivista ma senza l'indicazione del suo nome. Già prima, Goethe aveva fatto pubblicare in forma anonima nella rivista «Die Vorzeit», curata dal cognato Chistian August Vulpius, una descrizione di Boisserée riguardante proprio il quadro di Santa Veronica, Cfr. FA I, 20, p. 933. Il testo di Boisserée sul dipinto della Santa Veronica è apparso per la prima volta in Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Metzler, Stuttgart 1991, pp. 263-280.

¹⁰ Cfr. sulla posizione di Goethe nei confronti del patrimonio culturale e artistico delle province renane all'indomani della sconfitta di Napoleone Constanze Breuer, *Goethe als Museumpolitiker und Politikberater. Die strategische Entwicklung der Museen in Sachsen-Weimar-Eisenach und in der Rhein-Main-Region*, in *Die Musealisierung der Nation. Ein kulturpolitisches Gestaltungsmodell des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Constanze Breuer – Bärbel Holty – Paul Kahl, De Gruyter, Oldenburg 2015, pp. 29 ss. Marie-Theres Federhofer, «Einem jeden Orte das Seinige belassen». *Goethes Denkschrift Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden (1816) als Modellierung eines Raumes*, disponibile su <<https://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/6747/article.pdf?sequence=3>>.



proprio a partire dall'attività di recensioni, traduzioni e commenti portata avanti dalla rivista, prendeva simbolicamente le mosse dalla topografia culturale del ben noto particolarismo tedesco¹¹.

La rivista, che uscirà per ben sedici anni, ovvero fino alla morte di Goethe (l'ultimo numero venne pubblicato postumo nel 1832), pure registrando quanto circolava nella cultura europea sul piano delle pubblicazioni di libri, riviste e traduzioni – ma anche di immagini nella forma di incisioni o litografie – era improntata, come qualsiasi periodico, alla legge dell'oggi. Nello stesso tempo non mancava di seguire un criterio di solidità che si esprimeva anche nella cura materiale dei fascicoli. Giunto il momento di concordare gli ultimi dettagli per la stampa, Goethe raccomandava al tipografo Frommann una veste agile e un'attenzione ai modi della rilegatura: «Geheftet wünscht ich sodann das Heftchen recht sauber, damit es die Leser eine Weile benutzen könnten eh es auseinander feile [...]»¹². Indicazioni pratiche, che dovevano andare incontro a una forma di scrittura (e quindi di impaginazione) in grado di coniugare la contingenza degli eventi alla durezza del pensiero. La qual cosa presumeva un impegno di riflessione e di stile, come Goethe osservava in una lettera all'amico Zelter del 1823, quando il progetto della rivista lo impegnava oramai già da alcuni anni: «[...] in jedem solchen Heft ist mehr Leben niedergelegt, als man ihm ansieht. Leider liest niemand heut zu Tage, als nur das Blatt los zu werden, darum soll der Schreibende immer tüchtiger werden, um der Nachwelt ein Zeugniß zu hinterlassen, dass er nicht umsonst gestrebt hat»¹³. Insomma, quanto Goethe prevedeva, e realmente la sua rivista incontrava, era un pubblico interessato alla versatilità non meno che all'ingegno. Così, aperto alla pluralità di argomenti relativi alla sfera dell'arte, il periodico si rivolgeva agli interessi multiformi dei lettori, trovando una sorta di sintesi autoriale nella figura di Goethe. Diverso era stato il programma e l'esito della precedente rivista goethiana, i «Propyläen», dove l'impegno dei *Weimarer Kunstfreunde* (o W.K.F. secondo la sigla ricorrente e che indicava essenzialmente la comunanza di intenti con Schiller e Meyer) era stato rivolto a un programma 'militante', riguardante la realizzazione in terra tedesca di un ideale classico. Nonostante il diverso orizzonte di attesa, segnato non in ultimo dal mutare dei tempi, i due periodici mostravano alcuni elementi di continuità, a partire, per esempio, dal problema del-

¹¹ Cfr. il commento di Anne Bohnenkamp ai volumi V e VI di «Über Kunst und Alterthum». FA I, 22, pp. 937-964.

¹² Per le lettere di Goethe si fa riferimento alla quarta sezione della cosiddetta «Weimarer Ausgabe», 1887-1919, segnalata da ora in poi come WA seguita da sezione, volume e pagina, qui IV, 26, p. 233.

¹³ WA IV, 37, p. 135.



la gestione del patrimonio artistico con cui si chiudeva l'introduzione ai «Propyläen» e che contrassegnava l'inizio della rivista «Ueber Kunst und Alterthum»: il rinvio al nuovo *Kunstkörper* che si sarebbe dovuto creare nei vari paesi – prima di tutto l'Italia e la Germania – colpiti dalle confische napoleoniche, si apriva adesso al paesaggio creato dalle restituzioni¹⁴. Di fatti l'arrivo di Goethe a Colonia coincideva con il rito di un ritorno: era appena rientrato in quella che al tempo si riteneva la città natale del pittore, il capolavoro di Rubens, *La Crocifissione di Pietro*¹⁵. Un corteo trionfale – riporta Goethe con dovere di cronaca – avrebbe celebrato l'evento. La partecipazione cittadina segnalava il paradigma entro cui si inseriva la diffusione dell'arte: l'identità culturale di ognuno non poteva più prescindere dalla fruizione del bene pubblico.

Lo spazio di tempo che intercorre fra le due riviste corrisponde a un periodo di meditazione sul progetto del classico che ne aveva palesato le interne contraddizioni – basti pensare ai concorsi a premi conclusi nel 1805 con il riconoscimento tributato al romantico Caspar David Friedrich. Adesso occorre dare concretezza a un concetto di patrimonio che, inaugurato a partire dalla Rivoluzione francese, doveva corrispondere, nell'idea di Goethe, all'attuazione sul piano pratico delle relazioni esistenti fra presente, passato e futuro. Significativo è che il pensiero di appartenenza patrimoniale era scaturito – per Goethe e in Germania – proprio dalla politica delle espropriazioni napoleoniche¹⁶: anche tramite la partecipazione a ciò che avveniva in Italia, i tedeschi, attraverso quel paese ideale e straniero, avevano elaborato una consapevolezza dell'esistente che, al momento delle restituzioni, si confrontava con il problema pratico della conservazione e della fruizione¹⁷. Tuttavia un passaggio si era compiuto: il ritorno delle opere nei luoghi da cui erano state sottratte implicava una sorta di ritorno alle origini, lì dove il concetto di appar-

¹⁴ Per il tema del *Kunstkörper* e della nascita dei musei e per la relativa bibliografia mi permetto di rinviare al mio studio *Musei invisibili. Idea e forma della collezione nell'opera di Goethe*, Artemide, Roma 2007, pp. 150 ss.

¹⁵ Norberto Gramaccini, *Rubens' Petrus Martyrium im Exil*, in *Lust und Verlust, Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler*, Bd. I, Wienand, Köln 1995, pp. 85-90.

¹⁶ Per il giudizio di Goethe sulle dislocazioni (*Dislokationen*, neologismo, come nota Élisabeth Décultot, inventato dallo scrittore) e il nesso con la rivalutazione dell'arte tedesca nazionale del basso Reno nella collezione Boisserée cfr. Élisabeth Décultot, *Le cosmopolitisme en question. Goethe face aux saisies françaises d'œuvres d'art sous la Révolution et sous l'Empire*, in *Goethe cosmopolite*, in «Revue germanique internationale», 12 (1999), pp. 170 s.

¹⁷ Sul tema delle restituzioni cfr. Bénédicte Savoy, *Restitution*, in *The Challenge of the Object: Congress Proceedings of the 33rd CIHA*, ed. by G. Ulrich Großmann – Petra Krutisch, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2013, pp. 1346 s. Nello stesso volume vedi anche il saggio di Yan Potin, *Das restituierte Erbe Europas. Kunstbeute, Archivraub und Restititionen von 1814/1815*, pp. 1351-1354.



tenenza coincideva con quello di identità che veniva ora a fare parte di quella topografia culturale di cui lo scritto goethiano doveva offrire un primo inventario.

Nell'annunciare il 9 marzo del 1816 sul «Morgenblatt für gebildete Stände» l'uscita del primo fascicolo della rivista, Goethe faceva presente come la memoria dell'antico, frutto del secolo passato, avesse avuto come esito l'affermazione di un pensiero, rivolto adesso alla conservazione e alla durata:

Eine gegen das Ende des vergangenen Jahrhunderts vorbereitete, in dem gegenwärtigen aber sich mehr entwickelnde Leidenschaft zu den Resten der alten Kunst, wie sie sich nach und nach aus dem trüberen Mittelalter hervortrat, erhielt reichliche Nahrung, als Kirchen und Klostertur aufgehoben, heilige Gemälde und Gerätschaften verkauft wurden¹⁸.

Lo spirito classicista del recupero dell'antico si era allargato nel senso di una coscienza dell'arte che trovava un conseguente sviluppo nell'interesse proiettato verso altre epoche, come il Medioevo e il primo Rinascimento. A venire salvaguardata era l'unità del processo culturale, la continuità del gusto che andava di volta in volta scoprendo momenti diversi nell'arte del passato. Non a caso, nella lunga lettera al Presidente delle province renane, Johann August von Sack, del 15 gennaio 1816, in cui lo scrittore di Weimar riassume l'esperienza del viaggio, il nome di Winckelmann faceva capolino in un passaggio significativo: «Die Bildung unserer Zeit nämlich steht so hoch, dass weder die Wissenschaft der Kunst, noch diese jener entbehren kann. Seit Winckelmann und seiner Nachfolger Bemühungen ist Philologie ohne Kunstbegriff nur einäugig»¹⁹. L'autore da cui era derivata la scoperta del bello ideale dei Greci veniva citato come l'autorità indiscussa del legame fra filologia e pensiero estetico. Nei tempi moderni il modello sancito da questo incontro corrispondeva a una dimensione allargata dell'educazione all'arte, di cui era espressione proprio quel collezionismo privato che Goethe passava in rassegna nel descrivere le città lungo il Reno e il Meno. L'attenzione al passato non era scindibile dai modelli di appropriazione né, quindi, dai parametri espositivi: suppellettili e reperti, raccolti nella foga delle guerre, mostravano il posto conquistato presso gli amanti dell'arte. A Colonia si potevano vedere interni privati in cui i proprietari avevano trasformato la propria casa creando piccole cappelle o allestendo vetrate colorate, in dichiarata imitazione degli ambienti ecclesiastici caduti in disgrazia. Una moda non particolarmente originale, anzi già diffusa in Europa e soprat-

¹⁸ FA I, 20, p. 582.

¹⁹ WA IV, 26, p. 218.



tutto in Inghilterra, ma che in Germania colpiva per la sua concomitanza con l'occupazione napoleonica²⁰: anche quella degli amatori d'arte era una forma di opposizione alla politica delle confische. Gestire lo spirito dell'iniziativa privata, accoglierla in un dialogo collettivo, era la sfida dei tempi nuovi, a cui era demandato il compito di integrare il sapere e la vita. Anche la realtà museale, come i monumenti, le chiese e le istituzioni culturali, faceva parte della natura di un luogo e del suo bagaglio di memoria. Da qui la convinzione della necessità di difendere l'identità locale – come affermava Goethe nella lettera a von Sack – dall'idea di una centralizzazione forzata. Ogni luogo doveva mantenere ciò che gli era proprio, ricostruire e restaurare quanto era andato distrutto, rinsaldare il legame con il passato favorendo la circolazione della conoscenza e delle idee, realizzando una politica patrimoniale.

La tipologia informativa del *reportage* goethiano sulle città del Reno e del Meno – cadenzata dalla neutrale suddivisione per luoghi – assumeva così il senso di un censimento che, nell'oggettività della registrazione dei dati, dava voce allo scopo pragmatico di nominare per tradurre in azione. Si parlava di collezioni d'arte e di scienze, di monumenti da conservare o da reclamare a nuova vita, come il Duomo di Colonia, di biblioteche e di università. Menzionare significava rendere in qualche modo accessibile, favorire l'impegno a compilare un catalogo dei dipinti con le indicazioni relative alle epoche della storia dell'arte nonché dei luoghi di conservazione.

II.

Il memorandum e la fine del primo numero della rivista culminava nel capitolo dedicato a Heidelberg e alla collezione Boisserée. Le pagine che precedevano avevano fissato le coordinate in cui si inseriva per successione quell'ultimo squarcio, rivolto alla rinomata raccolta. Tuttavia, diversamente che altrove, Goethe si disponeva qui a passare in rassegna alcuni dipinti, pure nella coscienza, esplicitata a partire dalle prime battute, che ogni parola spesa per descrivere le opere sarebbe stata destinata a fallire nel proprio intento se equiparata all'immediatezza della rappresentazione visiva. Perciò più che descrivere il singolo dipinto, lo scrittore si riprometteva di cogliere l'identità della collezione nel rapporto esistente fra un'opera e l'altra: solo così era possibile ridare il senso di un insieme che si proponeva come tale e come tale andava recepito. In questo modo

²⁰ Cfr. *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, a cura di Sandra Costa – Dominique Poulot – Mercedes Volait, Bononia University Press, Bologna 2016.



venivano create le condizioni per raccogliere, in una sintesi unitaria, i caratteri ricorrenti nelle diverse opere in una sola, il dipinto dedicato alla Santa Veronica. Il testo costruiva un rapporto diretto fra i singoli elementi, prelevati dai quadri e rintracciati nel contesto della pittura coeva, e la sua ricontestualizzazione all'interno di un unico oggetto. Un metodo che portava il lettore a costruire lui stesso il nesso non solo fra una parte e l'altra del testo – il profilo storico di insieme e il singolo quadro – ma anche fra gli oggetti descritti, la cui somma equivaleva alla presenza di elementi ripetuti. Nello stesso tempo, l'elenco dei dettagli attribuiva a quei quadri una sorta di sottesa serialità, appartenente all'idea di corrente pittorica:

Die materiellen und technischen Kennzeichen der Gemälde, die wir hier charakterisieren, sind, der Goldgrund, mit eingedruckten Heiligenscheinen ums Haupt, worin der Name zu lesen. Auch ist die glänzende Metallfläche oft mit wunderlichen Blumen tapetenartig gestempelt, oder durch braune Umrisse und Schattierungen zu vergoldetem Schnitzwerk scheinbar umgewandelt²¹.

Da questa disamina dei caratteri prevalenti nella pittura del XIII secolo, Goetheolgeva l'attenzione del lettore verso il quadro di Santa Veronica, già famoso nelle descrizioni dei romantici e proprio per questo adatto a delineare le differenze interpretative, facendo affiorare le diverse possibilità di guardare a un identico oggetto.

Nell'ottica di una scelta selettiva, la riproduzione del quadro di Santa Veronica, che si rifaceva alla leggenda della santa e del volto di Cristo sofferente, impresso su un telo durante la salita del Golgota, dimostrava l'attenzione verso un soggetto emblematico sia per la sua diffusione che per la fortuna goduta nell'ambito della pittura nordica.

L'intreccio fra discorso narrativo e immagine, che appartiene già dal suo nascere alla storia iconografica della Santa Veronica (qui l'icona di Cristo è la rappresentazione del racconto della Passione²²), ritorna nelle pagine goethiane attraverso il piano elementare della presenza, esibita fin dal sottotitolo dello scritto sul Reno e sul Meno: «Mit einem Nachbilde der Vera Icon Byzantinisch-Niederrheinisch». Oltre all'immagine di apertura, la riproduzione del quadro della collezione Boisserée rappresentava infatti la sola illustrazione del primo fascicolo (quasi 200 pagine) della rivista, in genere assai parca di documentazioni visive. Essenziale era perciò il ruolo affidato all'illustrazione del quadro: la sintesi garantita dal supporto visuale rimandava innanzitutto alla convinzione di comunicare ciò che, come nell'assunto degli enciclopedisti francesi, mille parole

²¹ FA I, 20, p. 80.

²² Cfr. Victor Stoichita, *Zurbarán's Veronika*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 55 (1991), p. 193.



non sarebbero riuscite a dire. Se questa era anche la convinzione di Goethe, rimane da capire cosa l'immagine si proponeva di trasmettere, in che modo, cioè, la sua presenza stesse in rapporto con il testo a cui Goethe lavorava – per lo meno nel pensiero – a cominciare dal momento dell'esperienza visiva diretta. La relazione che si sviluppa fra la riproduzione del dipinto e il relativo commento non solo è alla base dell'atto di lettura, che comprende l'interazione fra testo e immagine, ma crea una dinamica derivante dall'azione stessa della trasposizione: il significato, si potrebbe dire, si mette in movimento, abbandonando l'ambito di appartenenza e iniziando il suo viaggio attraverso i diversi modi della comunicazione. A questo scopo giungevano utili non solo le due varianti di testo scritto e testo iconico, ma anche la doppia valenza del quadro come oggetto singolo e parte del sistema semantico della collezione. A sua volta il raddoppiamento viene ribadito all'interno dell'immagine: la scritta posta in basso «Vera Icon byzantinisch=niederrheinisch» assume il valore di una *subscriptio* che rimanda all'ottica di un commento.

Un primo momento nella vita del quadro della Santa Veronica coincide con la sua acquisizione da parte dei collezionisti Bertram e Boisserée, di cui si hanno però solo scarse notizie. Pure se, anche grazie a Goethe, dovrà divenire l'opera più conosciuta di tutta la collezione, non sembra abbia goduto inizialmente particolare fortuna nel giudizio dei suoi proprietari. Dalla lista dei dipinti trasferiti a Heidelberg da Colonia, pubblicata in uno scritto del 1896, si può desumere che la Santa Veronica non facesse parte del primo nucleo della raccolta né si conosce precisamente la data del suo acquisto²³. Viene menzionata unicamente nell'inventario pubblicato da Firmenich-Richartz e che risale al momento della vendita della collezione, ceduta nel 1827 per 240.000 fiorini al re Ludovico I di Baviera. Nei diari di Sulpiz Boisserée si parla della Veronica unicamente in due annotazioni dell'autunno 1812 in cui viene fra l'altro indicata una copia realizzata dal pittore Peter Epp²⁴. In una lettera a Boisserée databile intorno al 1813, il restauratore Christian Koester lamentava poi lo stato di conservazione della tavola di legno e le difficoltà relative al restauro.

²³ Hermann Hüffner, *Die Gemäldesammlung der Brüder Boisserée im Jahre 1810*, Köln 1896, disponibile su <<https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:32-1-10026081691>>.

²⁴ Eduard Firmenich-Richartz, *op. cit.*, p. 451. Sulpiz Boisserée, *Tagebücher*, cit., Bd. I, pp. 85 e 88. Epp appronta varie copie di quadri della collezione (anche questo uno strumento per diffonderne la fama). Una copia della Santa Cristina, opera di Joos van Cleve, la eseguirà per volere di Achim von Arnim: proprio in quanto restauratore Epp era particolarmente abile nell'imitare la tecnica, cosa che tornava utile alla codificazione degli antichi maestri, seppure il soggetto iconografico venisse invece, come avveniva nel caso di Arnim, liberamente contaminato. Cfr. Stefan Nienhaus, *Geschichte der deutschen Tischgesellschaft*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2003, pp. 158 s.



Nulla più. Con ogni probabilità ai tempi di Heidelberg, il quadro non era tenuto in grande considerazione, almeno secondo quanto afferma Goethe che allude alla sua collocazione in alto, posizione non certo favorevole all'osservazione date le ridotte dimensioni del dipinto. Il gesto della scrittura prelevava perciò quel piccolo quadro dall'alto della parete per appropriarsene e scomporlo in singoli parti. La decisione di concentrare l'interesse proprio su quel dipinto non era in realtà originale. Prima di quella goethiana, rispettivamente nel 1812 e nel 1813, erano apparse le descrizioni della Veronica di Helmina von Chezy nelle pagine della rivista «Die Musen» e di Amalie von Hellwig nel «Deutsches Museum», la rivista curata da Friedrich Schlegel²⁵. Entrambe utilizzavano riferimenti al mondo classico, come per esempio alla nota rappresentazione del dolore nel bassorilievo della Niobe, per suggerire, come è stato notato, una interpretazione spiritualizzante, tesa a conferire anche alla rappresentazione della sofferenza un tratto ideale che finiva per trascendere la materia stessa del quadro²⁶. Per Goethe tutto era invece improntato verso una maggiore concretezza: attraverso il dipinto era possibile enucleare le caratteristiche di stile relative al superamento degli elementi bizantini, rintracciati nella composizione e nel disegno, con elementi della pittura del basso Reno, visibili invece nella figura della santa nonché negli angioletti che incorniciavano sui lati inferiori la superficie del quadro. Nel proporre la tripartizione dell'immagine fra la figura della Santa Veronica, il volto di Cristo e il coro degli angeli, l'attenzione virava verso il criterio compositivo da un lato e un'idea simbolica dall'altro, attribuita alle dimensioni delle figure e, non in ultimo, al contrasto esistente con il volto del Cristo su cui si concentrava l'espressione del dolore.

Alla proposta di lettura la riproduzione posta in fondo al primo fascicolo forniva un immediato supporto. Anche da questo punto di vista la descrizione goethiana si differenziava dalle altre precedenti, assenti, come tante *ekphrasis* contemporanee, di qualsiasi riscontro illustrativo che aveva invece fatto parte fin dall'inizio del progetto goethiano. In una lettera a Cotta del 16 gennaio 1816 scriveva:

Das kleine Werk über die Rhein- und Mayngegenden ist bis zum achten Druckbogen gediehen. Mit dem zwölften werde ich schließen und ein zweytes Heft ankündigen. Da es broschirt ausgegeben wird, so lasse jetzt eine hübsche Decke in Kupfer stechen. Auch wird der Umriß eines bedeutenden niederrheinischen Bildes als Umriß gegeben²⁷.

²⁵ La ricezione della collezione nei primi decenni dell'Ottocento è ricostruita in Uwe Heckmann, *Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804 und 1827*, Fink, München 2003.

²⁶ *Ivi*, p. 208.

²⁷ WA IV, 26, p. 216.



A venire segnalata all'editore Cotta è però solo la tipologia dell'immagine, quasi che l'opzione per quel genere di riproduzione avesse più importanza dell'oggetto stesso. Qui Goethe non indicava ancora il quadro di Santa Veronica anche se, con grande probabilità, era già stato individuato: appena un mese dopo nei diari si trovano nominati due volte, alla data del 2 e poi del 17 febbraio 1816 il quadro e il suo incisore: «Schwerdtgeburt. Zeichn. Veronica» e «Schwerdtgeburt Veronika», mentre il 21 febbraio viene menzionata la prova di stampa «Veronika Probedruck»²⁸. Il riferimento era all'incisore di corte e disegnatore Carl August Schwerdtgeburch, residente a Weimar già dal 1805 e dal 1809, attivo presso l'*Industrie Comptoir* dell'industriale Friedrich Justin Bertuch. Anche nei diari, ricostruendo a posteriori il lavoro al primo fascicolo della rivista, Goethe ricordava come la riproduzione fosse appartenuta fin da subito al piano di lavoro del testo:

Das mannichfaltig Bedeutende, das ich vor einem Jahr im eigentlichen Mutterlande gesehen, erlebt und gedacht hatte, muß sich auf irgend eine Weise wiederspiegeln. Ein Heft «Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn» ward unternommen und dazu am Ende vorigen Jahrs mehr als eine Vorarbeit durchgeführt; die älteren Niederländer, van Eyck und was sich von ihm herschrieb, gründlich erwogen; das frühere problematische Bild Veronika zu künftigem Gebrauch verkleinert und gestochen.

L'inserimento dell'illustrazione che, incisa da Schwerdtgeburch in base a un modello di autore sconosciuto veniva stampato da Johann Christian Ernst Müller, aveva sicuramente a che fare con il desiderio di costruire un rapporto fra le parole del testo scritto e la verifica visiva dell'oggetto. Nell'annuncio della rivista apparso sul «Morgenblatt» di Cotta, riassumendo il passaggio dedicato nel testo alla Santa Veronica, l'autore, nel mettere in luce la doppia identità bizantina e renana dell'opera, richiamava subito l'attenzione sulla riproduzione, come se in essa la realtà del quadro trovasse immediata e sicura conferma:

Ein Bild der heiligen Veronika, wahrscheinlich byzantinische Composition, mit niederländischem weichem heitern Pinsel gemalt, wird gerühmt, und weil denn doch jede Beschreibung eines ungesehenen Bildes unzulänglich ist, ein Umriß desselben gegeben. Das Verdienst größerer Tafeln in gleichem oder ähnlichem Sinne wird gewürdigt²⁹.

²⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. Jochen Golz, Bd. V.1: 1813-1816, Metzler, Stuttgart 2007, pp. 336, 340, 341.

²⁹ FA I, 20, p. 590.



Alla riproduzione Goethe attribuiva dunque un ruolo sostitutivo della scrittura, una funzione per così dire risolutiva e chiarificatrice, grazie alla quale si poteva ipotizzare anche un utilizzo futuro. Di fatti, però, la propagandata neutralità dell'immagine era ben lungi dall'essere tale e il disegno a contorno non era privo, come Goethe confessava a Boisserée, di una certa audacia:

Hier ein Abdruck des schweren, aber wie mich dünkt wohlgerathenen Wagnisses, von Ihrer Veronica Rechenschaft zu geben. Die Platte wird sorgfältig abgedruckt, so auch der Umschlag. Das Heftchen beträgt dreyzehn Bogen. Anfang März, hoffe ich, soll es erscheinen. Möge die Wirkung Ihren Wünschen und Hoffnungen gemäß werden, mögen Sie immer durch allerley tröstlichen und freundlichen Zureden im Glauben stärken³⁰.

Progettata insieme alla copertina della rivista che Goethe aveva schizzato personalmente e poi commissionato a Meyer per il disegno definitivo³¹, anche la *Vera Icon* era stata evidentemente sottoposta a un vaglio riguardante la tecnica da utilizzare per la riproduzione, così come era avvenuto, per quanto si possa desumere dalle osservazioni del tipografo Frommann, per la copertina:

Es käme als nun zunächst auf die entscheidende Frage an, ob die ausgeführte Zeichnung in Kupfer gestochen oder in Holz geschnitten werden sollte, wobey Hr. HofRath Meyer wohl mit Rath und That zu Hand seyn würde.

Wenn der Kupferstich an sich, da auch die Schrift vom Schriftstecher besonders in die Platte gestochen werden müsste, und ein Abdruck die Kosten etwas vermehrt, so würde, wie mir es scheint, der Holzschnitt hierbey passender und alterthümlicher seyn. Es fragt sich nur: ist er in dem gegebenen Raume, besonders auch in Hinsicht der Schrift, ausführbar oder nicht? Die Schrift selbst müsste wohl dann nach einem alten schonen Codex vorgezeichnet werden³².

A partire dalle considerazioni del tipografo, Goethe aveva messo a punto il programma delle illustrazioni. Per la copertina opererà per un'incisione su rame, probabilmente meno complessa dal punto di vista dell'esecuzione. Così il fascicolo si apriva su ornamenti gotici, come vengono esplicitamente definiti, che incorniciano i lati della pagina e la parte inferiore del foglio proponendo una simbolica unione fra Medioevo e

³⁰ WA IV, 26, p. 267.

³¹ Paul Raabe, *Goethes Umschlag zu «Kunst und Alterthum»*. Mit einem ungedruckten Brief und einer Skizze Goethes, in *Festschrift f. Hans Pyritz*, «Euphorion», Sonderheft (1955), pp. 37-41.

³² *Ivi*, p. 39.



classicità. Un criterio di essenzialità guida anche la scelta del tipo di riproduzione da usare per il quadro di Santa Veronica, coerente, fra l'altro, con la tipologia calligrafica della didascalia, che metteva l'accento sulla corrispondenza fra il tratto lineare del disegno e quello della scrittura. In entrambi i casi, per il messaggio verbale come per quello delle immagini, prevaleva l'attenzione al piano connotativo. Nel caso della *Vera Icon* comunicare l'antico significava modulare il senso di una lontananza. È peraltro indicativo che il disegno venisse realizzato a distanza dall'originale: sia all'esecutore che al fruitore doveva ricordare più la struttura di insieme che la realtà del dipinto. L'intento non era imitare 'semplicemente' il quadro nella sua totalità, quanto agire come promemoria³³. La funzione fondamentale della memoria veniva ribadita del resto anche a proposito di un'altra incisione a contorno, pubblicata a suo tempo per la rivista «Propyläen», che riproduceva la scultura del Laocoonte, utile, secondo un'esplicita indicazione, a tenere a mente il complesso intreccio dei corpi, a cui veniva fornito così un ausilio visivo³⁴. L'immagine, che ne accompagnava la lettura, doveva sostenere la leggibilità visiva del testo rendendo concreto ciò che altrimenti sarebbe rimasto ancorato all'astrazione del linguaggio verbale. Certo, per il Laocoonte si trattava di una concretezza tutta particolare, conforme più che altro a un modello di lettura che, nel caso della Santa Veronica spostava il ricordo del dipinto dall'ambito della pittura a quello del disegno lineare, basato sulla neutralità dello sfondo e sul corrispondente azzeramento di qualsivoglia richiamo alla presenza del colore. La discrezione di un segno sottile, quasi immateriale, rievocava l'immagine prelevandola al di là di ogni profondità dello spazio e dei corpi. Se l'assenza di prospettiva caratterizzava anche il dipinto, nel disegno a contorno la riduzione della linea riecheggia esclusivamente la forma delle figure, ovvero la struttura del dipinto, valutato – come nella descrizione – quale sua marca distintiva. L'assenza di ogni rimando alla dimensione del colore faceva sì che l'attenzione dell'osservatore fosse tutta concentrata sulla traccia esteriore. Allo stesso tempo, proprio questa semplificazione regolata aveva la funzione di riconsegnare quel Medioevo, a cui Boisserée e i romantici tanto tenevano, a una semplicità classica, astratta pure nella sua concretezza.

La cancellazione dell'aspetto pittorico del colore colpisce ancora di più non solo perché, come si sa, il tema del colore, centrale per gli studi scienti-

³³ Che il disegno a contorno potesse essere un supporto assai utile per la memoria, Goethe lo aveva già sperimentato nel corso del viaggio in Italia: il suo ricordo dei templi di Paestum verrà assicurato dai disegni realizzati sul luogo dal pittore Kniep. FA I, 15/1, p. 237.

³⁴ È quanto viene esplicitamente detto in una nota iniziale che accompagna le illustrazioni del periodico. *Propyläen. Eine periodische Schrift*, Nachdruck v. Wolfgang von Löhneysen, Cotta, Stuttgart 1965, p. 50.



fici di Goethe, non tralasciava, anche in quel contesto, la componente estetica (nella *Farbenlehre*, pubblicata nel 1810, un capitolo della parte didattica era dedicato alla *Ästhetische Wirkung*), ma anche perché nel testo sulla collezione Boisserée l'esistenza del colore veniva esplicitamente affrontato a proposito della scoperta della pittura a olio da parte di Van Eyck, in cui Goethe metteva in luce la sensibilità cromatica rapportata all'idea di un'osservazione della natura. Non va dimenticato che il cromatismo nella scultura antica era divenuto già allora oggetto di dibattito, presente in pubblicazioni che dovevano servire da immediato riscontro, come avveniva nel caso del Giove olimpico di Siracusa, usato da Quatremère de Quincy per affermare la sua convinzione circa la policromia delle statue antiche³⁵.

Comparso in sordina nell'alveo della ricezione della scultura antica, il colore, rimosso dal dipinto della Santa Veronica, corrisponde all'intento di trasformare gli stilemi classici in vista dell'inclusione della pittura nordica del primo Rinascimento. A sussistere è l'onnipresente biancore del classico, su cui Winckelmann aveva basato la sua visione dell'antichità. Ma l'ottica è ora quella di una riduzione, diversa quindi dal caso di una scultura marmorea, bianca di per sé, come poteva essere il Laocoonte³⁶. Per l'illustrazione della Santa Veronica la negazione del colore era un gesto voluto e compiuto, riportava la variazione cromatica a un'idea esemplare, radunando la diversità nello schema omogeneo delle forme³⁷. Tanto che, proprio in concomitanza con la preparazione del disegno a contorno, Goethe si rivolgeva a Boisserée per chiedergli di approntarne una copia a colori, in vista di una circolazione dell'immagine al di là della rivista, e anche un'altra parzialmente colorata che avrebbe incontrato il gusto del pubblico³⁸. Gra-

³⁵ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien: ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique, et l'histoire de la statuaire en or et ivoire chez les Grecs et les Romains, avec la restitution des principaux monuments de cet art et la démonstration pratique ou le renouvellement des ses procédés mécaniques*, de Bure, Paris 1815. Goethe prende a prestito l'opera dal 26 marzo 1816 all'1 ottobre 1817, cfr. Elisa von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek: ein Verzeichnis der von ihm entliehenen Werke*, Böhlau, Weimar 1931.

³⁶ Sul tema del colore intorno al 1800 cfr. *Die Farben der Klassik. Wissenschaft – Ästhetik – Literatur*, hrsg. v. Martin Dönike – Jutta Müller-Tamm – Freiderich Steinle, Wallstein Verlag, Göttingen 2016; Hansgeorg Bankel, *I colori del bianco: policromia nella scultura antica*, De Luca, Roma 2004.

³⁷ La riproduzione di schemi narrativi è un tratto saliente delle repliche nel mondo classico come della sua ripresa. *Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*, ed. by Salvatore Settis, Fondazione Prada, Milano 2015, p. 275.

³⁸ Nei diari Goethe annota in data 9 maggio 1816 di avere ricevuto una copia a colori della Veronica: «farbige Copie der Veronika angekommen». Johann Wolfgang Goethe, *Tagebücher*, cit., p. 366. Purtroppo l'esemplare non è presente né nei volumi di Christian Schuchardt dedicati alle collezioni goethiane, né nelle collezioni conservate a Weimar. L'invio della copia, di cui è autore il pittore Johann Christian Xeller, viene annunciata



zie al dinamismo introdotto dalla variazione – dal bianco alla colorazione parziale o totale dell’immagine – il disegno a contorno affermava, la sua persistenza come strumento di identificazione iconografica. A prevalere, si può affermare, era il punto di vista della morfologia, cioè di un divenire che implica una necessaria e vitale trasformazione.

III.

Come si sa, per il disegno a contorno, il modello era costituito da Flaxman e dalle sue illustrazioni dell’*Iliade*, dell’*Odissea* nonché di Dante, incominciate a uscire a Roma a partire dal 1793, che avevano goduto di ampia fortuna in tutta Europa e in Germania³⁹. Prediletto sia in ambito classico che romantico, caratterizzato dalla sua lievità, quel genere di riproduzione dimostrava una sottesa pluralità di intenti: poteva divenire l’esemplificazione di una precisione del verosimile, ma anche la cifra stilistica di una tenuità eminentemente allusiva, segno proiettivo, astratto e concreto insieme⁴⁰. La teoria dell’illustrazione, che Schlegel aveva messo a punto nel suo saggio dedicato al celebre artista e pubblicato nel 1799 nella rivista «Athenaeum», si opponeva a ogni tipo di descrittivismo alla Hogarth, a ogni tentativo di realizzare, attraverso il dettaglio ricercato nell’immagine, una sorta di doppio narrativo. Per Schlegel quella di Flaxman era un’arte che sorgeva da una consapevole sottrazione, che riduceva partendo da una conoscenza approfondita del mondo classico e delle sue iconografie, come risultava evidente dal prototipo della pittura vascolare a cui l’artista inglese si rifaceva. Flaxman svuotava i corpi e le figure fino a che di esse non rimaneva altra traccia se non nel puro contorno che le racchiudeva conferendo durata a quei flebili calchi⁴¹. La sua capacità – come voleva Schlegel – stava tutta nell’accennare in forma sintetica, nell’evocare più che nel descrivere. Da ciò anche la moda di quel tipo di illustrazione, dato che l’economia

da Boisserée in una lettera del 3-6 maggio 1816, in Johann Wolfgang Goethe – Sulpiz Boisserée, *Briefwechsel mit Goethe*, Cotta, Stuttgart 1862, p. 114.

³⁹ Per la fortuna di Flaxman in Europa cfr. *John Flaxman: Mythologie und Industrie*, hrsg. v. Werner Hofmann, Prestel, München 1979, in particolare il saggio dedicato a Goethe di Peter-Klaus Schuster, *Flaxman der Abgott der Dilettanten. Zu einem Dilemma des klassischen Goethe und den Folgen*, pp. 32-38.

⁴⁰ Günter Oesterle, *Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik*, in *Bild und Schrift in der Romantik*, hrsg. v. Gerhard Neumann – Günter Oesterle, Koenigshausen & Neumann, Tübingen 1999, p. 29. Per un’ampia trattazione della teoria del contorno cfr. Charlotte Kurbjuhn, *Kontur. Geschichte einer Denkfigur*, De Gruyter, Berlin 2014.

⁴¹ Per le differenze di interpretazione fra August Wilhelm Schlegel e Goethe cfr. Günter Oesterle, *op. cit.*, pp. 38-48.



del segno corrispondeva a una facilità di riproduzione che portava a unire felicemente, come è stato detto, mitologia e industria⁴².

Ma quale funzione veniva assegnata da Goethe al disegno a contorno per la Santa Veronica in un saggio di argomento storico artistico? In realtà, a farsi mediatore dell'identità del dipinto, era un codice ambivalente, rintracciabile già a partire dalla dimensione della copia (duplice già per statuto) e l'indicazione *Vera Icon* che identificava la componente iconografica del dipinto. Il supporto visivo alla descrizione e la finalità didattica della copia mettevano in luce la vita autonoma del rifacimento, che si affrancava in maniera evidente dall'originale – a comunicare, come si è detto, dalla mancanza del colore. A concorrere a questa autonomia era la tradizione di cui la copia stessa forniva testimonianza. Da qualche decennio i cosiddetti pittori 'primitivi' avevano trovato la loro codifica in stampe di traduzione che prediligevano l'uso del contorno: adatto a venire incontro sia a esigenze classificatorie che di interpretazione critica, metteva in risalto le caratteristiche «ritenute fondamentali nell'arte medioevale e del primo rinascimento, che la critica ottocentesca identificava, come è noto, nella 'purezza' del disegno, nella 'filosofia' della composizione e nella 'convenienza' della espressione degli affetti»⁴³. Se fino all'Ottocento le stampe di traduzione hanno avuto un ruolo fondamentale nella conoscenza delle opere d'arte, per il gusto della pittura prerinascimentale si afferma un particolare modello che sembra venire incontro a specifiche modalità di lettura: le incisioni a contorno, di cui si fece promotore Carlo Lasinio, collaboratore dell'*Etruria pittrice* di Marco Lastrì (1791), costituiscono probabilmente il primo esempio di un genere divenuto poi molto in voga, percepito «come il mezzo sintetico e rapido per rappresentare graficamente il linguaggio della pittura»⁴⁴. La semplice circoscrizione della forma diventerà un prototipo che farà scuola trovando un'attestazione canonica e definitiva nell'opera di Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, uscita a Parigi fra il 1811 e il 1823, alla quale aveva collaborato lo stesso Flaxman, non senza importanti esempi anche nell'ambito tedesco come nella *Geschichte der Malerey in Italien* dei fratelli Franz e Johannes Riepenhausen (1810)⁴⁵. D'Agincourt, conosciuto a

⁴² Vedi nota 38.

⁴³ Ettore Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi*, vol. II: *L'artista e il pubblico*, Einaudi, Torino 1979, pp. 433 ss.

⁴⁴ Evelina Borea, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*, in «Prospettiva», 69 (1993), pp. 28-40, e anche in *ivi* 70 (1993), pp. 50-74, qui p. 57.

⁴⁵ Per d'Agincourt cfr. Ilaria Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e la nascita della storia dell'arte medievale*, in «Ricerche di storia dell'arte», 77 (2002), pp. 5-23; Daniela Mondini, *Mittelalter im Bild. Seroux d'Agincourt und die Kunshistoriographie um*



Roma da Goethe e che Chateaubriand definì il Winckelmann francese, si rifaceva allo storico dell'arte antica anche nell'uso della riproduzione a contorno, ma lo adottava per dare certezza visiva a una nuova tesi, volta a suggerire la persistenza dell'arte dopo la fine dell'antichità⁴⁶.

È, insomma, intorno alla verità che si impernia il dibattito sul contorno, dato che la riproduzione lineare era divenuta garanzia di fedeltà. Si incomincia anzi a delineare una dicotomia fra le riproduzioni di pregio in volumi di lusso, destinati a un pubblico di amatori e collezionisti, e riproduzioni a contorno, rivolte invece agli esperti, interessati allo studio e quindi alla verità della riproduzione. Sicuramente un'idea del genere aveva guidato anche Goethe, per il quale i volumi di d'Agincourt, attestanti il valore della documentazione storiografica, erano stati un vero e proprio viatico per la scoperta dell'arte bizantina e soprattutto del nesso storico esistente fra l'arte greca e quella dei pittori primitivi. Non a caso il nome di d'Agincourt appare nel breve *excursus* sull'arte italiana pre-rinascimentale che Goethe riprende poco prima di affrontare nel testo la descrizione del quadro di Santa Veronica. D'altronde, anche durante la stesura del suo scritto sulla collezione vista a Heidelberg, Goethe aveva avuto sott'occhio quelle immagini, come scrisse in una lettera a Boisserée:

Was ich bis jetzt von Ihrer Sammlung gesagt habe, ist ein wunderbarer Text zu einem ewigen Commentar, wovor ich selbst einige Apprehension habe. Mit welcher Frömmigkeit jedoch und Aufmerksamkeit ich dabey zu Werke gehe, ersehen Sie daraus, dass die 14 Foliohefte des d'Agincourt mir nicht aus den Augen kommen, ein Werk das ich schätze, weil es mich höchlich belehrt und das ich verwünsche, weil es mir die Einbildungskraft verdirbt⁴⁷.

Da questa affermazione risulta evidente come la documentazione iconografica che Goethe progettava costituiva sia un correttivo rispetto alla lettura romantica, svincolata com'era da qualsiasi realtà dell'immagine, che l'espressione di un dialogo sollecitato dalla diversità degli approcci. All'oscillare fra concretezza e astrazione, fattualità della composizione ed evanescenza del segno, era legato il senso di un avvicinamento dialettico. La riproduzione a contorno interagiva con la descrizione e con

1800, Zurich Interpublishers, Zürich 2005. Per i fratelli Riepenhausen cfr. il catalogo della mostra *Antike zwischen Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen*, Philipp von Zabern, Mainz 2001, pp. 131 ss.

⁴⁶ Hubert Locher, «*Musée imaginaire*» und historische Narration. Zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte, in *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730-1930*, hrsg. v. Katharina Krause – Klaus Niehr, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin, 2007, pp. 53-75, qui p. 64.

⁴⁷ WA IV, 26, p. 237.



il suo enucleare uno schema compositivo, richiedendo la partecipazione dell'osservatore, sollecitato a interrogarsi sull'enigma espresso nel titolo di *Vera Icon*.

Il supplemento dell'immagine riuniva i due momenti della descrizione e della sua rappresentazione, la loro interazione e le loro ambivalenze. Il tratto lineare assumeva le sembianze di una scrittura iconica, un appunto mentale che, circoscrivendo l'immagine, ne stabilizzava il modello nel pensiero. Il transito fra descrizione e riproduzione realizzava un doppio registro, necessario per ricordare e valutare. Nonostante le reticenze verso il disegno a contorno di Flaxman, apostrofato in un saggio programmato per i «Propyläen» come «idolo dei dilettanti», proprio quel tipo di riproduzione appariva assolutamente adatto a commentare una pittura che nulla aveva a che fare con i riferimenti classici. La riproduzione aveva il compito non solo di sostituire la scrittura, di dire cioè quanto la scrittura non riusciva a esprimere, ma anche di suggerire un'interpretazione dell'immagine stessa. Del resto, pure sul piano della scrittura, Goethe aveva adottato per la descrizione del quadro di Santa Veronica criteri e lessico mutuati dal retroterra classico. L'interesse era rivolto innanzitutto alla sintassi del dipinto, alla composizione e al rapporto fra le parti, che assecondava un criterio di simmetria (il gruppo laterale degli angeli) e di proporzioni nelle dimensioni dei corpi. Un'idea compositiva che aveva nel disegno il suo sottotesto fondamentale (si parla esplicitamente di *Composition* e di *Zeichnung*). Allo stesso modo la figura della santa era assimilata a un'idea di grazia di schilleriana memoria (*Anmuth* e *anmutig* erano i termini usati per caratterizzarla), e per definire il volto di Cristo la descrizione ricorreva all'aggettivo *medusenhaft* che recava in sé la memoria della scultura antica vista a Roma in casa Rondanini. La ricerca di una continuità con il classico, pure nella differenza del referente, è evidente, ma altrettanto palese è come questa continuità venisse in fin dei conti più proposta che realizzata. Segnalata dalla presenza del trattino, anche l'occasionalità del composto aggettivale «byzantinisch-niederrheinisch», che rinviava alla territorialità circoscritta del motivo, marcava l'appartenenza reciproca dell'immagine a partire dalla duplicità della topografia artistica fra Reno e Bisanzio. A ben vedere, i due aggettivi, posti in calce al disegno, definivano sinteticamente l'argomentazione globale della descrizione secondo la quale nel dipinto di Santa Veronica confluiva la doppia istanza della tradizione bizantina e della pittura del basso Reno: all'una viene ascritta l'idea di fondo dell'immagine, all'altra la modalità esecutiva. Lo stesso termine *Vera Icon*, posto come didascalia, se riprendeva l'etimologia del nome della santa, racchiudeva anche un gioco allusivo rispetto alla verità dell'immagine e della sua replica.

Al centro, dunque, è il tema dell'immagine nel suo paradigma di icona, a cui è legato il concetto di verità. Come nella tipologia della *Vera Icon*



la doppia valenza del ritratto espone un soggetto iconografico e insieme l'immagine, così la riproduzione di Goethe traduceva un quadro, parlando contestualmente di sé in quanto copia. Del resto proprio in questi anni si profilava l'interesse del grande di Weimar verso le icone russe, un genere di pittura che doveva sollecitare la sua riflessione su un prototipo rappresentativo. Seppure progettando un saggio che non vedrà mai la luce, le icone russe ponevano interrogativi salienti sulla dimensione iconica, rituale e materiale dell'immagine⁴⁸. Ma l'interesse, come sempre in Goethe, non era mai unicamente teorico. Altrettanto necessario era lo sguardo empirico dell'osservatore che, per meglio chiarire e approfondire, aveva bisogno di constatare attraverso la visione. Venuto a conoscenza di una particolare produzione di icone nella città di Souzdal, Goethe aspira a possederne delle copie: sa bene che per gli amici dell'arte avere fra le mani alcuni esemplari riprodotti poteva giovare a concretizzare la conoscenza di una specifica e diversa tradizione pittorica. Appare allora chiaro che le icone russe costituiscono un antecedente storico e morfologico alla stessa *Vera Icon* della collezione Boisserée, una tipologia che resiste nel tempo rendendo tangibile il processo di trasformazione: l'arte bizantina si combina adesso con la tradizione nordica. Il punto di partenza è la centralità della rappresentazione dell'immagine che ha come oggetto e soggetto se stessa, come del resto il viaggiatore venuto da Nord aveva potuto notare durante il suo secondo viaggio italiano, visitando a Venezia la chiesa di San Giorgio. Un pensiero che lo accompagna per vari anni, visto che solo nel 1823 decide di pubblicare, sempre in «Ueber Kunst und Alterthum», il saggio dedicato a Venezia e alla pittura tardo greca o «altgriechisch», come nella sua nomenclatura. Il transitare dell'arte bizantina o delle icone russe nel linguaggio dell'arte occidentale appariva come espressione di quello scambio fra le culture che informerà l'idea goethiana di *Weltliteratur*, annunciata nelle pagine della rivista che aveva preso le mosse sulle sponde del Reno. La pratica traduttiva veniva sempre più intesa come prassi di questo scambio culturale, linguistico o figurativo che fosse⁴⁹. Così Goethe si dimostrava interessato sia alle forme archetipiche, relative al sussistere di una tipologia, sia al conseguente processo di trasformazione nonché agli esiti stessi della ricezione, come potevano delinearli attraverso traduttori, copisti e incisori.

L'ampia rete di rinvii che l'opera di Goethe costruisce come parte integrante di sé e che, nella sua multiformità di oggetti e di punti di vista,

⁴⁸ Cfr. WA I, 49 ii, p. 238. Cfr. Arne Effenberger, *Goethe und die «Russischen Heiligenbilder»*, Philipp von Zabern, Mainz 1990.

⁴⁹ Cfr. Anne Bohnenkamp, *Rezeption der Rezeption: Goethes Entwurf einer 'Weltliteratur' im Kontext seiner Zeitschrift «Über Kunst und Altertum»*, in *Spuren, Signaturen, Spiegelungen: zur Goethe-Rezeption in Europa*, Böhlau, Köln 2000, pp. 187-205.



la rivista «Ueber Kunst und Alterthum» confermava come marca stilistica dell'opera tarda, fa comprendere come la sua *Vera Icon*, dai tratti simmetrici e regolari, servisse innanzitutto a esporre la dialettica esistente fra il classico, ormai volto al tramonto, e l'interesse verso la pittura del primo Rinascimento di cui la collezione Boisserée era evidente conferma. Dal canto suo la verità della copia corrispondeva alla necessità della circolazione e, con essa, al modificarsi della forma e della sua destinazione. Il terreno della duplicazione risultava particolarmente fruttuoso rispetto a un soggetto iconografico che, come nessun altro, costruiva il proprio messaggio sulla dialettica fra la verità dell'immagine e la sua copia, adattissimo quindi a dimostrare l'utilità dell'esercizio della comparazione per l'analisi di qualsiasi originale⁵⁰.

Che l'immagine archetipica della *Vera Icon* potesse servire a introdurre il discorso sul rapporto fra copia e originale è attestato infine, ancora prima della riproduzione del quadro della collezione Boisserée, in una poesia del *West-östlicher Divan* dal titolo *Beyname*:

Hafis drum, so will mir scheinen,
Möcht' ich dir nicht gerne weichen:
Denn wenn wir wie andre meynen,
Werden wir den andern gleichen.
Und so gleich ich dir vollkommen
Der ich unsrer heil'gen Bücher
Herrlich Bild an mich genommen,
Wie auf jenes Tuch der Tücher
Sich des Herren Bildniß drückte,
Mich in stiller Brust erquickte,
Trotz Verneinung, Hindrung, Raubens,
Mit dem heitern Bild des Glaubens⁵¹.

Nel dialogo con il poeta Hafis è presente l'idea della copia: la ripetizione espressa in forma di rima ricorda la dialettica fra identità e differenza, vicinanza e distanza. Come è noto, proprio la leggenda della Santa Veronica e del volto di Cristo costituisce una variante occidentale della tradizione orientale del *mandylion*, adatta perciò quante altre mai a espri-

⁵⁰ Cfr. Johannes Grave, *Der semiotische Schatten des vergleichenden Sehens. Zu Goethes Falten-Philologie*, in *Vergleichendes Sehen*, hrsg. v. Lena Bader – Martin Gaier – Wolf Falk, Fink, München 2010, pp. 273-291.

⁵¹ FA I 38, p. 28 («Hafis, per questo, immagino, / tengo a restarti accanto: / perché, se ragioniamo come gli altri. / Così, perfettamente ti assomiglio / per aver fatto mia / la magnifica immagine / dei nostri libri sacri / come s'imprese un giorno / sopra al lino dei lini / il volto del Signore, / rianimando il mio cuore, / malgrado spogliazioni, / ostacoli, dinieghi, / con la chiara figura della fede». Johann Wolfgang Goethe, *Il divano occidentale orientale*, a cura di Ludovica Koch – Ida Porena, Bur, Milano 1990, p. 103).



mere il rapporto fra oriente e occidente al centro della raccolta poetica⁵². Per parlare di una poesia altrui, appartenente a una tradizione lontana, il «Tuch der Tücher», archetipo e copia insieme, rinvia alla necessaria prassi del secondario, cioè, come nel caso della poesia goethiana rivolta all'oriente, del rifacimento. In altri termini l'originale non è separabile dal processo della ricezione dell'opera che si realizza in un complesso iter di variazioni e conferme, volto a garantire la sopravvivenza di un'idea e di un'iconografia, ovvero la sua nuova vita nella storia. La sintesi che Goethe cerca attraverso l'immagine della *Vera Icon* appartiene a questa dialettica che reca in sé la possibilità della trasformazione, ovvero della traduzione in un altro linguaggio. Un ulteriore mutamento attendeva infatti il dipinto della Santa Veronica, quello che di lì a poco si realizzerà nella serie di litografie della collezione Boisserée, realizzata da Johann Nepomuk Strixner, che Goethe commenterà nelle pagine della sua rivista⁵³. La Santa Veronica è la prima immagine di questa nuova collezione: non più una singola illustrazione che sostituisce la totalità e la quantità degli esemplari, ma la loro attestazione in una nuova forma seriale di riproduzione che ricostruisce l'insieme collezionistico come unità diversa e parallela. Grazie alla tecnica litografica, alla sua velocità e facilità di esecuzione, la copia porta adesso il segno dei tempi nuovi, emblema e vera immagine della modernità.

⁵² Proprio nella fase di elaborazione il rinvio alla *Vera Icon* appare in uno spunto autoironico di cui Goethe fa partecipe il giovane amico Boisserée: «Indessen muß ich manchmal lächeln, wenn, in meiner heidnisch-mahometanischen Umgebung, vera icon auch als Panier weht». WA IV, 25, p. 130.

⁵³ A proposito delle litografie di Strixner cfr. Mareike Henning, 'Über Steindrucke': die Anfänge der Lithographie in Deutschland und Goethes Reaktionen, in *Goethes Zeitschrift 'Ueber Kunst und Alterthum'*, cit., pp. 84-86.

Biopolitica di un'assenza: in margine alla fiaba di *Dornröschen*

Paola Di Mauro

Avons-nous vraiment besoin d'un vrai sexe?

Michel Foucault

PASSAGGES

«In dem Augenblick aber, wo sie den Stich empfand, fiel sie auf das Bett nieder, das da stand, und lag in einem tiefen Schlaf»¹: è questo il passo della fiaba grimmiana in cui Dornröschen, la bella addormentata, si abbandona al sonno centenario – un'esperienza che implica, per la protagonista, l'interruzione della visione e del movimento, fino a quando, adagiata supina, a occhi chiusi, verrà finalmente vista dal suo principe (e da chi legge) con la fine del secolare letargo.

Concentrata tematologicamente sull'assenza centenaria narrata dalla fiaba, l'analisi qui proposta prende avvio dai consueti approcci psico-analitici primonovecenteschi di critica testuale per muoversi verso l'elaborazione di ulteriori griglie analitiche basate sul dialogo sistematico tra studi culturali e antropologia estendendosi verso scenari extratestuali: l'indagine della più comunemente esperita delle assenze verrà messa in relazione a declinazioni imagologiche prettamente culturali, infine orientata verso elementi più intrinseci e consustanziali che lasciano apparire il funzionamento fisiologico del dormire quale evento di costruzione cerebrale tutt'altro che statico.

In base all'osservazione dei tratti individuali-evolutivi emergenti attraverso il narrativo, è innanzitutto da osservare come la stasi centenaria rac-

¹ Jacob Grimm – Wilhelm Grimm, *Dornröschen*, in *Kinder- und Hausmärchen*, II Bde., Dieterichsche Buchhandlung, Göttingen 1857, pp. 251-254, trad. it. di Clara Bovero, *Rosaspina*, in *Fiabe*, Einaudi, Torino 1992, p. 177 («Come senti la puntura, cadde sul letto che era nella stanza e vi giacque in sonno profondo»). D'ora in poi, con la sigla D si farà riferimento all'edizione tedesca, con la sigla R alla traduzione italiana della fiaba.



contata dalla fiaba si avvii precisamente al compimento dei quindici anni della protagonista; ossia all'apice di un tragitto adolescenziale dimostrato, oltre che dall'appartenenza anagrafica, anche dalle caratteristiche 'ambientali' al momento del suo compirsi: «Es geschah, daß an dem Tage, wo es gerade fünfzehn Jahr alt ward, der König und die Königin nicht zu Haus waren, und das Mädchen *ganz allein* im Schloß zurückblieb»². In tal senso, la solitudine dell'eroina nel castello – allestimento letterario del predestinato distacco dal mondo genitoriale che connota l'attraversamento della 'fase puberale' – era da mettere in relazione, secondo Bettelheim, al sortilegio avvenuto in concomitanza con la faticosa effusione di sangue, conseguente, nella fiaba, alla puntura del fuso. Proseguendo secondo le note suggestioni psicoanalitiche, l'allusione al menarca verrebbe confermata dalla 'scansione fisiologica' del corpo femminile presente nel racconto mediante la simbologia numerologica delle tredici fate presenti al battesimo, da interpretare, dunque, come i tredici mesi lunari in cui anticamente andava suddiviso l'anno, piuttosto che in base ai dodici mesi dell'anno solare³.

L'inscindibilità di una tale relazione è altresì sostenuta cromotestualmente dal rosso, veicolo della maturazione sessuale da intendere, anche al di fuori della fiaba, quale transcodificazione di eventi reali dalla precisa provenienza rituale puberale, ossia non in senso meramente simbolico, ma quale correlativo oggettivo del sangue genitale femminile⁴. Il rosso si configura altrimenti come emblema del caos di emozioni incontrollate che si evolve attraversando l'assenza centenaria, raccontato nella fiaba attraverso la fuoriuscita ematica successiva alla puntura del fuso, tanto ineluttabile quanto i tentativi d'impedirla da parte del padre – «der König, der sein liebes Kind vor dem Unglück gern bewahren wollte»⁵ –, tentativi del tutto inutili, secondo la lettura di *Dornröschen* come storia di una giovane che, per crescere, si libera dal legame paterno immergendosi in un sonno che impedisce di procedere nella vita e nell'amore⁶.

Ancora alla luce di orientamenti ermeneutici psicodinamici, appare l'incontro finale della bella addormentata con il principe, come fiorire individuale successivo all'interruzione centenaria, avvio di un processo ricostitutivo interrotto a partire dallo stato indifferenziato prepuberale

² D, p. 252; R, p. 176 («Ed ecco, proprio il giorno in cui compì quindici anni, il re e la regina erano fuori ed ella rimase sola nel castello»). Corsivi miei.

³ Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Vintage Books, New York 2010, p. 396.

⁴ Bruno Bettelheim, *Symbolic wounds. Puberty Rites and the Envious Male*, Collier Books, New York 1962, p. 125.

⁵ D, p. 252; R, p. 176 («il re, che avrebbe voluto preservare la sua cara bambina da quella sciagura»).

⁶ Eugen Drewermann, *Dornröschen. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet*, Walter Verlag, Olten 2005.



come raccontato negli esordi narrativi. Raggiunta per *sottrazione* tramite l'assenza centenaria, la maturazione femminile di Dornröschen si rivolge verso la successiva fase ricompositiva, ovvero attraverso il conseguimento di una *potenziale* capacità riproduttiva che possiede tuttavia, come più avanti vedremo, implicazioni extratestuali non poco controverse. Spicca intanto, contestualmente a tale trasformazione puberale compiuta dalla protagonista, la centralità di un processo evolutivo da intendere come abbandono di diverse e opposte possibilità, così come in accordo alle indicazioni di Claude Lévi-Strauss circa l'identificazione di genere attraverso un modellamento, quale azione sottrattiva che definisce la forgiatura individuale introdotta dall'accoglimento della determinatezza sessuale⁷.

Forse derivante da una memoria collettiva della dualità, come a suo tempo intercettata nelle riflessioni freudiane sull'ermafroditismo come fatto biologico, l'identità non appare, di conseguenza, inerente all'*essenza* di un oggetto, ma si presenta come esito decisionale: analogamente ai rituali d'iniziazione del passaggio adolescenziale – da intendere come riti di 'scomposizione' di insiemi preesistenti di attributi da separare secondo i generi –, nel processo di maturazione non viene completato un essere vuoto o carente, a cui lo sviluppo aggiunge o dovrebbe aggiungere qualcosa, ma viceversa rendendo 'incompleta' una unità⁸.

L'evoluzione dell'assenza centenaria racconta, in tal senso, il passaggio da infanzia ad adolescenza come fase di crescita ottenuta tramite un processo di 'differenziazione' finalizzata allo sviluppo individuale, attraverso il perfezionamento di quella che, da una prospettiva antropologico-culturale, viene definita come «antropopoesi»⁹, percorso d'individuazione che indica i vari processi di autocostruzione sociale da compiersi anche a dispetto di ostacoli – le crisi adolescenziali – che le sospensioni dell'assenza centenaria in *Dornröschen* illustrano. In termini non troppo dissimili si era espresso ancora Bettelheim:

In major life changes such as adolescence, for successful growth opportunities both active and quiescent periods are needed. The turning inward, which in outer appearance looks like passivity (or sleeping one's life away), happens when internal mental processes of such importance go on within the person that he has no energy for outwardly directed action¹⁰.

⁷ Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Presses universitaires de France, Paris 1949.

⁸ Si veda a tal riguardo l'illuminante saggio, dall'evocativo titolo, della studiosa britannica Marilyn Strathern, *Making Incomplete*, in *Carved Flesh – Cast Selves. Gendered Symbols and Social Practices*, ed. by Tone Bleie et al., Berg, Oxford 1993, p. 41-51, qui p. 48.

⁹ Cfr. Francesco Remotti, *Prima lezione di antropologia*, Laterza, Roma-Bari 2000.

¹⁰ Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment*, cit., p. 387.



Si tratta di un fenomeno che può essere accostato a quello che lo studioso francese Pierre Janet aveva definito a suo tempo come «abaissement du niveau mental»¹¹, utile a illustrare un raccoglimento che esclude percezioni del circostante e necessario a trasformazioni, non solo psichiche individuali, dalla validità fenomenologica più ampia, individuabile nell'esigenza di un'area particolare, delimitata e raccolta, all'interno della quale potersi abbandonare, distinta dallo spazio 'pubblico' e in ciò identificabile – per usare una nota categoria storiografica della *longue durée* – come *vie privée*¹².

In aggiunta a ciò, anche dalla prospettiva comparativa di fiabe e miti della letteratura mondiale, la sospensione dei cento anni appare in relazione al contesto narrativo di lunghe 'notti' alternate alla ricomparsa della luce: in base a comparazioni etnologiche tra i principali motivi narrativi e le vicine forme rituali protostoriche – e in accordo all'assunto proppiano dell'origine delle fiabe di magia come miti decaduti –, l'assenza centenaria si può connettere tematicamente a riti preparatori per il passaggio verso l'età adulta¹³. È il caso, ad esempio, di provvedimenti di monarchie primitive che vietavano la luce, lo sguardo altrui, il contatto con la terra, al fine di proteggere i poteri soprannaturali di figure reali dalle quali si credeva dipendere l'armonioso sviluppo della natura¹⁴.

Tuttavia la nota ipotesi proppiana della provenienza rituale del narrativo ha da essere relativizzata alla luce di derivazioni intese non in senso necessariamente unidirezionale: in taluni casi, anche invertendo il verso, così che le fiabe chiarirebbero, talvolta, episodi rituali, non necessariamente in rapporto di *discendenza* da questi. La narrazione si configura così, di per sé, quale 'atto rituale' che attiva il simbolo e lo rifunzionalizza, lo connota e lo rielabora ogni volta che si racconta, secondo un processo di trasmissione memetica che si definisce, da una parte, aderendo a una tradizione, dall'altra riscrivendola, in base a quell'assunto che l'antropologo tedesco Franz Boas schematizzava in base alla rilevazione della sostanziale somiglianza dei processi di mitizzazione degli ultimi diecimila anni¹⁵.

¹¹ Pierre Janet, *The Major Symptoms of Hysteria: Fifteen Lectures given to the Medical School of Harvard University*, MacMillan, New York 1907, p. 321.

¹² *Histoire de la vie privée*, eds. Philippe Ariès – Georges Duby, Seuil, Paris 1985-1987.

¹³ Rimando a Paola Di Mauro, *Morte apparente, buio, sonno profondo. Tre fiabe dei Grimm*, di imminente pubblicazione per i tipi di Mimesis (collana *Wunderkammer* diretta da Fabrizio Cambi – Renata Gambino – Grazia Pulvirenti), uno studio tematico di natura transdisciplinare sulle assenze temporanee delle tre fiabe grimmiane di *Schneewittchen*, *Rotkäppchen* e *Dornröschen*.

¹⁴ James Frazer, *The Golden Bough. A Study in Comparative Religion*, Macmillan & Co., London-New York 1890, pp. 15 ss.

¹⁵ Franz Boas, *Race, Language and Culture*, The Macmillan Company, New York 1940, p. 404.



Di modo che allo specifico divieto del contatto con l'esterno o della nocività della luce per le fanciulle reali sottoposte a clausura precauzionale è possibile accostare ipotesi tematologiche cosmogoniche legate ai transiti di rinnovamento naturali, dei quali i racconti di fate avrebbero serbato reminiscenza: anche il sostare trasformativo dell'assenza centenaria esibirebbe, in tal senso, tracce dei miti celebranti il risveglio della terra, apparendo, come sottolineato da Max Lüthi, quale passaggio tra due fasi della vita globali, terrestri e matrilineari¹⁶. Giustificando, da questo punto di vista, la prevalenza di personaggi narrativi femminili, tracce di antichi riti collegati all'equinozio primaverile sarebbero rinvenibili nello sprofondamento nel sonno simile alla morte che *Dornröschen* racconta, trascinando nell'incantesimo tutto il castello come immerso nella terra addormentata nell'abbraccio di un lungo inverno¹⁷.

È possibile seguire il motivo della bella addormentata per evoluzioni sincroniche, come dimostrato dalla ricostruzione della pubblicazione di *Dornröschen* secondo le annotazioni di Jacob Grimm a partire dalle narrazioni di Marie Hassenpflug, alla quale veniva raccontata, a sua volta, dalla madre originaria di Valagin, paesino vicino Neuchâtel, lasciando supporre una genealogia riconducibile alla Svizzera francese¹⁸. Tuttavia il motivo del sonno profondo della figura femminile che si addormenta per rinascere come donna nuova è tematologicamente presente in tutte le sue note versioni letterarie della fiaba, accomunate dal misterioso sortilegio. Si vedano, ad esempio, *Sole, Luna e Talia* del *Pentamerone* di Giambattista Basile (1634), *La belle au bois dormant* di Charles Perrault (1697) o la storia di Brunilde, di origini ancora più remote, imprigionata dall'incantesimo di Odino, come annotato dai Grimm nella prefazione del secondo volume dei *Märchen*, nell'edizione del 1815: «Das von der Spindel zum Schlaf gestochene Dornröschen ist die vom Dorn entschlafene Brunhilde, nämlich nicht einmal die nibelungische, sondern die alt-nordische selber»¹⁹.

¹⁶ Max Lüthi, *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1962, p. 107.

¹⁷ Karl Justus Obenauer, *Das Märchen, Dichtung und Deutung*, V. Klostermann, Frankfurt 1959, p. 94.

¹⁸ *Es war einmal... Die wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählte*, hrsg. v. Heinz Rölleke – Albert Schindehütte, Eichborn, Frankfurt a.M. 2011.

¹⁹ Jacob Grimm – Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, II, Realschulbuchhandlung, Berlin 1815, p. VI. In questa occasione, vale la pena ricordare la preziosa e recente traduzione italiana della prima edizione dei *Märchen* (1812-1815) a cura di Camilla Miglio, *Tutte le fiabe. Prima edizione integrale 1812-1815*, Donzelli, Roma 2015, p. 381 («Rosaspina che si addormenta punta da un fuso è di fatto la Brunilde punta dalla spina – e non la Brunilde nibelungica, bensì proprio quella delle più antiche saghe nordiche»).



È anche in base al confronto con analoghe varianti letterarie che emerge la centralità dello stato di sospensione, della quale la fiaba costituisce figurazione emblematica, specie in relazione, come si vedrà, al tema della rigenerazione seguente al periodo letargico. Si tratta di un intervallo energetico dal carattere ciclico, percepibile soggettivamente come allentamento della tensione cosciente, ma anche pesantezza, svolgiatezza. Lo sprofondamento nel sonno centenario rappresenta, da questo punto di vista, equivalente narrativo di quel fenomeno biologico che Volfango Lusetti aveva curiosamente definito «mascheramento neotenco»²⁰, sorta di sviluppo statico da comprendere come prematurazione sessuale seguita da un prolungamento della crescita psicofisica. Seguendo tale scia interpretativa del transito centenario narrato nella fiaba, è altresì possibile scorgervi tracce di ciò che, in ambiente junghiano, viene definito come caratteristica «in potenza» di sviluppi futuri, dove la crescita individuale diventa realizzazione, predisposizione, inclinazione: «We are all born *anlagen*, like the potential at the center of a cell: in biology the *Anlage* is the part of a cell characterized as ‘that which will become’» – scriveva a tal riguardo Clarissa P. Estés, divulgatrice del noto studio su archetipi femminili in fiabe e miti letterari – «within the *Anlage* is the primal substance which in time will develop, causing us to become a complete someone»²¹.

L’ampliamento di coscienza conseguente trova corrispondenza nell’esigenza di inclusione degli opposti, con l’obiettivo di identificare la posizione reciproca assunta da essi, anche su di un piano narrativo, all’interno del quale eventuali ostacoli, in vista dell’organizzazione complessiva, non sono definitivi ma risolvibili nell’armonizzazione di fatti psichici fondamentali, consci e inconsci, della personalità.

Nel riconoscimento di questa alternanza ciclica, fasi di introversione ed espansione descritte nella fiaba corrispondono al sonno centenario di Dornröschen al quale segue un risveglio spontaneo, corrispondente narrativo di quel processo di definizione e formazione di ogni individuo psicologico, come unità separata e indivisibile, che Jung definiva in questi termini: «Individuation bedeutet: zum Einzelwesen werden, und, insofern wir unter Individualität unsere innerste, letzte und unvergleichbare Einzigartigkeit verstehen, zum eigenen Selbst werden»²².

Travestimento emblematico di esplorazioni identitarie, l’armonizzazione finale di conscio e inconscio, che la fiaba di *Dornröschen* riferisce

²⁰ Volfango Lusetti, *La predazione nella fiaba*, Armando, Roma 2010, p. 300.

²¹ Clarissa P. Estés, *Women Who Run With the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*, Ballantine, New York 1992, p. 70.

²² Carl G. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, Walter-Verlag, Olten 1974, p. 59.



contestualmente al superamento della sospensione centenaria, fa riflettere, per contrasto, sulla progressiva e attuale mancanza di zone liminali, sul venir meno di fratture generazionali, occasione di relazioni interumane, dalla crescita alla procreazione, sempre più evanescenti. Se, in tal senso, l'iniziazione che la fiaba racconta avviene, come menzionato, dalla prospettiva di un attraversamento prettamente puberale femminile, essa trascende il tempo, il genere e l'età, rivolgendosi all'infanzia, alla maturità, alla senescenza universali e facendo luce su quello che Françoise Héritier, nel celebre studio su «la pensée de la différence», definiva come ultimo referente, circondato da insolito silenzio, sul quale, infine, interrogarsi²³. È dall'indagine di pratiche culturali in margine alla dialettica tra età biologica, anagrafica e sociale di cui *Dornröschen* reca traccia, che è possibile il riconoscimento di riduzionismi psicologici che attribuiscono comportamenti sociali a contenuti psichici mutuati da precise realtà individuali, strutture molarì da decostruire in funzione di diversi gruppi umani, come pure all'interno di una stessa società.

«ÜBER DAS GANZE SCHLOSS»: DORMIRE NELLO SPAZIO

I mutamenti del processo di crescita di *Dornröschen* vengono scanditi oltrepassando soglie fisiche la cui funzione narrativa esula da quella meramente descrittivo-architettonica: si tratta di luoghi nei pressi dei quali il superamento di limiti imposti avviene attraverso un'esplorazione spaziale che conduce alla scoperta dell'oggetto proibito, causa dello sprofondamento nel sonno centenario²⁴. Tale sorta di perlustrazione, avvio di una trasformazione evolutiva contestuale al compimento del quindicesimo anno d'età della protagonista, è da intendere come allontanamento sia dagli argini del mondo domestico familiare che dai propri limiti agorafobici: motivato dalla necessità di conoscere, guardare oltre e infrangere divieti imposti, si può più generalmente affermare che il *progresso* narrativo, esistenziale e psicologico della protagonista prevede un allontanamento iniziale, identificato come tratto caratteristico di tutti i racconti di fate, che lo stesso Propp aveva identificato come genere di fiabe che incomincia con una menomazione o con un danno e si sviluppa attraverso la partenza del protagonista dalla casa d'origine²⁵.

²³ Françoise Héritier, *Masculin/féminin: la pensée de la différence*, Odile Jacob, Paris 1996.

²⁴ Per una panoramica della letteratura metodologica sorta in margine alla cosiddetta *topographical turn* si veda il saggio di Sigrid Weigel, *Zum topographical turn. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, in «KulturPoetik», 2 (2002), pp. 151-165.

²⁵ Vladimir J. Propp, *Istorieskie korni volšebnoj skazki*, Izdatel'stvo leningradskogo



Nel superamento di tali limiti si connettono evoluzione individuale e ideale mappatura spaziale narrativa, con l'iniziale stato di quiete domestica abbandonato quando la curiosità, coniugazione comportamentale dei tratti narcisistici della protagonista in evoluzione, spinge a muoversi, a esplorare, varcando porte e penetrando in spazi proibiti: attraverso l'esplorazione del castello in *Dornröschen* vengono forzati i limiti del mondo conosciuto, con un abbandono dello *status quo* che si traduce nell'allontanamento dallo stato in luogo, realizzato mediante il movimento necessario al raggiungimento delle metamorfosi finali. L'inscindibile dialettica che ne consegue, tra intimità e apertura verso l'esterno, raccoglimento ed esplorazione, testimonia l'incidenza degli spazi magici fiabeschi sull'agire, il condizionamento delle dimore sulla natura umana, quali entità sia esteriori che profonde, dominati da una dualità semantica secondo la quale nascosto e manifesto non sono lasciati alla loro opposizione geometrica,

ma si affermano quali parti di un percorso dialettico che emana precise risonanze narrative relative alla contrapposizione interno-esterno.

È così che durante l'inerpicarsi labirintico che la protagonista compie, ci si trova di fronte a spazi che rivelano la prospettiva domestica inusitata di un castello, dimora solo apparentemente accogliente, o di un oscuro rovetto, avvio del travaglio e della trasformazione, al quale fa seguito la costituzione di una sorta di involucro immaginario utile al rifugio durante l'assenza centenaria²⁶. È esplorando lo spazio domestico in lungo e in largo, che *Dornröschen* finisce per raggiungere la vecchia torre, interna sì alla casa d'origine ma al tempo tanto sperduta da esservi rimasto un fuso, altrimenti proibito nell'intero regno. L'allontanamento della protagonista avviene, in altre parole, dentro uno spazio familiare che perde d'un tratto le caratteristiche di luogo noto e rassicurante, scindendo ogni legame con la percezione consueta della domesticità. Sicura non è certamente la «piccola stanzetta» della torre, sede di un pericolo nascosto, altrimenti ovunque debellato:

Es geschah, daß an dem Tage, wo es gerade funfzehn Jahr alt ward, der König und die Königin nicht zu Haus waren, und das Mädchen ganz allein im Schloß zurückblieb. Da gieng es aller Orten herum, besah Stuben und Kammern, wie es Lust hatte, und kam endlich auch an einen alten Thurm. Es stieg die enge Wendeltreppe hinauf, und gelangte zu einer kleinen Thüre. In dem Schloß steckte ein verrosteter Schlüssel,

gosudarstvennogo universiteta, Leningrad 1946, trad. it. di Clara Coisson, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 29.

²⁶ In merito alla costituzione di un tale immaginario spazio ideabile, secondo una metafora etologica, come 'crisalide' rimando nuovamente a Paola Di Mauro, *Morte apparente, buio, sonno profondo*, cit.



und als es umdrehte, sprang die Thüre auf, und saß da in einem kleinen Stübchen eine alte Frau mit einer Spindel und spann emsig ihren Flachs²⁷.

In questo frangente si può ben notare come il castello esibisca una doppia natura, in quanto abitazione fondata su solidità e identità stanziabile per diventare presto residenza provvisoria, instabile, espressione solo temporanea di topofilia: in *Dornröschen*, la protagonista lascia lo spazio originario, ma ciò avviene pur rimanendovi all'interno, abbandonando la parte conosciuta per raggiungere la zona inesplorata di un castello da perlustrare in lungo e in largo. È a questo punto della narrazione, tuttavia, che la principessa non attraversa un bosco, come convenzionalmente in molte fiabe, ma compie la sua esplorazione dirigendosi verso l'alto, raggiungendo la vecchia torre dove si compirà l'incantesimo, in un labirintico inerpinarsi fino alla stanza della filatrice. Occorre notare, in margine a tale percorso ascensionale di una casa immaginata in accordo a dettami architettonici che si espandono verticalmente, che la parte alta del castello, la torre, è il luogo oscuro dove si compie la maledizione, evidenziando con ciò una struttura semantica antitetica a quella ortodossa rintracciata nell'indagine fenomenologica bachelardiana *La maison. De la cave au grenier*, nel quale l'epistemologo francese intercettava, in ogni struttura domestica a più piani, una polarità dove l'alto è espressione del razionale, di contro al sotterraneo e oscuro delle cantine, sede dell'irrazionale per antonomasia²⁸.

È piuttosto da una costante oscillante duplicità tra interno ed esterno che sono caratterizzati i cambiamenti repentini della «poétique de l'espace» fiabesca, generando innanzitutto una domesticità che, priva delle funzioni protettive generalmente attese, diventa minacciosa, al tempo estranea e familiare, *perturbante*²⁹. È, d'altro canto, proprio in

²⁷ D, p. 252; R, pp. 176-177 («Ed ecco, proprio il giorno che compì quindici anni, il re la regina eran fuori ed ella rimase sola nel castello. Lo girò in lungo e in largo, visitò tutte le stanze a piacer suo, e giunse infine a una vecchia torre. Salì la stretta scala a chiocciola, fino a una porticina. Nella serratura c'era una chiave arrugginita, e quand'ella la volse, si spalancò la porta; e in una piccola stanzetta c'era una vecchia con un fuso, che filava alacramente il suo lino»).

²⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris 1961, pp. 23-50.

²⁹ Come secondo la nota bivalenza semantica introdotta, per la prima volta nel saggio freudiano del 1910, *Über den Gegensinn der Urworte*, dove veniva sottolineato come *heimlich*, tra le molteplici sfumature semantiche, mostrasse una coincidenza con il suo contrario *unheimlich*, nel contesto di una varietà di funzionamenti sostantivali con significato antitetico senza modifica locutiva e secondo un meccanismo linguistico relativo a parole, non solo tedesche. Cfr. Sigmund Freud, *Über den Gegensinn der Urworte*, in «Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen», II (1910), 1, pp. 179-184.



marginale ad analoghi passaggi della fiaba, dalla parte sicura a quella perturbante di un medesimo luogo domestico, che avvengono significative modifiche della narrazione, laddove nei pressi di tali transiti il sacrificio della repentinità avvantaggia una gradualità utile a impedire la coincidenza tra movimento di separazione e successivo di aggregazione. Si tratta, più generalmente, di pause rigenerative e preparatorie, senza le quali sarebbero sottoposte a logoramento attività individuali e sociali oltre che i ritmi naturali dell'esistente; così secondo lo studio transdisciplinare *Les rites de passage* del 1909, dove l'antropologo franco-olandese Arnold van Gennep rifletteva su transiti puberali – così come su altri *passaggi* sociali come nascita, matrimonio, morte, stagionalità –, identificandoli in relazione ad attraversamenti *fisici* di confini realizzati nei pressi di porte o soglie³⁰. In margine alla vasta iconografia di riferimento intercettata dal celebre studio fenomenologico, i caratteri differenziali delle fiabe esibiscono indubbie specificità etnografiche in quanto riflesso di fenomeni rituali, come successivamente evidenziato da Propp: la celebrazione di tale rito avveniva nella foresta circondato dal più profondo mistero, dove si costruivano case o capanne aventi la forma d'un animale, le cui fauci erano rappresentate dalla *porta*³¹.

È in base ad analoghe connessioni antropologiche narrative che si può affermare come anche il paradigma interpretativo narrativo costruito in margine a fenomenologie rituali, evidenzia la seguente ricorrente triplice struttura: la separazione dal contesto d'appartenenza, il superamento della prova iniziatica e, infine, il passaggio simbolico verso la reintegrazione, con il ritorno e l'acquisizione del nuovo *status* sociale. È dall'elaborazione di tale schema *spaziale* ternario – che comprende separazione, soglia del rito con la morte simbolica e aggregazione con l'acquisizione del nuovo ruolo – che si articolano campi semantici, omogenei a diversi livelli di profondità, dove i passaggi liminali assurgono a entità marginali e non oppostive, utili a ricondurre la dimensione paradigmatica dell'assenza centenaria di *Dornröschen* all'interno di un orizzonte socialmente concepibile.

Vale la pena osservare, in questo frangente, un'alterazione della convenzionale suddivisione narrativa riguardo ai tratti caratterizzanti lo spazio esterno della fiaba – normalmente espressa con funzione oppostiva rispetto a un ordine organizzato della *domus*, secondo una dicotomia concettuale che vede il contesto domestico fondato su norme e consuetudini condivise e l'esterno, viceversa, come luogo dell'inaspettato.

Ci si trova di fronte a un immenso rovelto che circonda il castello durante il sonno centenario e lo ingloba fino a non renderlo più, non solo,

³⁰ Arnold van Gennep, *Les rites de passage*, É. Nourry, Paris 1909.

³¹ Vladimir J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 89.



raggiungibile ma nemmeno riconoscibile. Narrativamente così centrale da condizionare finanche il nome della protagonista, questo elemento in *Dornröschen* subisce una paradigmatica metamorfosi durante la narrazione, esordendo con tratti spaventosi:

Rings um das Schloß aber begann eine Dornenhecke zu wachsen, die jedes Jahr höher ward, und endlich das ganze Schloß umzog, und darüber hinaus wuchs, daß gar nichts mehr davon zu sehen war, selbst nicht die Fahne auf dem Dach. Es gieng aber die Sage in dem Land von dem schönen schlafenden Dornröschen, denn *so ward die Königstochter genannt*, also daß von Zeit zu Zeit Königssöhne kamen und durch die Hecke in das Schloß dringen wollten. Es war ihnen aber nicht möglich, denn die Dornen, als hätten sie Hände, hielten fest zusammen, und die Jünglinge blieben darin hängen, konnten sich nicht wieder los machen und starben eines jämmerlichen Todes³².

Lo spineto invalicabile, che circonda il castello incantato, fagocita il castello regale; minaccioso fino ad avvolgerne i contorni e inglobarne la bandiera in cima, ultimo vessillo distintivo del domestico rispetto al circondario di rovi, tale fitta e oscura pianta onnivora subisce, nella seconda parte del racconto, una metamorfosi in positivo. Come fosse un personaggio della fiaba, durante la pausa del sonno centenario, si trasforma anch'esso da minaccioso e mortifero a spazio accogliente, così che «als der Königsson sich der Dornenhecke näherte, waren es lauter große schöne Blumen, die thaten sich von selbst auseinander und ließen ihn unbeschädigt hindurch, und hinter ihm thaten sie sich wieder als eine Hecke zusammen»³³.

In maniera quasi corrispondente a tale alternarsi di immagini naturali benigne o maligne del roveto, si avvicendano pregi o vizi di chi lo attraversa, evidenziando il legame riflesso già postulato tra spazio e personaggi: è all'interno di questo ideale percorso che il processo di metamorfosi di *Dornröschen* conferma l'ipotesi semantica iniziale, misurabile in base a progressivi oltrepassamenti topografici identificabili come immagini concentrate di tutto lo psichismo.

³² D, p. 253, corsivi miei; R, p. 177 («Ma intorno al castello crebbe una siepe di spini, che ogni anno diventava più alta e finì col circondarlo e ricoprirlo tutto, cosicché non se ne vide più nulla, neanche la bandiera sul tetto. Ma nel paese si sparse la leggenda di Rosaspina, la bella addormentata, come veniva chiamata la principessa; e ogni tanto veniva qualche principe, che tentava, attraverso il roveto, di penetrare nel castello; ma senza riuscirvi, perché i rovi lo trattenevano, come se avessero mani; e i giovani vi s'impigliavano, non potevano più liberarsi e morivano miseramente»).

³³ D, p. 254; R, p. 177 («Quando il principe s'avvicinò allo spineto, trovò soltanto una siepe di grandi, bellissimi fiori, che spontaneamente si separarono per lasciarlo passare illeso, e si ricongiunsero alle sue spalle»).



Contestualmente all'indagine sul *dove*, si ottengono significative informazioni sul *come* i luoghi della fiaba vengano abitati, utili a riflettere anche su visioni egemoniche imposte di fronte a una potenziale varietà di modalità del dormire realizzate secondo comportamenti *appresi* attraverso l'esposizione a specifici ambienti sociali esterni. Ciò che la fiaba di *Dornröschen* descrive è, in tal senso, un sonno che si propaga come per cerchi concentrici verso il circostante, coinvolgendo oggetti inanimati che si animano addormentandosi come esseri viventi; i quali, a loro volta, sprofondano in uno stato di inerzia che li rende simili a oggetti, come avvolti da una paralisi omnicomprensiva, laddove l'unico elemento che assicura la prosecuzione della narrazione è la descrizione di un tale sonno onniavvolgente:

In dem Augenblick aber, wo sie den Stich empfand, fiel sie auf das Bett nieder, das da stand, und lag in einem tiefen Schlaf. Und dieser Schlaf verbreitete sich über das ganze Schloß: der König und die Königin, die eben heim gekommen waren und in den Saal getreten waren, fiengen an einzuschlafen, und der ganze Hofstaat mit ihnen. Da schliefen auch die Pferde im Stall, die Hunde im Hofe, die Tauben auf dem Dache, die Fliegen an der Wand, ja, das Feuer, das auf dem Herde flackerte, ward still und schlief ein, und der Braten hörte auf zu brutzeln, und der Koch, der den Küchenjungen, weil er etwas versehen hatte, in den Haaren ziehen wollte, ließ ihn los und schlief. Und der Wind legte sich, und auf den Bäumen vor dem Schloß regte sich kein Blättchen mehr³⁴.

Come si nota, la descrizione del sonno di ogni essere senziente e non senziente, di persone e oggetti intorno alla protagonista, ricopre la maggior parte dello spazio narrativo, secondo una modalità di diffusione che comunica la sensazione dell'avvolgimento di ogni cosa: da tale omogeneità di inanimato e animato scaturisce una relazione tra gli attanti della scena narrativa, come sottoposti a una estensione sensoriale ambientale che tutto – uomini, animali, piante, oggetti – abbraccia. Questa peculiare atmosfera animistica, secondo la quale alle cose del mondo esterno viene attribuita un'anima, riporta in qualche modo sia alla definizione sorta in ambito antropologico tyloriano, quale primo gradino dell'evoluzione religiosa legata a esperienze psicofisiche spontanee, quindi alle successive

³⁴ D, pp. 252-253; R, p. 177 («Come senti la puntura, cadde sul letto che era nella stanza e vi giacque in sonno profondo. E quel sonno si propagò in tutto il castello: il re e la regina, appena rincasati, s'addormentarono nella sala con tutta la corte. Dormivano i cavalli nella scuderia, i cani nel cortile, i colombi sul tetto, le mosche sulla parete; persino il fuoco, che fiammeggiava nel camino, si smorzò e si assopì, l'arrosto cessò di sfrigolare e il cuoco, che voleva prendere per i capelli uno sguattero colto in fallo, lo lasciò andare e dormì. E il vento tacque, e sugli alberi davanti al castello non si mosse la più piccola fogliolina»).



teorizzazioni di Jean Piaget che la intese quale manifestazione dell'egocentrismo infantile³⁵. Si trattava, in quest'ultimo caso, di una percezione che lo psicologo svizzero intendeva come manifestazione regressiva, su un piano strettamente psicopatologico, se conservata fino al pensiero adulto, ma che invece, nella dimensione narrativa della fiaba si impone, al contrario, come ricezione specificamente funzionale dell'episodio in questione, dettata dalla percezione di un ideale auditorio infantile, suggerendo la chiave interpretativa della storia nell'immedesimazione di un dormire quando – così per la bella addormentata come per l'intera corte – il mondo circostante cessa di esistere.

Tratto spazialmente connotato è anche la *condivisione* del sonno centenario, che avvolge sincreticamente tutto il circostante, istituendo una dimensione di abbandono collettivo nel castello incantato, bilanciata, e quasi assicurata nella sua possibilità di esistenza, dal proseguimento della vita attiva al suo esterno. Un tale coinvolgimento di animato e inanimato, secondo un'estensione relazionale che illustra lo sprofondamento nel sonno centenario, propone una sincronia dell'addormentamento attraverso una pluralità di modalità e posizioni: laddove la protagonista, nella remota stanza della torre che la ospita per cent'anni, è l'unica ad avere a disposizione un *letto*, mentre in piedi dormono il cuoco assieme allo sguattero, in una medesima sala re, regina e l'intera coorte del castello e, in accordo alle notorie abitudini antropogeniche, i cavalli nella scuderia, i cani nel cortile.

È così che, dalla celebre scena della fiaba, si ricavano informazioni significative sia sulla considerazione del sonno come bisogno naturale che sulla maniera culturale di rapportarvisi, sui *modi* di dormire legati a una logica di funzionamento che seleziona alcune potenzialità, scartandone altre poco funzionali o 'prive di senso', frutto di apprendimenti attuati per imitazione o educazione e testimonianza della infondatezza della nozione del dormire come qualcosa di *naturale*. Non si può far a meno di menzionare, a tal riguardo, il celebre studio di oltre cent'anni fa dell'antropologo francese Marcel Mauss sulle «tecniche del sonno»³⁶, nel quale veniva annunciato un paradigma relativizzante dalla validità atemporale, in merito ad *habitus*, di origine esterna rispetto ai corpi, di bisogni sottoposti ad *apprendimento*, dipendenti da modelli varianti significativamente tra differenti culture e società: da soli, in gruppo, con o senza coniuge, in diverse posizioni, sul terreno, su una piattaforma, su stuoie, su letti di

³⁵ La mancata distinzione tra mondo interiore ed esteriore, realizzata attraverso l'assimilazione degli oggetti alla propria attività, caratterizzerebbe l'assetto cognitivo fino alla pubertà, laddove smentito, da parte della sfera raziocinante, che oggetti possano sentire o agire. Cfr. Jean Piaget, *Six études de Psychologie*, Gallimard, Paris 1964 ed Edward B. Tylor, *The Religion of Savages*, in «Fortnightly Review», 6 (1866), pp. 71-86.

³⁶ Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, in *Sociologie et anthropologie*, P.U.F., Paris 1950, pp. 365-386.



tipo occidentale, con o senza coperte, cuscini, poggiatesta, sull'amaca, a cavallo in cerchio, assieme intorno a un fuoco, in posizione verticale come i pastori kenioti Masai³⁷.

In relazione a tali centrali intuizioni sulle origini storiche e culturali dell'apparentemente *naturale*, l'episodio fiabesco del sonno di re, regina e rispettiva corte nella sala del castello, offre altresì un fedele spaccato dell'organizzazione domestica circa la condivisione di un tempo di spazi dedicati al sonno, come secondo le usanze di ceti superiori, del signore con i suoi servi, della dama con le sue ancelle, spesso assieme a ospiti, in una stessa stanza³⁸. Ciò da connettere a quella dimensione ancora più arcaica, dalle tracce difficilmente cancellabili, del sonno condiviso così come praticato in società di paesi tropicali non industrializzati, simili, da un punto di vista ecologico e adattativo, a culture preistoriche capaci di assicurare sopravvivenza della prole, un *habitus* il cui abbandono, con l'introduzione della dimensione isolata del dormire in appositi spazi, avrebbe condotto alla trasformazione di letto e corpo come zone di pericolo psichico³⁹.

Anche in relazione a tale processo storicamente determinato di ridefinizione di norme comportamentali va dunque compresa la narrazione delle fiabe grimmiane, spia della trascrizione e rielaborazione *normalizzante* lunga oltre quarant'anni, attraverso le sette successive edizioni, rimaneggiate – come noto dal 1812 al 1857 – anche in ideale ottemperanza a quello che, partire dal secolo XVIII, sarebbe poi stato individuato come il chiarimento di 'norme comportamentali' da intendere foucaultianamente come «déplacement dans l'objet même de l'opération punitive»⁴⁰. In tal senso, come qualche secolo prima con le fiabe francesi di Charles Perrault, il rifacimento delle parti più irregolari testuali contribuì a definire parametri di ortodossia comportamentale per l'allora nuovo pubblico editoriale infantile, in relazione al contemporaneo processo di relega dell'elemento edonistico e corporeo nella sfera privata, con uno slittamento dell'autocontrollo individuale, indipendente da controlli esterni, strutturato come automatismo spontaneo⁴¹.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1969.

³⁹ Cfr. Norbert Elias, *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Bd. I, in Id., *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1969.

⁴⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975, p. 24.

⁴¹ Si veda, a tal riguardo, il già citato saggio di sociologia tedesca che intercetta tale processo di normalizzazione comportamentale in Occidente a partire da tardo Medioevo e primo Rinascimento di Norbert Elias, *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, cit., p. 88.



Espressione del cambiamento di costumi nell'Europa a cavallo tra epoca premoderna e moderna, l'evoluzione del dormire, del suo espletarsi in zone comuni o separate della casa, è da osservare come modalità storicamente circoscritta, spia di mutamenti sostanziali intervenuti nei rapporti interumani, osteggiata o favorita a seconda del modello culturale egemone e in riferimento a un più o meno allentato controllo sul corpo infantile: sonno come *condivisione* sostenuta, nella seconda metà del Novecento, da compresenze rassicuranti, così secondo le indicazioni di Benjamin Spock, il noto pediatra statunitense influenzato da Margarete Mead, nella sua guida di puericoltura del 1946; fino alla versione 'corretta' del medesimo testo di una decina d'anni dopo, dove avrebbe prevalso, viceversa, l'esortazione a evitare il 'lassismo', avviando un *trend* che si sarebbe esteso fino alle indicazioni di gestione dei pianti notturni in 'autonomia' in base alla cosiddetta «estinzione graduale»⁴².

Emerge da scenari analoghi, che tutto o quasi, è cultura, poco è biologicamente innato e universale, venendo, di volta in volta, esplicitate alcune fra possibili utilizzazioni che, solo attraverso esaustivi confronti, farebbero luce su potenzialità realmente attivabili. È in tal senso che, ad esempio, la posizione supina di Dornröschen adagiata su un letto – culla nell'immaginario occidentale del dormire che sottintende l'esistenza di presenze a sorveglianza di tale assenza – è confrontabile con la categoria proppiana della «bella nella bara»⁴³: derivante dalla funzione di conferire *visibilità* alle spoglie, definendo l'appartenenza al momento del trapasso, tale icona, altresì motivata da ragioni narratologiche (dal momento che, contrariamente, non si potrebbe vedere la protagonista, né riuscirebbe a rintracciarla il principe innamorandosene al primo sguardo) sottolinea la vicinanza di sonno e morte, come agli esordi della fiaba, quando la pernicioso maledizione viene mitigata dalla fata buona: «es soll aber kein Tod sein, sondern ein hundertjähriger tiefer Schlaf, in welchen die Königin Tochter fällt»⁴⁴.

⁴² Cfr. Benjamin Spock, *The Common Sense Book of Baby and Child Care*, Duell, Sloan and Pearce, New York 1946; Id., *Baby and Child Care*, Pocket Books, New York 1957; Sylvia de Béjar – Eduard Estivill, *Duérmete, niño*, Plaza & Janes Editores, Barcelona 1996. Al contrario delle aberranti pratiche divulgate da Estivill, le attuali linee guida dell'Organizzazione Mondiale della Sanità, ispirate a modalità di attaccamento «a richiesta», si basano sul valore biologicamente protettivo del sonno in spazi condivisi che, attraverso contatti sensoriali e sincronie fisiologiche, proverrebbe anche dalla SIDS, l'arresto della respirazione dei neonati per cause ancora sconosciute. Cfr. James J. McKenna, *An Anthropological Perspective on the Sudden Infant Death Syndrome (SIDS). The Role of Parental Breathing Cues and Speech Breathing Adaptations*, in «Medical Anthropolgy», 10 (1986), pp. 9-92.

⁴³ Vladimir J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. it. cit. pp. 201-205.

⁴⁴ D, p. 252, corsivi miei; R, p. 176 («la principessa non morirà, ma cadrà in un profondo sonno, che durerà cent'anni»).



Lo stato contestuale al sonno centenario, approssimativa prova generale del trapasso come mancanza definitiva dal mondo immanente, è espressione di un'immagine narrativa allestita così teatralmente da essere annoverabile tra quelle che Ariès, nello studio del 1975 sull'evoluzione degli atteggiamenti nella considerazione della morte attraverso le epoche, avrebbe definito come «mort romantique»⁴⁵. Se il sonno centenario esibisce, in questo scenario ideale, un'attrattiva specificamente legata al trovarsi adagiata su un letto di morte, l'alludervi che emerge dalla storia evidenzia, per contrasto, la presenza di un tema estromesso dalla prospettiva discorsiva ed esperienziale contemporanea: la morte sarebbe diventata rito osceno e privato, scomparsa dalla vista così come dall'orizzonte esistenziale di individui costretti dentro le celle anguste dell'inconsapevolezza emotiva⁴⁶.

La fiaba di *Dornröschen* esibisce, viceversa e come molti altri racconti di fate, lo stretto legame di *Hypnos* e *Thanatos*, laddove proprio in prossimità del passaggio centenario avvengono metamorfosi fisiologiche, a cominciare dall'evoluzione di un corpo capace di *generare* anche se privo di vita, così come raccontato nelle versioni della fiaba della bella addormentata di Basile e Perrault, dove la narrazione prosegue con la procreazione. In particolare, in *Sole, Luna e Talia* è la maternità a ratificare l'ingresso nella condizione adulta, avvenendo sia il concepimento che il parto durante il sonno di Talia⁴⁷; mentre, nel caso della fiaba francese, dopo il risveglio dal sonno e le nozze con il principe, la bella addormentata avrà due figli, successivamente messi in pericolo dalla suocera antropofaga, continuazione della storia 'trasposta' dai Grimm nella prima edizione dei *Märchen* nel frammento intitolato *Die Schwiegermutter*⁴⁸.

Rispetto alle versioni letterarie italiana e francese succitate, *Dornröschen* offre dunque un epilogo più breve, che si conclude con il risveglio e le nozze con il principe – «sie lebten vergnügt bis an ihr Ende»⁴⁹ –, una versione 'abbreviata' dove non narrata è la scena del parto seguente al processo di trasformazione centenaria della fanciulla in donna, dal quale deriverebbe altresì l'uscita dalla chiusura monolitica attraverso l'incontro

⁴⁵ Cfr. Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en occident du moyen age a nos jours*, Seuil, Paris 1975.

⁴⁶ Per la considerazione dell'argomento 'morte' come sorta di tabù che scompare dalla vista così come dall'orizzonte esistenziale dell'individuo, si veda il celebre saggio dell'antropologo inglese Geoffrey Gorer, *The Pornography of Death*, in «Encounter», October 1955, pp. 49-52.

⁴⁷ Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de peccerille*, Garzanti, Milano 1995, p. 443-448.

⁴⁸ Jacob Grimm – Wilhelm Grimm, *Die Schwiegermutter*, in *Kinder- und Hausmärchen*, Bd. I, Realschulbuchhandlung, Berlin 1812, pp. 383-385.

⁴⁹ D, p. 254; R, p. 178 («vissero felici fino alla morte»).



con l'altro: «Only relating positively to the other» così Bettelheim «'awakens' us from the danger of sleeping away our life»⁵⁰. Avrebbe tuttavia aggiunto lo psicoanalista austriaco che, sebbene nella versione tedesca, come invece in Basile e Perrault, gli esiti riproduttivi non vengano raccontati, questi sono da considerare ugualmente come proseguimento sottinteso, essendo il tema del *generare* tanto strettamente intrecciato con la femminilità della protagonista da essere percepibile, indipendentemente dal fatto che avvenga narrativamente o meno, poiché «she is the incarnation of perfect femininity»⁵¹.

Si è evidentemente in presenza di significativi impliciti riguardanti la presunta naturalità dell'identità femminile, costruiti cioè culturalmente attraverso lo sguardo creativo di una ricezione che converte l'alterità del fittivo letterario automaticamente entro una *necessaria* costellazione familiare. Anche a dispetto dell'epilogo aperto e sospeso della versione grimmiana, allusioni transtestuali analoghe derivano dall'attribuire un nesso tra tratti biologici prefissati e pratiche discorsive⁵², le quali generano il riconoscimento di una stranezza testuale – così l'epilogo 'abbreviato' della fiaba grimmiana – non adeguata alla realtà, esito, qui come altrove, della considerazione del corpo femminile come «öffentlicher Ort»⁵³.

Tra le costruzioni discorsive messe a punto per disciplinare il corpo sociale, in altre parole, la 'maternità attesa' viene definita nel conformarsi a leggi di natura⁵⁴, che perpetuano l'incombente di ruoli corrispondenti alle diverse età della donna i quali appaiono compresenti come lungo una ideale concatenazione che avvicenda un necessario succedersi di bambine, fanciulle, madri, nonne⁵⁵. È così che, anche attraverso il fittivo narrativo, si attua un viaggio transtestuale entro le cavità generative femminili messo a confronto con stereotipi interiorizzati di una ricezione che abbraccia l'implicita dicotomia con la presenza di un logos maschile speculare a ciò che Simone De Beauvoir avrebbe definito provocatoriamente come «secondo sesso»⁵⁶: «Ben prima di Carl Gustav Jung i Grimm», scrive molto puntualmente, e a tal riguardo, Camilla Miglio, «ci mettono in contatto con i *tipi* del *puer* e della *puella*,

⁵⁰ Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment*, cit., p. 400.

⁵¹ *Ivi*, p. 403.

⁵² Cfr. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990.

⁵³ Cfr. Barbara Duden, *Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Mißbrauch des Begriffs Leben*, Luchterhand, München 1991.

⁵⁴ Cfr. Rosi Braidotti, *Patterns of dissonance. A Study of Women and Contemporary Philosophy*, Routledge, London 1991.

⁵⁵ Cfr. Donald Winnicott, *Home is Where We Start From*, W. W. Norton, New York 1986.

⁵⁶ Cfr. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris 1949.



ma senza alcuna chiave psicanalitica o lettura archetipica. Essi piuttosto lavorano in presa mimetica»⁵⁷.

Vale la pena tuttavia aggiungere come una ricostruzione *archeologica* delle pratiche di assoggettamento e soggettivazione – che interferiscono, in questo caso, anche con l'identificazione delle figure attanziali presenti nel testo – implichi tuttavia la considerazione del *potere* non quale mera funzione repressiva astratta, laddove procedendo foucaultianamente, la sessualità è da intendere come dispositivo costituito da una *microphysique* esercitata (non meramente repressa) e, dunque, sovvertibile. È in fondo questo il principio che sembra ispirare le riscritture sperimentali fiorite dal secondo dopoguerra in poi, parodie e palinsesti finalizzati a scalfire le tradizionali declinazioni narrative, attraverso una pratica testuale corrosiva basata sul convincimento che il messaggio delle fiabe tenda a reprimere e contenere i bambini piuttosto che renderli liberi di fare le loro scelte⁵⁸. Transvalutando schemi dicotomici e smantellando impliciti riduzionistici, attraverso caleidoscopici giochi linguistici e tecniche narrative stranianti, in tali contesti sperimentali si tentava di rovesciare la funzione delle fiabe classiche, evidenziandone, viceversa, il potenziale liberatorio nascosto. Ne venivano demitizzate innanzitutto le convenzioni rappresentative di un femminile al quale rivolgersi, come nella riscrittura poetica bella addormentata, attraverso analoghi moniti energizzanti: «Befrei dich selbst vom Dauerschlaf»⁵⁹.

«DER TAG WAR GEKOMMEN, WO DORNRÖSCHEN WIEDER ERWACHEN SOLLTE»:
DORMIRE NEL TEMPO

Tratto caratterizzante del sonno di *Dornröschen* è, infine e in quanto centenario, la sua *profondità*: rispetto alla condivisione, caratteristica prettamente culturale e ambientale, la profondità del sonno si qualifica come elemento *intrinseco* al suo funzionamento fisiologico dal momento che, anche di fronte a modalità diverse del dormire, esso esibisce una struttura consustanziale legata al tempo.

Si tratta di un elemento narrativo distintivo, come ricordava Eric Berne nel noto commento alla fiaba della bella addormentata, laddove è qualcosa non solo di improbabile, ma del tutto impraticabile, che l'il-

⁵⁷ Camilla Miglio, *La vera storia delle storie dei fratelli Grimm*, in Jacob Grimm – Wilhelm Grimm, *Tutte le fiabe*, cit., pp. XIII-XXV, qui p. XIX.

⁵⁸ Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion: the Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, Routledge, New York 1991, p. 53.

⁵⁹ Si veda la poesia di Josef Reding, *Mädchen, pfeif auf den Prinzen*, in Id., *Gutentagtexte*, Engelbert, Balve 1974, p. 39.



lusione di eterna giovinezza, raccontata con il risveglio del sonno centenario, si realizzi: in ciò il padre dell'analisi transazionale interpretava l'evanescenza temporale del fiabesco alla luce di interruzioni da intendere quali eventi inammissibili nella realtà⁶⁰.

Quale sorta di sfida ai limiti imposti dalla circolarità circadiana che regola le funzioni biologiche del dormire, attraverso un'alternanza sequenziale cadenzata da una ritmicità fisiologica verosimilmente non centenaria, la prospettiva di *longue durée* della narrazione fiabesca corrisponde tuttavia alla necessità, non solo narrativa, di una modifica all'orientamento temporale, lasciando percepire le conseguenze delle azioni in termini non solo individuali o intragenerazionali. È in tal senso possibile percepire l'unicità strutturale del *tempo del racconto* della fiaba, orientato a dar forma alla 'paralisi' dell'assenza centenaria secondo modi e forme rappresentative che, in rapporto al *tempo della storia*, generano una specifica velocità, non costante dall'inizio alla fine ma variabile e dipendente dai dispositivi retorico-narrativi adottati.

Se durante la sospensione centenaria la protagonista non è attiva, lo è il mondo intorno a lei: la continuità delle sequenze narrative offre aggiornamenti su ciò che accade durante il sonno profondo, dando luogo a parentesi descrittive ambientali, con conseguenze sulla narrazione che attribuisce alla sospensione valore distintivo, assoluto e generativo della storia. È così che, rispetto a una ideale linearità narrativa, le sequenze acroniche dell'assenza centenaria si dilatano grazie a digressioni descrittive che lasciano procedere la storia con più lentezza. Si estende anche il tempo del racconto, con descrizioni dello sprofondamento nel sonno centenario e del successivo risveglio che ricoprono il maggior spazio testuale complessivo, laddove grazie a tali dettagliati resoconti del dormire, si genera la sensazione che questo tutto avvolga, anche la narrazione con la sua lentezza.

Se, infatti, usualmente la durata della storia non corrisponde al tempo preciso in cui i fatti avvengono (dal momento che, se alcune parti non venissero rese più brevi di altre, ci troveremmo di fronte a un tempo indefinitamente lungo), nella narrazione del sonno centenario di *Dornröschen* ci si avvicina a una dimensione nella quale tali pause sono significativamente assai estese. Vale la pena aggiungere ancora come, in generale, nel prevalere descrittivo vengano spesso veicolati contenuti precisi che appaiono *surrogati* di immagini e concezioni del mondo, trasmesse attraverso parentesi 'più letterarie' rispetto ad altre, all'interno delle quali spicca il maggiore spazio concesso alla creazione autoriale: si è in presenza di meccanismi narrativi secondo i quali non viene riprodotta una

⁶⁰ Eric L. Berne, *What Do You Say after You Say Hello?*, Grove Press, New York 1972, p. 124.



realtà preesistente ma, attraverso un minuzioso resoconto ambientale, ne viene creata una artisticamente autonoma, con la conseguente consegna, per chi legge o ascolta la fiaba, di un'interazione con mondi narrativi non interamente compiuti, come immersi nell'atmosfera totalizzante della sospensione temporale menzionata.

Accomunate dall'effetto retorico di *enumeratio* – che scandisce, ripetendoli quasi fotograficamente, i momenti dell'addormentamento, del sonno e del risveglio –, la peculiarità delle parti descrittive in *Dornröschen* emerge in relazione alla struttura tematica testuale, ipoteticamente misurabile alla luce della convenzionale combinazione narrativa tra motivi dinamici e statici, i primi legati direttamente alle trasformazioni dell'intreccio e i secondi, in via di principio, privi di tali mutamenti⁶¹. In accordo a tale classificazione di derivazione formalista, l'assenza centenaria, narrativamente descrittiva (e dunque classificabile tra le seconde tipologie narrative) si configura, viceversa e nel contesto della fiaba in questione, come 'legata' e, dunque, sostanziale per lo sviluppo della storia, con un ruolo non accessorio rispetto al nucleo narrativo.

Analoghi tratti ridondanti, motivati dall'originaria forma di trasmissione fiabistica orale⁶², generano anche nei *Märchen* una viva dialettica tra variazione e ripetizione, entro la quale l'originalità interferisce con il riconoscimento del già udito e l'imitazione di precisi contenuti narrativi, secondo un funzionamento morfematico inerente alle cosiddette unità di informazione memetiche quali «unità auto-propagantesi» di evoluzione culturale⁶³.

Si può, tuttavia, identificare la ripetitività delle fasi di addormentamento e risveglio della fiaba di *Dornröschen*, astraendo dalla temporalità centenaria nelle sue declinazioni narratologiche, ovvero in quanto rigenerazione quintessenza di un bisogno universale, necessario a ogni essere umano e animale, corrispettivo fisiologico della fase del sonno di lunga durata. Definito a partire dalla celebre alternanza identificata, nel 1953, da Eugene Aserinsky e Nathaniel Kleitman, in margine all'idea di un'architettura del sonno scandita a intervalli regolari⁶⁴, lo stato di insensibilità tipico del son-

⁶¹ *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, éd. Tzvetan Todorov, Seuil, Paris 1985, pp. 226-228.

⁶² Si tratta di un'oralità organizzata secondo formule precostituite mnemonizzabili utili al mantenimento di attenzione, comprensione e conservazione testuale. Cfr. Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge 1963, trad. it. di Mario Carpitella, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Roma-Bari 2003.

⁶³ Michael D.C. Drout, *How Tradition Works. A Meme-Based Cultural Poetics of the Anglo-Saxon Tenth Century*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe 2006, pp. 16-17.

⁶⁴ Verne dimostrato dai due scienziati che, solo nello sprofondamento in una fase REM indefinitamente lunga, accompagnato, come il nome suggerisce, da movimenti ocu-



no profondo fece allora identificare la fase REM come fondamentale per il recupero fisico, organico, metabolico delle funzioni mentali, alla base di rilancio e ripristino dei processi fisiologici, responsabili del mantenimento di corpo e mente sani e funzionanti⁶⁵. Anche se successivamente la contestuale identificazione tra sogno e sonno REM sarebbe stata ridimensionata⁶⁶, sogni e sonni profondi, indispensabili per la crescita – e come racconta la fiaba nell'alternanza ciclica narrata – sarebbero apparsi indispensabili anche in accordo alle diverse teorie sull'origine del sonno: come risposta di adattamento al ciclo giorno-notte, ad esempio, fase di inattività che avvantaggia la sopravvivenza attraverso l'immobilità del dormire che, per diverse specie animali, evita sprechi di energia o pericoli al cospetto di predatori notturni quando lo stato di veglia risulterebbe rischioso⁶⁷. Parte dalla medesima valutazione della natura non derogabile del sonno anche la revisione di tali ipotesi eziologiche in ambito neuroscientifico, secondo modelli utili a indentificare il ruolo determinante del sonno profondo per l'incremento dell'attività cerebrale, nel fissare dati acquisiti nella memoria a lungo termine grazie a geni con funzioni di ripristino utili al cervello per liberarsi di informazioni secondarie⁶⁸.

Tuttavia, al cospetto delle comuni valutazioni della *necessità* del sonno come stato dell'organismo caratterizzato da una ridotta reattività agli stimoli ambientali⁶⁹, non sono mancate argomentazioni scientifiche in controtendenza: secondo gli esiti della ricerca condotta dal *Loughborough Sleep Research Centre*, ad esempio, ridotti potrebbero essere i tempi de-

lari rapidi, avverrebbero cambiamenti a livello cerebrale, con un'attività maggiore rispetto allo stato di veglia e che lo sviluppo cerebrale varierebbe, in aggiunta, in dipendenza direttamente proporzionale: massima, dunque, la percentuale di sonno REM durante l'infanzia, legata alla massima capacità di apprendere. Cfr. Eugene Aserinsky – Nathaniel Kleitman, *Two Types of Ocular Motility Occurring in Sleep*, in «Journal of Applied Physiology», 8 (1955), pp. 1-10.

⁶⁵ Cfr. Stephen W. Lockley – Russell G. Foster, *Sleep: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2012.

⁶⁶ Ad esempio lasciando emergere la presenza di attività mentali nel corso di tutte le fasi del sonno. Cfr. James Horne, *Why We Sleep: The Functions of Sleep in Humans and Other Mammals*, Oxford University Press, Oxford 1988, p. 13.

⁶⁷ *Ivi*, p. 39.

⁶⁸ Francis Crick – Graemi Mitchinson, *The Function of Dream Sleep*, in «Nature», 304 (1983), p. 111-114. Si tratta di modelli neurofisiologici non necessariamente distanti dall'ambito interpretativo psicoanalitico, come si evince, ad esempio, dai paradigmi transdisciplinari della cosiddetta neuropsicoanalisi, fondata sul presupposto che dualismi epistemologici ed esplicativi, tra approcci psicodinamici e neuroscientifici, non abbiano motivo di esistere. Cfr. Eric R. Kandel, *In Search of Memory: The Emergence of a New Science of Mind*, W.W. Norton & Company, New York 2006.

⁶⁹ Piero Salzarulo – Igino Fagioli, *Sleep for Development or Development for Walking. Some Speculation from a Human Perspective*, in «Behavioral Brain Research», 69 (1995), p. 27.



dicati al dormire e ridimensionata la proverbiale necessità delle otto ore di sonno notturne, in base non solo ad una superfluità dell'ultima parte della fase non REM, ma anche una certa sovrastima di quella REM⁷⁰.

Ancora più bizzarre sarebbero le recenti tendenze di privazioni 'organizzate' del dormire, come risulta dal fiorire sull'etere di sperimentazioni comunitarie orientate alla applicazione condivisa di cicli polifasici alternativi al ritmo sonno-veglia, allo scopo di velocizzare il raggiungimento della fase REM per arrivare, previo un breve periodo di adattamento, a dormire per due sole ore nell'arco delle ventiquattro. Testimonia il medesimo obiettivo, dal carattere vagamente disforico, di ottimizzazione delle facoltà cognitive e di astensione dal sonno senza pregiudicare prestazioni mentali e fisiche, la pubblicazione di manuali relativi a una gestione del sonno segmentata e polifasica di leonardiana memoria, da organizzare secondo pisolini di venti minuti ogni quattro ore⁷¹.

Disgiungendosi dai cicli metabolici dell'essere umano, tale processo di colonizzazione di spazi prima dedicati al sonno tenta di svincolarsi anche dal buio notturno (e dalla produzione di melatonina, ormone, come noto, prodotto in assenza di luce solare) per imporre schemi artificiali di temporalità e prestazione efficienti ed estendere le capacità fisico-mentali al di là dei limiti fisiologici e dei ritmi periodici dell'esistenza umana, secondo modelli di lavoro e consumo orientati a saldare sistema produttivo e riorganizzazione del tempo⁷².

A dispetto di tali atipici interventi sull'integrità psicofisica e senso-percettiva umana, i tratti fisio-antropologici della sospensione centenaria descritti dalla fiaba raccontano della natura del sonno come evento di 'costruzione' cerebrale determinato da limiti imposti da una circolarità circadiana che regola le funzioni del dormire, con uno scandire cadenzato da una ritmicità ancorché secolare. La protagonista della fiaba è la prima ad addormentarsi e la prima a ridestarsi, il suo risveglio semplicemente *accade*, grazie a una sorta di sveglia interna che fa volgere le cose verso una loro riattivazione: «nun waren aber gerade die hundert Jahre verflossen, und der Tag war gekommen, wo Dornröschen wieder *erwachen* sollte»⁷³. È infatti solo allora che può avvenire il risveglio, secondo un epilogo descrittivo rigorosamente speculare all'addormentamento:

⁷⁰ James Horne, *Why We Sleep: The Functions of Sleep in Humans and Other Mammals*, cit., p. 40.

⁷¹ Cfr. Timothy Ferriss, *The 4-Hour Workweek. Escape 9-5, Live Anywhere, and Join the New Rich*, Crown Publishing Group, New York 2007.

⁷² Cfr. Douglas Rushkoff, *Present Shock. When Everything Happens Now*, Current, New York 2013.

⁷³ D, pp. 253-254; R, p. 178 (corsivo mio; «eran passati i cent'anni ed era venuto il giorno che Rosaspina doveva ridestarsi»).



Da gieng er weiter, und sah im Saale den ganzen Hofstaat liegen und schlafen, und oben bei dem Throne lag der König und die Königin. Da gieng er noch weiter, und alles war so still, daß einer seinen Athem hören konnte, und endlich kam er zu dem Thurm und öffnete die Thüre zu der kleinen Stube, in welcher Dornröschen schlief. Da lag es und war so schön, daß er die Augen nicht abwenden konnte, und er bückte sich und gab ihm einen Kuß. *Wie* er es mit dem Kuß berührt hatte, schlug Dornröschen die Augen auf, erwachte, und blickte ihn ganz freundlich an⁷⁴.

Ciò che la fiaba in tal senso racconta, la profondità del dormire come condizione necessaria per un risveglio foriero di crescita, corrisponde alla stessa definizione del sonno come attività *reversibile*, comprensibile, dunque, solo in relazione al corrispondente e automatico risveglio⁷⁵. Non era stato, a tal riguardo e a ben leggere, il bacio del principe a provocare la vera e propria ripresa di Dornröschen, quanto una sorta di entelechia interna, la quale aveva permesso la trasformazione dei rovi in fiori benevoli al trascorrere dei cento anni.

All'infuori della dilatazione temporale raccontata, il sonno arcaico e profondo allestito nella fiaba, di fronte all'odierna accessibilità garantita e costante di ogni attività, appare quale limite invalicabile di una condizione naturale non eliminabile a piacere ed emblema della limitata compatibilità degli esseri umani con le forze della produzione, imponendo la necessità del rinvio, del lasciare in sospeso, dell'assentarsi. Determinante per la resistenza evolutiva, il sonno accompagnato raccontando si oppone al cambiamento antropologico *in fieri* che minaccia, assieme al dormire, anche l'oscurità della notte quale bene inalienabile necessario alla sopravvivenza della specie: la sua funzione cognitiva e modellizzante si impone quale essenza della vita antropica⁷⁶, capace di configurare esperienze temporali altrimenti sfuggenti, lasciando esperire il proseguimento della vita, della sua ciclicità, di contro all'esercizio sistematico di un *biopotere* pervasivo nei processi vitali, nei respiri, nei sogni e nelle pulsioni dell'individuo.

L'ispirazione foucaultiana implicita in tali esiti contenutistici ricavati dall'indagine testuale fiabistica ne ha anche ispirato l'andamento discor-

⁷⁴ D, p. 254, corsivo mio; R, p. 178 («Egli proseguì e nella sala vide dormir tutta la corte e, in alto, presso il trono, giacevano addormentati il re e la regina. Andò oltre; il silenzio era tale che egli udiva il proprio respiro; e finalmente giunse alla torre e aprì la porta della stanzetta in cui dormiva Rosaspina. Là essa giaceva, ed era così bella che egli non poteva distoglierne lo sguardo. Si chinò e le diede un bacio. E a quel bacio, Rosaspina aprì gli occhi, si svegliò e lo guardò tutta ridente»).

⁷⁵ Piero Salzarulo – Igino Fagioli, *Sleep for Development or Development for Walking. Some Speculation From a Human Perspective*, cit., p. 27.

⁷⁶ Come emerge anche da recenti ricerche transdisciplinari a cavallo tra bioetica della narrazione e antropologia filosofica riferite in Michele Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Raffaello Cortina, Milano 2017.



sivo impregnandolo, cioè, della consapevolezza metodologica della conoscenza prospettica, non *cristallina* di ogni evento narrativo; orientamento prevalente da non intendere tuttavia univocamente, quanto piuttosto quale possibile ipotesi tra diversi approcci critico-letterari, vantaggioso in questo caso a evidenziare fruizioni testuali oscillanti tra l'implicita identificazione con presunte essenze esistenti in natura e l'esplorazione di pratiche discorsive alternative a modelli egemoni, fruttuosamente generati dalla mancata equivalenza tra essere costituiti ed essere determinati dal discorso.

L'insalvabilità dell'io e il gesto espressionista nella poetica del superamento e nell'orizzonte goethiano di Hermann Bahr

Fabrizio Cambi

Hermann Bahr¹, filosofo, giurista, economista, filologo, autore di oltre quaranta opere teatrali e dieci romanzi, sensibile e versatile nonché prolifico critico letterario, inesauribile animatore culturale, è una figura centrale e illuminante nella temperie culturale a cavallo fra Otto e Novecento, sinteticamente riassumibile con il termine *Moderne*. A fronte della centralità e vastità della sua opera non corrisponde d'altra parte nella cultura italiana un'adeguata notorietà, se non forse per il famoso e fortunato saggio *Expressionismus* (1916)², con il quale il movimento artistico

¹ Per un profilo biografico e dell'opera di Bahr (Linz 1863 - München 1934) nel contesto culturale fra Otto e Novecento si veda in particolare Reinhard Farkas, *Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne*, Böhlau, Wien u.a. 1989, e Donald G. Daviau, *Understanding Hermann Bahr*, Röhrig, St. Ingbert 2002. Sui più recenti indirizzi di ricerca si segnala il volume *Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr*, hrsg. v. Tomislav Zelić, Peter Lang, Frankfurt a.M. u.a. 2016. Un'esauriente bibliografia critica, distribuita cronologicamente, è contenuta nel sito del *Bahr-Projekt* dell'Università di Vienna. In relazione ai temi qui trattati nella letteratura critica recente si segnalano i seguenti studi: Marina Brambilla, *Die essayistischen Schriften Hermann Bahrs*, in *Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900-1920)*, hrsg. v. Marina Brambilla – Maurizio Pirro, Rodopi, Amsterdam-New York 2010, pp. 29-46; *Hermann Bahr – Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden*, hrsg. v. Mortien Anton Müller – Claus Pias – Gottfried Schnödel, «Jahrbuch für internationale Germanistik» (2014); Wolfgang Müller-Funk, *Der Essay als ästhetische Positionierung – Hermann Bahr als Programmierer der Wiener Moderne* e Gilbert Carr, *Hermann Bahr als Kritiker und Porträtist*, entrambi in *Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr*, cit., rispettivamente pp. 15-32 e pp. 33-48.

² La prima edizione di *Expressionismus* uscì nel 1916 presso Delphin-Verlag di Monaco in una tiratura di 60 copie numerate, corredata da 19 illustrazioni e con un'ampia bibliografia nella quale sono indicati, fra gli altri, tre testi di Wilhelm Worringer, (*Abstraktion und Einfühlung*, *Formprobleme der Gotik* e *Die altdeutsche Buchillustration*) e due di Martin Buber (*Ekstatische Konfessionen* e *Daniel, Gespräche der Verwirklichung*). Negli anni seguenti seguirono numerose ristampe. Di particolare rilievo è quella del 1920 sulla cui copertina è riportata la riproduzione del *Selbstporträt mit schwarzem Tongefäß* di Egon Schiele. In questa edizione muta l'ordine delle immagini che sono ora 20 (ne vengono tolte quattro e inserite cinque nuove), fra le quali di Picasso, Matisse, Pechstein,



e letterario ottiene il suo crisma ufficiale con una sua significativa definizione e collocazione nel panorama della storia dell'arte e della letteratura. Per la prima volta, infatti, proprio durante la Grande Guerra, viene pubblicato il primo lucidissimo contributo critico su una delle ultime tendenze dell'arte contemporanea nei primi due decenni del Novecento, non a caso dedicato ad Alfred Roller, scenografo, pittore e grafico, dal 1902 presidente della *Wiener Secession*. Non che Bahr sia stato, com'è noto, il creatore del termine 'espressionismo', usato per la prima volta nel 1901 in Francia dal pittore Julien-August Hervé e nel 1911 da Otto zur Linde³, il primo ad applicarlo alla poesia, e nello stesso anno da Wilhelm Worringer in un saggio su Cézanne, van Gogh e Matisse.

L'imponente opera saggistica di Bahr, sviluppata in parallelo a quella specificatamente letteraria, narrativa e drammatica, in un arco di tempo di più di cinquanta anni, dagli anni Ottanta, caratterizzati da un lato dal consolidamento e dalla crescita dell'Impero guglielmino e dall'altro dal declinante ma ricchissimo *humus* culturale nell'Impero austroungarico, fino al traumatico concludersi della Repubblica di Weimar, fa dell'autore al tempo stesso attore, cronista e interprete di un'epoca segnata da impetuose e profonde trasformazioni, dal diffondersi delle avanguardie e dalla interazione

Boccioni e Severini. A questa edizione si farà riferimento, indicando alla fine della citazione nel testo la pagina preceduta dalla sigla E. La prima traduzione in italiano con il titolo *Espressionismo* uscì da Bompiani nel 1945 a cura di Bruno Maffi e con una introduzione di Mario De Micheli. Le citazioni qui riportate in italiano sono tratte da Hermann Bahr, *Espressionismo*, trad. e postfaz. di Fabrizio Cambi, Silvy Edizioni, Scurrelle (TN) 2012. Rinviano ai testi sopracitati per un quadro biografico dell'autore, mi limito a ricordare che Bahr, ormai cinquantenne, non fu arruolato durante la Prima guerra mondiale che egli, secondo un sentire pressoché unanime, accolse con entusiasmo come attesta il libro *Kriegsseggen* (1915) che precede la stesura del saggio sull'*Espressionismo*.

³ Il termine *Espressionisme*, in un'accezione non ancora ben definita, compare infatti a Parigi nel 1901 nel catalogo del 'Salon des Indépendents', in cui con questo titolo sono riportate otto opere di Julien-August Hervé. Alla diffusione del termine contribuì Wilhelm Worringer con l'articolo *Entwicklungsgeschichtliches zur modernen Kunst*, pubblicato su «Sturm» nel 1911, nel quale intende difendere Herwardt Walden. Per tradizione si fa risalire l'origine del nome al collezionista d'arte Paul Cassirer, membro della giuria della *Secessione berlinese* che, contrapponendo le opere di Eduard Munch a quelle dell'impressionismo, definiva le prime 'espressioniste'. Ai pittori espressionisti francesi fa riferimento Lovis Corinth in occasione della 'XXII Mostra della Secessione'. Sul piano letterario fu Kurt Hiller, nell'articolo *Die Jüngst-Berliner* su Ernst Blaß e Georg Heym, uscito nel luglio del 1911 sulla «Heidelberger Zeitung», ad affermare il termine: «Wir sind Expressionisten. Es kommt uns wieder auf den Gehalt, das Wollen, das Ethos an». Per un quadro più dettagliato sull'origine del termine cfr. Paolo Chiarini, *L'espressionismo tedesco*, Silvy Edizioni, Scurrelle (TN) 2011, in particolare pp. 91-97; Fritz Schmalenbach, *Das Wort Expressionismus*, in «Neue Zürcher Zeitung», 11 marzo 1961, p. 5; Donald E. Gordon, *On the Origin of the Word 'Expressionismus'*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 29 (1966), pp. 368-385; Arturo Larcati, *Espressionismo tedesco*, Editrice Bibliografica, Milano 1999.



e commistione dei generi figurativi e letterari. Bahr rappresenta un caso unico per essere stato l'auscultatore e la cassa di amplificazione di eventi culturali della *Jahrhundertwende*. L'enucleazione e la ricettività immediate del fenomeno artistico, questi i suoi tratti più significativi e originali, sono il frutto di un'ecclettica vena sismografica che innesta nella sfera dell'arte una poetica del superamento, come metro di analisi critica del nuovo, sostenuta da una sostanziale adesione alla filosofia empiriocriticista di Ernst Mach. Bahr, critico militante del presente, ci aiuta a comprendere le dinamiche evolutive e la pluralità di correnti e tendenze nel campo figurativo e letterario che caratterizzano la *Moderne* e in particolare lo *Jungwien* in base al principio della relativizzazione e della consapevolezza, sempre più forte nel corso degli anni, che l'arte contemporanea, e quindi anche quella impressionista e quella espressionista, rappresentano e colgono la verità solo in modo parziale e unilaterale. L'analisi e il commento degli scenari artistici contemporanei offrono l'occasione per compiere proiezioni ad ampio raggio nella storia dell'arte e della cultura.

Affrontando il saggio di Bahr sull'*Espressionismo* si tratta di verificare quindi in che misura l'autore ne coglie realmente la natura e le finalità. Occorre premettere che l'oggetto stesso da lui scelto, l'espressionismo appunto, e la prospettiva della sua valutazione critica suscitavano sorpresa e provocarono reazioni negative⁴ nei confronti di un autore noto per essere stato il teorico dell'impressionismo e soprattutto il superatore del naturalismo già alla fine degli anni Ottanta con i saggi *Zur Kritik der Moderne* (1890) e *Die Überwindung des Naturalismus* (1891) in cui si denunciavano i limiti dell'estetica naturalista come attestano questi famosi passaggi programmatici:

Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen. In den breiten Massen der Unverständigen, welche hinter der Entwicklung einhertrotten und jede Frage überhaupt erst wahrnehmen, wenn sie längst schon wieder erledigt ist, mag noch von

⁴ È significativo il numero delle reazioni a caldo, tenuto anche conto della esigua tiratura della prima edizione del saggio. Fra le principali: [*Hermann Babrs religiöse Wandlung*], in «Kölnische Volkszeitung», 30 Mai 1916, nachgedruckt im «Deutschen Merkur», *Der romfreie Katholik*, 47 (1916), pp. 100-101; Zusammen mit Max Picard, *Ende des Impressionismus*, in «Masken. Zeitschrift für deutsche Theaterkultur», 12 (1916), pp. 109-110 (15 November 1916); Adolf Bohne, in «Die Aktion», 6 (1916), pp. 473-476 (19 August 1916); Felix Stössinger, *Hermann Babr: Expressionismus*, *Delphin-Verlag München*, in «Berliner Börsen-Courier», 48 (1916), p. 401, Morgen-Ausgabe, Bücherschau, 8 (27 August 1916); Hubert Rausse, *Anmerkungen eines Frontsoldaten zu Babrs 'Expressionismus'*, in «Die Propyläen», 14 (1916-1917) (28 September 1917); Karl Scheffer, *Neue Bücher*, in «Kunst und Künstler», 15 (1917), pp. 145-147; Emil Utitz, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 12 (1917), pp. 241-242; Karl Goldfeld, in «Allgemeine Künstler-Zeitung», 8 (1919).



ihm die Rede sein. Aber die Vorhut der Bildung, die Wissenden, die Er-
oberer der neuen Werte wenden sich ab. Neue Schulen erscheinen, welche
von den alten Schlagworten nichts mehr wissen wollen. Sie wollen weg
vom Naturalismus und über den Naturalismus hinaus. [...] Ich glaube
also, daß der Naturalismus überwunden werden wird durch eine nervöse
Romantik; noch lieber möchte ich sagen: durch eine Mystik der Nerven⁵.

Nella prefigurazione di un mistico romanticismo dei nervi Bahr intrave-
de «die dritte Phase der Moderne». In questo stesso periodo Bahr trova
conferma alla sua teoria estetica, basata sulla ricezione dello stimolo senso-
riale come condizione dell'opera d'arte, nell'epistemologia empiriocriticista
di Ernst Mach da lui definito il filosofo dell'impressionismo e al quale de-
dica il saggio *Das unrettbare Ich*, pubblicato sul «Neues Wiener Tagblatt» il
10 aprile 1903, inserito nel *Dialog vom Tragischen* (1904), come riconoscimento
dell'opera *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen
zum Psychischen* (1886) e delle *Populärwissenschaftliche Vorlesungen*
(1896) del filosofo austriaco. L'io è insalvabile perché «es nur ein Name
[ist]. Es ist nur eine Illusion», perché non è sostanza, ma «eine wogende
zähe Masse, die hier dicker wird, dort fast zu zerrinnen scheint»⁶, in inces-
sante trasformazione e distruzione, scandite dall'impressionarsi dell'ogget-
to esterno sulla retina. Mach, che rimuove ogni elemento aprioristico nei
processi conoscitivi, smantella la sostanzialità dell'io che viene derubricato
a un corpo in divenire composto di sensazioni, sentimenti e ricordi che ri-
spondono a rapporti funzionali e non di causa ed effetto. Scrive Mach in
un celebre passo delle *Analisi delle sensazioni*, riportato da Bahr nel saggio:

Eine Farbe ist ein physikalisches Objekt, sobald wir z.B. auf ihre Ab-
hängigkeit von der beleuchtenden Lichtquelle achten. Achten wir aber
auf ihre Abhängigkeit von der Netzhaut so ist sie ein psychologisches
Objekt, eine Empfindung [...]. Somit setzen sich die Wahrnehmungen
so wie die Vorstellungen, der Wille, die Gefühle, kurz die ganz innere
und äußere Welt, aus seiner geringen Zahl von gleichartigen Elementen
in bald flüchtigerer bald festerer Verbindung zusammen⁷.

⁵ Hermann Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, in *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Bd. II, hrsg. v. Claus Pias, VDG, Weimar 2004, pp. 128 e 131; trad. it. *Il superamento del Naturalismo*, in Hermann Bahr, *Il superamento del Naturalismo*, a cura di Giovanni Tateo, SE, Milano 1994. Questa edizione, che comprende 17 saggi di Bahr, è ancora oggi l'unica ampia raccolta disponibile in italiano. Si segnalano anche i volumi *Polemiche su Klimt*, trad. di Francesca Boarini, postfaz. di Fernando Orlandi, Silvy, Scurelle (TN) 2012 e *Antisemitismo. Un'intervista internazionale (1893)*, a cura di Erik Battaglia, Analogon, Asti 2017.

⁶ Hermann Bahr, *Das unrettbare Ich*, in *Dialog vom Tragischen*, in *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Bd. IX, hrsg. v. Gottfried Schnödl, VDG, Weimar 2010, pp. 45-46.

⁷ Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Fischer, Jena 1900, p. 9.



Bahr commenta ancora questo passo proprio nel saggio sull'*Espressionismo*:

Der Impressionist ist ein Versuch, vom Menschen nichts als die Netzhaut übrigzulassen. Man pflegt den Impressionisten nachzusagen, daß die kein Bild 'ausführen'. Richtiger wäre zu sagen: sie führen das Sehen nicht aus [...]. So will der Impressionist die Natur überraschen, bevor sie noch vermenschlicht worden ist, er geht an den ersten Anbeginn des Sehens zurück, er will den Reiz bei seinem Eintritt in uns erhaschen, eben wenn er uns reizt, eben während er Empfindung wird (E, pp. 56-57).

Il fenomenismo e il sensismo per cui secondo Mach «non sono i corpi a generare le sensazioni, bensì sono i complessi di sensazioni a formare i corpi» divengono per Bahr la conferma di una corrispondenza e di una feconda relazione tra la sfera artistica e quella teoretica sostenuta dalle ricerche nel campo della fisiologia della percezione ben presente nel saggio sull'*Espressionismo*. La filosofia di Mach diviene in definitiva il sostrato della sua visione estetica, la filosofia finora cercata dell'impressionismo, in grado di rappresentare quello «Stimmungschemismus»⁸ che influenzerà creativamente anche Musil, come noto anch'egli fortemente debitore in questi anni dell'empirio-criticismo, declinato sul piano narrativo nei fluidi stati coscienziali delle figure femminili nei racconti delle *Vereinigungen*.

Sin troppo semplice e scontato è ricordare e mettere in primo piano la formulazione dicotomica presente in quasi tutte le storie della letteratura: «l'impressionista guarda, l'espressionista vede senza avere il bisogno di guardare, anzi pur essendo privo di occhi»⁹ come non pochi veggenti ciechi, riprendendo l'incisiva definizione dell'espressionismo di Kasimir Edschmid calata nei versi «Sie [die Künstler der neuen Bewegung] sahen nicht. / Sie schauten. / Sie fotografierten nicht. / Sie hatten Gesichte [...] / So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision»¹⁰. In realtà le questioni poste da Bahr nel suo denso saggio,

⁸ Secondo la definizione della «dialettica dei sentimenti di Bahr» data da G. Ludwigs (pseudonimo di Paul Nodnagel) (1874-1892) nell'articolo *Lyrik. Felix Dörmann 'Neurotica'*, in «Die Gesellschaft. Monatsschrift für Litteratur, Kunst und Sozialpolitik», April 1892, p. 527. In questo articolo, che data la sua importanza è riportato integralmente da Robert Musil nei *Tagebücher* (hrsg. v. Adolf Frisé, Heft 3: 1899 [?]-1905/06, Rowohlt, Reinbek 1976, pp. 60-61), Ludwigs commenta la teoria della «physiologische Lyrik», della «zersplitterte Nervosität» e delle «psychophysische 'Entladungen'», che caratterizzano la raccolta lirica *Neurotica* (1891) e la silloge *Sensationen* (1892) di Felix Dörmann (1870-1928), pseudonimo di Felix Biedermann, «amico di gioventù e di caffè» di Bahr, Schnitzler e Hofmannsthal.

⁹ Si veda per es. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Einaudi, Torino 1964, p. 1196.

¹⁰ Kasimir Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue*



sin troppo compresso rispetto al consueto respiro che contraddistingue la sua saggistica, vanno oltre l'adesione alla filosofia machiana e al supporto epistemologico-fisiologico, peraltro inquadrati in un ambito più ampio, ma superano anche la contrapposizione radicalizzata per tradizione fra impressionismo ed espressionismo. Bahr, infatti, pone grandi questioni di fondo che trattando il presente artistico investono il passato e si proiettano nel futuro: se l'arte possa cioè essere veramente spiegata, con quali modalità percettive e concettuali si possa formulare un giudizio estetico, in che modo si possa pervenire a un'espressione, sia figurativa sia letteraria, correlata alla ricchezza magmatica del pensiero, non solo inserendosi nel filone della *Sprachkrise*, dell'insufficienza della parola, ma richiamandosi a Goethe, riferimento costante, come vedremo, non solo in questo testo, e più in generale al rapporto ermeneutico della cultura della *Moderne* nella *Jahrhundertwende* con la tradizione classica. Il contributo estetico e storico-letterario di Bahr consiste anche nell'inquadramento e nel raccordo critico del nuovo, dato dalle avanguardie, con il passato, in forza di temi inevitabilmente ricorrenti e variamente affrontati nei diversi contesti storici. Non è un caso che il primo e l'ultimo dei quattordici brevi e incisivi capitoli pongano al centro già nel titolo Goethe al quale sarà dedicato ancora un importante profilo nel volume *Die Sendung des Künstlers* del 1923¹¹. Nel primo capitolo *Consolazione in Goethe* Bahr, ricordando di essere «mit dem Impressionismus aufgewachsen» e di essere stato un precursore, un «Impressionist, bevor ich einen kannte» (E, p. 4), per superare e giustificare il disagio e la difficoltà di spiegare le ultime tendenze dell'arte contemporanea, l'Espressionismo, il Cubismo, il Futurismo, ricorre alla citazione di un lungo passo dal capitolo XI dei *Wanderjahre* e di un brano da un abbozzo di lettera di Johann Georg Christian Kestner ad August Adolph von Hennings del 1772. Nei *Wanderjahre* Wilhelm scrive una lettera a Natalie. Il testo, problematico modello di composizione epistolare nella *Briefkultur* sette-ottocentesca, è una sequenza di prove narrative per aprire il proprio stato d'animo imboccando vie traverse. La scrittura esprime il paradosso della sua inade-

Dichtung, Reiß, Berlin 1919, p. 50.

¹¹ Già nel 1917 Bahr pubblicò la raccolta di saggi *Um Goethe* (Urania Verlag, seconda edizione 1918), comprendente nove scritti usciti su quotidiani e periodici a partire dal 1903: *Der böse Goethe*, *Der veränderte Freund*, *Tasso*, *Die Mutter*, *Die Saat Goethes*, *Goethisch*, *Die Kleinen*, *Der Unsterbliche*, *Der ganze Goethe*. In questi brevi testi prevalgono una forte attenzione per il carattere dell'uomo in contrasto con l'«olimpicità» delle sue opere: «Er ist nicht glücklich – scrive sul «Neues Wiener Tagblatt» del 22 luglio 1903 – und kann schwerlich glücklich werden, der immer wütige Mensch, beinahe wie ein Chamäleon, bald verdrießlich abschreckend, bald verrucht vergnügt [...]» e una costante ammirazione, espressa ad esempio con queste parole già in *Die Saat Goethes* (con il titolo *Bei Goethe* su «Die Zeit», 20 März 1897): «Goethe dienen zu dürfen, sehen wir als das Höchste an; wir möchten, dass ein Strahl von ihm auf uns falle».



guatezza, «non riuscendo a dire quel che si vorrebbe» quanto più ad essa si attribuisce la funzione di manifestare la verità sotto la superficie. Bahr pone la domanda retorica se l'incapacità di «usare parole taglienti», come terminale immediato del pensiero, sia una conseguenza dell'età avanzata di Goethe che cede alla debolezza dell'impiego edulcorato dell'allegoria: «Ist es nicht vielleicht ein Zeichen des Alters, das um seine Gedanken nur noch in Gleichnissen schweifend kreisen kann, statt sie mit scharfen Worten tapfer aufzuspießen?» (E, p. 11). Ma la risposta è: «die Wahrheit ist zugegen, aber verborgen» (E, p. 12). Il venir meno del tedesco, già manifestato dalla monaca Mechthild von Magdeburg accomunata qui ad Agostino, fino poi – aggiungiamo noi – agli esiti solipsistici di Wittgenstein a conclusione del *Tractatus logico-philosophicus*, e la consapevolezza dei limiti del linguaggio sono ancora una volta collegati al principio riaffermato da Goethe nel saggio del 1819 su *Sehen in subjektiver Hinsicht* di Johannes Evangelista Purkinje secondo cui «Das Ohr ist stumm, der Mund ist taub, aber das Auge vernimmt und spricht [...]. In ihm spiegelt sich von außen die Welt, von innen der Mensch: die Totalität des Innern und Äußern wird durch Auge vollendet» (E, p. 81), ma anche per un indubbio primato del visivo nella dialettica di vista interna ed esterna. Anticipando la posizione conclusiva nel suo lungo percorso, Bahr evoca un approdo nell'arte mediante un equilibrio per quanto precario fra l'occhio dello spirito e l'occhio del corpo, fra la vista interiore e lo stimolo esterno. La parzialità prospettica delle avanguardie della *Moderne* è secondo Bahr il prodotto di un relativismo e di un evolucionismo generazionale. La giustificazione, anzi, la rivendicazione del rinnovamento e del superamento costituiscono il suo *movens* esistenziale e il suo dinamico rapporto con la realtà, come ammette egli stesso nel corposo *Selbstbildnis* (1923):

Vierzig Jahre sind es nun, daß ich an den geistigen Schicksalen des Abendlandes teilnehme. Um welche Wahrheit immer in diesen vierzig Jahren gerungen wurde, ich war dabei. [...] Aber ich war nicht bloß immer gleich dabei, ich war doch meistens ja schon voran. Ich habe fast jede geistige Mode dieser Zeit mitgemacht, aber vorher, nämlich als sie noch nicht Mode war. Wenn sie dann Mode wurde, nicht mehr. Die geistigen Moden zu machen, hab ich viel Kraft und Lust vertan¹².

Subito dopo, la citazione di una famosa affermazione goethiana secondo cui «Wenn die Leute glauben, ich wäre noch in Weimar, dann bin ich schon in Erfurt!» rafforza la sua consapevolezza di essere sì trasportato dalla «Strom der Welt», ma di non stare propriamente nell'oggi perché calato nella tensione fra il passato e il futuro. Proprio nel consegnarsi alla

¹² Hermann Bahr, *Selbstbildnis*, in *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Bd. XI, hrsg. v. Gottfried Schnödl, VDG, Weimar 2011, p. 2.



vita e alla ricchezza del nuovo e dell'imprevedibile, con coraggio, senza preoccuparsi di delimitazioni o confini, Bahr coglie la «Schwäche» propria e della sua generazione che, cercando di costruire la *Moderne* più che imporsi sulla vita, si lascia vivere nella navigazione delle sensazioni da tradurre in rappresentazione artistica:

In meiner überstürzten Hingebung an das Leben lagen meine Fehler, ich bin im Grunde doch wesentlich ein Impressionist, der nur spät erst sich 'expressionistisch' ergänzen, wenn nicht völlig lernte, so doch zu lernen redlich bemüht war¹³.

Il *Refrain* tratto dai *Goethe-Gespräche* «Wenn die Leute glauben, ich wäre noch in Weimar, dann bin ich schon in Erfurt»¹⁴ è ripreso ed esteso nel saggio *Goethebild* del 1923 per ribadire l'affinità con Goethe e la sua *Sendung* di artista nel proprio tempo:

Er hätte noch mehr sagen müssen: denn auch in Erfurt war er dann doch eigentlich immer wieder schon nicht mehr. Er war nirgends, denn überall war er nur auf dem Wege wohin: sein Leben bestand darin, auf dem Wege zu sein. Wir müssen nichts sein, sondern alles werden wollen¹⁵.

Questa consonanza con Goethe rafforza la risposta di Bahr a chi gli contesta di voler «comprendere anche l'espressionismo», lui che d'altra parte continua a vedere nell'impressionismo «die Vollendung der klassischen Kunst» (E, p. 23). «Ich aber will jung bleiben» (E, p. 22), esclama Bahr riaffermando la volontà di rinnovarsi, proseguendo il cammino, anzi giocando d'anticipo e condannando l'atteggiamento ricorrente per cui «jede Generation, scheint's, will ihren eigenen Augenblick verewigen» (E, p. 239). Bahr vuole quindi fare i conti con la nuova avanguardia e lo fa in un capitolo centrale intitolato *Espressionismo*, costruito magistralmente per opposizione e applicando in modo fulminante e icastico, al limite dello schematismo, moduli sintattici e stilistici propri della stessa prosa espressionista. Le note affermazioni:

Das Auge des Impressionisten vernimmt bloß, es spricht nicht. [...] Impressionisten haben statt der Augen noch ein paar Ohren, aber keinen

¹³ *Ivi*, p. 4.

¹⁴ *Goethe-Gespräche*, Biedermann, Leipzig 1909-1911, vol. II, pp. 239-240. La citazione nei *Goethe-Gespräche* è introdotta dallo scrittore Johann Stephan Schütze, che gravitava intorno a Goethe, con le seguenti parole: «Goethe aber blieb an seine Sache nahe; mit allseitiger Empfänglichkeit wanderte er durch eine große Mannigfaltigkeit von bedeutenden Erscheinungen, und mit Recht konnte er von sich sagen...».

¹⁵ Hermann Bahr, *Goethe-Bild*, in *Sendung des Künstlers*, in *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Bd. XIX, hrsg. v. Gottfried Schnödl, WDG, Weimar 2010, pp. 19-20.



Mund. [...] Aber der Expressionist reißt den Mund der Menschheit wieder auf, sie hat lange genug nur immer gehorcht und dazu geschwiegen, jetzt will sie wieder des Geistes Antwort sagen» (E, p. 108),

allargano il campo semantico-metaforico e coinvolgono ancora Goethe, autore delle *Naturwissenschaftliche Schriften*, quando scrive: «Das Ohr ist stumm, der Mund ist taub, aber das Auge vernimmt und spricht»¹⁶. Sono qui riassunti i canonici tratti caratteristici della nuova generazione espressionista per la quale secondo Kasimir Edschmid in *Über den dichterischen Expressionismus* «die Tatsachen haben Bedeutung nur so weit, als, durch sie hindurchgreifend, die Hand des Künstlers nach dem fasst, was hinter ihnen steht»¹⁷ e come scrive Paolo Chiarini «alla parola si sostituisce il grido a pieno volume [...] e il poeta si fa apostolo e comiziante»¹⁸ e trionfano il nuovo *pathos*, l'elementare-umano, la fascinazione della metropoli. Bahr intreccia elementi estetico-poetologici con le radici storiche, denunciando la società borghese dei due imperi, perché

der Mensch der bürgerlichen Zeit ist nichts als Ohr, er horcht auf die Welt, aber er haucht sie nicht an. [...] Impressionismus, das ist der Abfall des Menschen vom Geiste, Impressionist ist der zum Grammophon der äußeren Welt erniedrigte Mensch (E, pp. 107-108).

Nel 1916 la severità del giudizio di Bahr sull'impressionismo è fondato sulla passività sostanziale dell'occhio «sempre più ricettivo, sempre meno attivo» nel momento in cui perde una sua volontà e diviene «una pura eco della natura». Bahr, pur ascoltando una sorta di *koinè* che accomuna Cézanne a Monet, questi a Manet e questi a Courbet e a Delacroix come «patriarca di tutti», coglie forse per primo il limite dell'impressionismo e cioè nella mancata risposta alla domanda ancora una volta posta da Goethe nella *Italienische Reise*: «Was ist Beschauen ohne Denken?»¹⁹. Trascuando qui qualsiasi riferimento alla rappresentazione artistica dell'opera impressionista e alle tecniche di esecuzione sorprendentemente ritenute quasi aridamente meccaniche, Bahr, che si muove su un piano esclusivamente ideologico-estetico, coglie genialmente il collegamento critico fra il classicismo greco, in cui secondo il modello schilleriano applicato nel saggio sulla *Poesia ingenua e sentimentale* e filtrato anche dalla lezione

¹⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften*, qui da *Goethes Werke*, Böhlau, Weimar 1906, Abt. 2, Bd. V, p. 12.

¹⁷ Kasimir Edschmid, *Über den dichterischen Expressionismus*, cit., p. 50.

¹⁸ Paolo Chiarini, *L'espressionismo tedesco*, cit., p. 95.

¹⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, qui ed. Insel, Frankfurt a.M. 1976, Padova 27 settembre 1786, p. 80.



schopenhaueriana l'arte è natura, e l'impressionista, come compimento dell'uomo classico. Questi

[will] diesen Augenblick der ersten Berührung, das Entstehen der Erscheinung ergreifen, wenn der Reiz, den wir erleiden, unsere Tätigkeit alarmiert, und bevor unsere aufgeschreckte Tätigkeit noch auf ihn eingewirkt und ihn umgeformt hat (E, p. 57).

Il giudizio di Bahr sull'espressionismo è a prima vista non negativo anche perché inquadrato nella nuova congiuntura storica del primo Novecento:

Darum geht es: daß der Mensch sich wiederfinden will. [...] der Mensch schreit nach seiner Seele, die ganze Zeit wird ein einziger Notschrei. Auch die Kunst schreit mit, in die tiefe Finsternis hinein, sie schreit um Hilfe, sie schreit nach dem Geist: das ist der Expressionismus (E, pp. 105-106),

e anche perché in fondo si rivela una costola aggiornata della posizione estetico-figurativa goethiana espressa nei *Vorstudien zur Farbenlehre*. *Das Auge*: «Die Malherrey stellt auf, was der Mensch sehen möchte und sollte, nicht, was er gewöhnlich sieht»²⁰. In altri termini Goethe è qui presentato forzatamente come anti-impressionista estrapolando un'affermazione importante sul rapporto occhio e visionarietà, chiave di lettura del saggio di Bahr. Più in generale Bahr elenca una serie di giudizi stereotipati sugli autori espressionisti senza distinzione di generi e di stili: «Sie sind unerfreulich», «sie spüren es in den Knochen, wenn das Wetter umschlägt», «Sie reden gern im Nebel. Nichts ist überhaupt gemeingefährlicher als ein Maler, der programmatisch wird», «Die Verkündigungen der Expressionisten schwelgen in Finsternis». Sono affermazioni che ricordano quelle di Musil:

Expressionismus: Manche nennen das Ausdruckskunst. Aber welche Kunst wäre nicht Ausdruck. [...] Das weitere Wesen des Expressionismus ist das einer synthetischen Methode im Gegensatz zur analytischen. Der Expressionist verzichtet auf Analyse. [...] Deshalb neigt er zur Dogmatik. Er sucht deshalb das neue Weltgefühl so wie ein Chemiker den synthetischen Kautschuck sucht. Seine Grenze: daß es ein rein synthetisches Verfahren nicht gibt²¹.

²⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Farbenlehre*, qui ed. Kohlhammer, Stuttgart 1950-1955, p. 163.

²¹ Robert Musil, *Tagebücher*, hrsg. v. Adolf Frisé, Heft 10, Rowohlt, Reinbek 1976, pp. 475 e 477. Nella contrapposizione di impressionismo ed espressionismo («Expressionismus das wäre der Gegensatz zu Impressionismus»), operata in queste pagine dei



Ma la discussione che più sta a cuore a Bahr riguarda il vedere, le modalità fisiologiche, le azioni e reazioni dell'occhio perché, così comincia il capitolo *Vedere*:

Alle Geschichte der Malerei ist immer Geschichte des Sehens. Die Technik verändert sich erst, wenn sich das Sehen verändert hat. Sie verändert sich nur, weil sich das Sehen verändert hat. Sie verändert sich, um den Veränderungen des Sehens nachzukommen. Das Sehen aber verändert sich mit der Beziehung des Menschen zur Welt (E, pp. 45-46).

Con originalità e incisività Bahr combina le riflessioni goethiane nel saggio già citato su *Sehen in subjektiver Hinsicht* di Johannes Evangelista Purkinje, fisiologo boemo e studioso della percezione dei colori, con quelle di Francis Galton (1822-1911), naturalista, scrittore inglese nonché creatore del concetto di eugenica e fondatore con Wilhelm Wundt della psicologia sperimentale. Galton

untersucht die Fähigkeit mancher Menschen, Gegenstände, die sie kennen, willkürlich erblicken zu können, auch wenn diese Gegenstände nicht gegenwärtig sind, auch mit geschlossenen Augen, also nicht für irgendeinen äußeren Reiz hin, sondern bloß durch die Willenskraft ihres eigenen Geistes allein (E, p. 73).

Con parole simili, aggiunge Bahr, già Goethe aveva assegnato all'occhio una sua «Einbildungskraft», una parte della «allgemeinen Seelenkraft» e nel suo commento allo scritto di Purkinje, descrivendo la propria vita interiore, aveva osservato:

Ich hatte die Gabe, wenn ich die Augen schloß und mit niedergesenktem Haupte mir in der Mitte des Sehorgans eine Blume dachte, so verharrte sie nicht einen Augenblick in ihrer ersten Gestalt, sondern sie legte sich auseinander und aus ihrem Innern entfalteten sich wieder neue Blumen aus farbigen, auch wohl grünen Blättern; es waren keine natürlichen Blumen, sondern phantastische, jedoch regelmäßig, wie die Rosetten der Bildhauer (E, p. 82)²².

In realtà Bahr trascura di menzionare nel riferimento al testo di Purkinje la funzione, altrettanto importante, del «Gedächtnis» che nella

Diari, Musil cita Bahr di cui aveva già ricordato il *Dialog vom Tragischen* nel quaderno 4 (1899[?]-1904). Quasi certamente Musil aveva presente il saggio *Expressionismus*. Del resto si era a lungo occupato di Bahr recensendo nel 1913 il volume di saggi *Inventur* (1912), compiendo importanti considerazioni sulla natura del saggismo.

²² La citazione goethiana è tratta ancora dal saggio *Das Sehen in subjektiver Hinsicht*, in *Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt a.M. 1985, Abt. 1, Bd. XXV, p. 825.



percezione sensoriale accompagna la «Einbildungskraft»²³. Bahr, di conseguenza, omette, con i punti di sospensione, un passaggio-chiave nel commento goethiano:

Mit anderen Gegenständen fiel mir nicht ein, den Versuch zu machen; warum aber diese bereitwillig von selbst hervortraten mochte darin liegen, daß die vieljährige Betrachtung der Pflanzenmetamorphose, sowie nachheriges Studium der gemalten Scheiben, mich mit diesen Gegenständen ganz durchdrungen hatte²⁴.

Il mancato riferimento di Bahr alla dimensione mnestica si spiega con la voluta accentuazione del senso della vista per le sue creative potenzialità. L'autoanamnesi goethiana è del resto già letterariamente trasposta in un passaggio, ricordato dallo stesso Bahr (E, p. 89), delle *Affinità elettive* quando Otilie,

im süßen Gefühl noch zwischen Schlaf und Wachen schwebte, [...] sah sie Eduarden ganz deutlich und zwar nicht gekleidet, wie sie ihn sonst gesehen, sondern im kriegerischen Anzug, jedesmal in einer anderen Stellung, die aber vollkommen natürlich war und nichts Phantastisches an sich hatte: stehend, gehend, liegend, reitend²⁵.

Vista, visione, visionarietà costituiscono indubbiamente gli elementi che dalla sensorialità si proiettano nel creativo e nell'immaginifico, alimentando l'occhio dello spirito, la vista interna che deve bilanciarsi con l'occhio del corpo, «troppo ricettivo e poco attivo» nel quale Bahr, operando una evidente autocritica, identifica l'impressionismo riassunto nella frase di Maurice Barrès: «Mais moi-même je n'existais plus, j'étais simplement la somme de tout ce que je voyais»²⁶. Fatta eccezione per Gustav Klimt e Ferdinand Hodler, la cui arte è mossa da «un atto personale della volontà», Bahr condanna ormai l'impressionismo la cui poetica

²³ Il passo è il seguente: «Zunächst diesem ließe sich behaupten, daß Gedächtnis und Einbildungskraft in den Sinnesorganen selbst tätig sind und daß jeder Sinn sein ihm eigentümlich zukommendes Gedächtnis und Einbildungskraft besitze, die als einzelne begrenzte Kräfte der allgemeinen Seelenkraft unterworfen sind», in Goethe, *Das Sehen in subjektiver Hinsicht*, cit., p. 825. In un passo precedente Purkinje scrive che il «Nachbild» è il frutto della «Imagination» e del «Gedächtnis des Gesichtsinnes».

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, qui ed. Insel, Frankfurt a.M. 1972, p. 180.

²⁶ Bahr dedica a Barrès, che considera un antesignano della *Moderne*, articoli sulla «Deutsche Zeitung» (n. 22, 1892 e n. 23, 1893) e un profilo in *Studien zur Kritik der Moderne* (Rütten & Loening, Frankfurt a.M. 1894, pp. 162-177). La frase citata è tratta da *Le Jardin de Bérénice* (1891), terzo romanzo autobiografico della trilogia *Le culte du moi*.



di riproduzione delle sensazioni e delle percezioni visive sulla tela mira «das äußere Sehen auf das höchste zu steigern, das 'Eigenleben', den Willen des Auges immer mehr abzuschwächen und so den Menschen zum völligen Passivum seiner Sinne macht» (E, p. 87). Egli prefigura un problematico, nebuloso equilibrio fra impressionismo ed espressionismo, «ein volle(s) Sehen, das weder den Menschen durch die Natur noch die Natur durch den Menschen vergewaltigt, sondern beiden ihr Recht läßt, Naturwerk und Menschentat zugleich» (E, p. 62). Si tratta dell'evocazione di quella terza posizione dell'uomo davanti al mondo, in realtà fra due mondi, quello della natura e quello dello spirito che Bahr scopre realizzato in Goethe il quale subisce il mondo per dargli poi forma, perché «Die Erscheinung vom Beobachter nicht losgelöst (ist), vielmehr in die Individualität desselben verschlungen und verwickelt»²⁷. Si vive ormai e definitivamente nell'epoca degli unilateralismi e questo non può non avere conseguenze sull'arte contemporanea. Alla profondità e all'autonomia dell'occhio interno corrisponde il gesto espressionista e da questo discende l'ammissione della parzialità dell'arte contemporanea che rivela la sua immaturità.

Passata la Prima guerra mondiale che falciava anche tanti artisti e autori espressionisti: vittime furono fra gli altri Franz Marc, August Macke, Ernst Stadler, Gustav Sack, Alfred Lichtenstein, Ernst Wilhelm Lotz, August Stramm, Georg Heym era morto già nel 1912, Georg Trakl si era suicidato nel 1914, Bahr continua la sua intensa attività saggistica, ancora attratto e suggestionato dallo «Aberglauben an die Wundermacht des Neuen»²⁸, un nuovo però calato nel flusso della storia della cultura. Nel 1923 esce il corposo volume, già citato, *Die Sendung des Künstlers* con importanti saggi su Feuchtersleben, Grillparzer, Stifter e naturalmente Goethe. La raccolta si chiude con un testo il cui titolo *Das alte Wahre* è la citazione tratta dalla notissima lirica *Vermächtnis* (1829) che Goethe inserisce a conclusione del secondo libro dei *Wanderjahre*. I primi tre versi della seconda strofa: «Das Wahre war schon längst gefunden, / Hat edle Geisterschaft verbunden: / Das alte Wahre, faß es an!», bilancio poetico e affermazione di una verità antica dell'essere impermeabile alla mutevolezza del divenire e a ogni forma di relativismo, ancorché estrapolati dal contesto della lirica di problematica interpretazione, sono fatti propri e avvertiti da Bahr come un'eredità «redentrica» di fronte alle parziali-

²⁷ Johannes Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Aufbau, Berlin-Weimar 1984, p. 654, n. 1224.

²⁸ Hermann Bahr, *Das alte Wahre*, in *Sendung des Künstlers*, in *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, cit., Bd. XIX, p. 174. La consonanza con Goethe è riaffermata anche nel corso del saggio con una citazione dalla *Farbenlehre* («'Daß eine Grenze notwendig sei, um Farben hervorzubringen', diesem Aperçu vedankt Goethe den Empfang seiner Farbenlehre. Einfall gleicht dem Lichte», p. 175).



tà, alle impazienze e alle accelerazioni dei movimenti di avanguardia. Lo sguardo di Bahr, finora proiettato nel nuovo e in un superamento dell'esistente, sembra appagarsi e rifluire nell'evocazione goethiana di una classicità da ri-vedere in un costante processo di reciprocità dialettica fra il vedere e il farsi vedere, fra il fruitore e l'opera d'arte, non colmando tuttavia lo spazio aporetico in cui si incrociano le concrezioni del fare creativo dell'artista e le modalità percettive di chi guarda il suo prodotto. Supposto quindi che:

alle Wissenschaft ein unablässig vergeblich erneuter Versuch [ist], das ganze Geheimnis der Wahrheit, der uralten unabänderlichen einen Wahrheit auszusagen, und alle Kunst der ewige Versuch [ist], uns die ganze Wahrheit enthüllt erscheinen zu lassen, so daß wir mit Augen sehen, mit Ohren hören, mit Händen greifen könnten, was bestimmt ist, unserer irdischen Vernunft unfaßlich zu bleiben²⁹,

i limiti dell'impressionismo e dell'espressionismo sono ancora una volta e definitivamente stabiliti:

Im Expressionismus scheint alles zur echten Kunst bereit, alles zum Empfang der Eingebung bereit, aber sie läßt bisher noch immer auf sich warten. Mit dem Zehntel von Einfällen, die von jedem kleinen Impressionisten vergeudet wurden, könnte der Expressionismus, mit seiner hohen Einsicht ins Wesentliche der Kunst, mit seiner ungeduldigen Bereitschaft zum gebührenden Empfang des Einfalls, zur tätigen Antwort auf den Einfall, zum gestaltenden Gegenstoß, mit seiner leidenschaftlichen Bildkraft die große Kunst wiederbringen. Doch er harrt vergeblich, es fällt ihm nichts ein. Dem Impressionismus fehlte der Becher, dem Expressionismus fehlt der Wein³⁰.

²⁹ *Ivi*, pp. 173-174.

³⁰ *Ivi*, p. 177.

Die Verhüllte di Robert Michel.
Turbamenti orientalistici in un racconto dimenticato
della *Wiener Moderne*

Riccardo Concetti

Un «talento narrativo», un «Heinrich von Kleist che, casualmente trapiantato dopo la sua morte in Austria da venti che ne hanno trasportato il seme, rifiorisce sommessamente», un «biondissimo sottotenente dell'esercito imperiale e regio»¹: con un paragone audace e in questa curiosa sequenza di immagini, il critico letterario viennese Alfred Gold recensisce il debuttante Robert Michel (1876-1957) il quale, nel 1907, poco più che trentenne, vedeva dato alle stampe, per i tipi di Samuel Fischer di Berlino, il suo primo libro, la raccolta di racconti *Die Verhüllte*². Ma a differenza di quanto accadde agli altri grandi scrittori viennesi pubblicati dallo stesso editore, patrono della più avanzata letteratura tedesca di quegli anni (Hofmannsthal e Schnitzler, ma anche Bahr, Andrian e Beer-Hofmann), a Michel la fortuna letteraria non arrise mai, né il tempo trascorso da quell'esordio, oltre un secolo ormai, è bastato a diffonderne la fama. Oggi i suoi libri sono reperibili quasi esclusivamente sul mercato antiquario³ e il suo nome rimane sconosciuto persino alla maggioranza degli studiosi⁴.

¹ «Und doch trifft es sich nirgends im Raum mit der Darstellungskunst eines wahren Erzähltalents, wenn einmal eines auftaucht, wie zufällig jetzt grade, zufällig auch in Österreich... wo es sich ausnimmt wie ein nach seinem Tode durch keimetreibende Winde verpflanzter, leise nachblühender Heinrich v. Kleist. Dieses Erzähltalent heißt Robert Michel. Es ist ein hellblonder Leutnant der k.u.k. Armee. Ich verkünde sein Buch 'Die Verhüllte'. Alfred Gold, *Österreicher*, in «Die Neue Rundschau», 18 (1907), p. 1535. Tutte le traduzioni sono dell'autore.

² Robert Michel, *Die Verhüllte*, S. Fischer Verlag, Berlino 1907.

³ Recentemente è stato ripubblicato: Robert Michel, *Die Häuser an der Džamija*, V.F. Sammler, Graz 2004. Inoltre sono stati tradotti in serbo-croato-bosniaco: Id., *Mostar od Roberta Michela s fotografskim snimcima Wilbema Wienera*, trad. di I. Čolaković, Dobra knjiga, Sarajevo 2006 (trad. di *Mostar. Mit photographischen Aufnahmen von Wilhelm Wiener*, C. Bellmann, Prag 1909), e Id., *Polumjesec nad Neretvom. Priče iz Bosne i Hercegovine*, trad. di Enisa Simić, Muzej Hercegovine Mostar, Mostar 2013 (trad. di *Halbmond über der Narenta. Erzählungen aus Bosnien und der Herzegowina*, Wiener Verlag, Wien 1947).

⁴ Poche e datate storie letterarie danno notizia della sua produzione, collocandola perlopiù nell'ambito della scrittura tedesco-boema o dei sudeti; si vedano, a mo' di



Il motivo principale di questo eclissamento va rintracciato presumibilmente, oltre che nell'inconveniente di una produzione letteraria troppo estesa nel tempo e disomogenea per stile e qualità di scrittura, nello stesso elemento che ne ha costituito la cifra letteraria. Fin dall'inizio la sua attività si caratterizzò per la concentrazione su di un soggetto letterario quasi esclusivo, verso il quale Michel fu spinto da vicende biografiche e lavorative. Ufficiale dell'esercito imperiale e regio in servizio presso il IV reggimento di fanteria bosniaco e stazionato dal 1898 al 1901, e poi nel 1907-1908, a Mostar e in altri villaggi della Bosnia-Erzegovina, l'autore non si stancò di tematizzare nella sua produzione letteraria il fascino esercitato su di lui da un paese che gli apparve come «un libro illustrato delle *Mille e una notte*»⁵. È utile qui ricordare gli eventi del Congresso di Berlino del 1878, durante il quale, nel quadro di una più ampia ridefinizione dei confini politici dei Balcani, l'Austria-Ungheria ottenne il mandato internazionale di occupare la Bosnia-Erzegovina, abitata da una larga fetta di popolazione di religione musulmana con tradizioni culturali turche ma di lingua slava. Formalmente in missione di pace, la Monarchia danubiana aveva istituito in Bosnia-Erzegovina un protettorato che si era trasformato ben presto in una sorta di colonia⁶ sul suolo europeo. Amministrato da una burocrazia

esempio: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*, Bd. IV: *Von 1890 bis 1918*, hrsg. v. Johann W. Nagl – Jakob Zeidler – Eduard Castle – Carl Fromme, Wien 1937, p. 1339; Adalbert Schmidt, *Die sudetendeutsche Dichtung der Gegenwart*, Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus, Reichenberg 1938, p. 45; Josef Nadler, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes*, Bd. IV, Propyläen-Verlag, Berlin 1941, pp. 491 ss. Più recentemente, Ferruccio Delle Cave, *Robert Michel. Eine monographische Studie*, Dissertation, Innsbruck 1978; Amira Žmirić, *Bosanskohercegovačka tematika u djelima Roberta Michela*, Besjeda, Banja Luka 2004; Riccardo Concetti, *Robert Michel. Ein österreichischer Dichter-Offizier zwischen Halbmond und Doppeladler*, Praesens, Wien 2018 (in corso di stampa), al quale si rimanda per una bibliografia critica più esaustiva.

⁵ Ricordando il suo primo viaggio in Bosnia, l'autore scrive: «Die Fahrt machte ich nicht als freier Reisender, sondern als Transportführer von einigen Hundert Mann, die eben mit ihrem aktiven Dienst fertig geworden waren und nach Mostar beurlaubt werden sollten. Trotz dieser Abhängigkeit waren mir auf jener ersten Fahrt durch das bosnische Land reichliche Einblicke in dieses lebende Bilderbuch von Tausendundeinacht gewährt». Robert Michel, *Geleitwort zu einem neuen Buch [8.3.1948]*, dattiloscritto inedito, in Österreichisches Literaturarchiv, Wien (di seguito: ÖLA), Nachlass Robert Michel, 125, esatta collocazione non più rintracciabile in seguito alla ricatalogazione, p. 3.

⁶ Sul dibattito riguardo all'utilizzo della categoria storica del colonialismo e a quello della critica post-coloniale applicata all'Austria-Ungheria, cfr. *Kakantien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*, hrsg. v. Wolfgang Müller-Funk et al., Francke, Tübingen et al. 2002; *Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*, hrsg. v. Johannes Feichtinger, Studien-Verlag, Innsbruck-Wien 2003; Clemens Ruthner, *Introduction: Bosnia-Herzegovina: Post/Colonial?*, in *Wechselwirkungen. Austria-Hungary, Bosnia-Herzegovina and the Western Balkans 1878-1918*, hrsg. v. Clemens Ruthner, Peter Lang, New York et al. 2015, pp. 1-20; Clemens Ruthner,



capillare, nel periodo dell'occupazione asburgica questo paese non solo fu dotato di infrastrutture moderne e di industrie, ma divenne anche oggetto di un'attività di studio scientifico e di valorizzazione delle sue peculiarità storiche, antropologiche, etnografiche e religiose, che aveva come principale obiettivo quello di suscitare lo sviluppo di un'identità bosniaca – il cosiddetto *bošnjaštvo* – distinta da quella serba e croata, autonoma rispetto all'appartenenza religiosa, ma soprattutto fedele all'Imperatore d'Austria⁷. In questo quadro di riferimento va collocata la produzione letteraria di Robert Michel, il quale, con i suoi racconti e poi, negli anni successivi, con i suoi romanzi, i drammi, le sceneggiature filmiche, i radiodrammi e persino un libretto d'opera, volle includere la rappresentazione della Bosnia-Erzegovina nella più ampia *koinè* letteraria asburgica. Facendo ricorso alla matrice geo-letteraria che in quegli stessi anni stava generando la letteratura del cosiddetto strapaese, la «Provinzkunst»⁸ di cui parla Hermann Bahr, Michel intese portare a compimento una vera e propria «conquista culturale dei nuovi territori di Sua Maestà»⁹, o addirittura una «politica coloniale attraverso l'arte»¹⁰, la quale, a tutti gli effetti, preparava e anticipava l'ideo-

Habsburgs «Dark Continent»: Postkoloniale Lektüren zur österreichischen Literatur und Kultur im langen 19. Jahrhundert, Francke, Tübingen 2017.

⁷ «Officials under the leadership of Benjamin von Kallay, Austro-Hungarian Finance Minister from 1882 to 1903, promoted the notion of *bošnjaštvo* (Bosnianism). This concept encouraged patriotic loyalty to Bosnia itself as an alternative to separate Croatian, Serbian or Muslim identities. [...] Among other institutions, they established the Provincial Museum in Sarajevo to preserve large medieval tombstones and other artifacts from Bosnia's past». Robert J. Donia – John V.A. Fine Jr., *Bosnia and Hercegovina. A tradition betrayed*, Hurst & Co., London 1994, pp. 97-98. Si veda anche Aydin Babuna, *The Story of Bošnjaštvo*, in *Wechselwirkungen*, cit., pp. 123-138.

⁸ Hermann Bahr, *Die Entdeckung der Provinz*, in *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, hrsg. v. Gotthart Wunberg, Reclam, Stuttgart 1981, p. 1011 (originariamente in «Neues Wiener Tagblatt», 1 Oktober 1899, pp. 1-3).

⁹ Per potersi sposare in assenza di un patrimonio sufficiente a tutelare la sposa in caso di morte, Michel dovette ottenere il nullaosta imperiale; la domanda, vergata in carta libera di proprio pugno e datata 2 luglio 1902, contiene questa interessante osservazione: «Ich möchte noch betonen, daß die Novellen meines künftigen ersten Bandes und ebenso der Roman, an dem ich jetzt arbeite, neben ihrem künstlerischen Wert auch einen Wert für die Ethnographie Bosniens und der Herzegovina haben und daß ich mich somit in die Reihen jener Schar gestellt habe, welche auf die geistige Eroberung der jüngsten Länder / Eurer Majestät / anstrebt». Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, KM., 1903: 1.A. 60 – 311, 4. Michel sposò Eleonora Snížkova (1878-1941) il 26 ottobre 1903; da lei ebbe tre figli, Leopold (1905-1997), Adalbert (1909-1925) e Agathe (1912-1997).

¹⁰ Si veda la lettera di Michel del 12 agosto 1911 al compositore Joseph Marx: «Sicher kann man auch in der Musik künstlerische Kolonialpolitik betreiben; ich halte dies für verdienstvoller, als wenn man immer nur 'aus dem unerschöpflichen Bronnen der deutschen Vergangenheit schöpft'. Österreichischen Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Nachlass Joseph Marx, 841/40-2.



logia imperialistica dell'«österreichische Idee» teorizzata da Hofmannsthal negli anni della Prima guerra mondiale¹¹.

Di contro, per aver impersonato con tale dedizione e in maniera quasi esclusiva il ruolo dello «scopritore»¹² letterario della Bosnia-Erzegovina, Michel finì col restare ingabbiato nel *cliché* dell'autore folklorico-localista, per di più in un contesto di ricezione sfavorevole, giacché, a conti fatti, né il pubblico austriaco coevo né tantomeno quello tedesco dimostrarono mai sufficiente entusiasmo per le vicende e le peculiarità di questo paese a cavallo tra Oriente e Occidente.

Non si pensi però a Michel come a un autore colonialista nel senso più bieco del termine. Al contrario, i suoi testi, e tra di essi in particolar modo i racconti scritti negli anni 1898-1906 e pubblicati nel già menzionato *Die Verbüllte*, hanno come tema principale la difficoltà di rappresentare la presenza dell'europeo – qui impersonato dall'ufficiale – nel paese straniero, collegando tale difficoltà di conoscere e descrivere l'alterità culturale a quelle tematiche della crisi dell'io e dei turbamenti sessuali tipiche della letteratura austriaca coeva. Benché il dato storico della colonizzazione sia rappresentato come assodato e la linea politica del governo austriaco in Bosnia non sia mai messa seriamente in discussione (e del resto l'autore era pur sempre un ufficiale dell'esercito), dal punto di vista imagologico i primi lavori di Michel evocano un immaginario orientale solcato da fratture e differenze e si prestano a una lettura critica postcoloniale – del resto già sperimentata dalla critica¹³.

L'attenzione che Robert Michel rivolse alla Bosnia-Erzegovina e al mondo sud-slavo in generale è in gran parte motivata, a detta dell'autore stesso¹⁴, dalla sua particolare biografia: nato a Chabeřice, a non molti chilometri di distanza da Praga, egli era tedesco per parte di padre e ceco per parte di madre. Nonostante la sua assoluta distanza dalla politica atti-

¹¹ Hugo von Hofmannsthal, *Die österreichische Idee*, in *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II, 1914-1924*, hrsg. v. Bernd Schoeller, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1979, pp. 454-458. Sulla collaborazione di Robert Michel con l'attività pubblicistica di Hofmannsthal durante la guerra, si rimanda a Riccardo Concetti, *Einleitung*, in Hugo von Hofmannsthal – Robert Michel, *Briefe*, hrsg. v. Riccardo Concetti, in «Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne», 13 (2005), pp. 11-31.

¹² «Man kann wohl sagen, daß er dieses Land eigentlich entdeckte und durch seine Schilderungen mit Romantik füllte». Egon Dietrichstein, *Robert Michel. Ein Porträt*, in «Neues Wiener Journal», 11 August 1918, p. 6.

¹³ Anna Babka, *Das war ein Stück Orient. Raum und Geschlecht in Robert Michels «Die Verbüllte»*, in *Gedächtnis – Identität – Differenz. Zur kulturellen Konstruktion des südost-europäischen Raumes und ihr deutschsprachigen Kontext*, hrsg. v. Marijan Bobinac, Francke, Tübingen et al. 2008, pp. 121-132; Boris Previšić, «Es heiszt aber ganz Europa...». Imperiale Vermächtnisse von Herder bis Handke, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2017, pp. 126-143.

¹⁴ Robert Michel, *Mein Weg als Dramatiker* (dattiloscritto inedito), in ÖLA, Nachlass Robert Michel, 125/ W403 Lit, p. 3.



va – attitudine che condivideva del resto con la maggior parte degli autori austriaci della sua generazione –, tutta la produzione letteraria di Michel, inclusa quella degli anni Venti e Trenta che presenta un forte ricorso a tematiche boeme¹⁵, può essere letta come contributo di riappacificazione fra mondo tedesco e mondo slavo, nonché, come si diceva, come piena adesione all'utopia del mito asburgico. L'impulso principale alla scrittura gli venne dall'aver stretto amicizia nel novembre 1896 a Vienna con Leopold von Andrian, che nel 1895 aveva pubblicato, sempre per i tipi di S. Fischer, *Der Garten der Erkenntnis*, una delle novelle impressionistiche più rappresentative della letteratura *fin de siècle* viennese¹⁶. Lo stretto legame con Andrian, permeato, nei primi tempi, da una forte attenzione sessuale¹⁷, gli permise non solo di aggiornarsi sulla letteratura coeva, in particolar modo francese, ma di entrare in contatto con gli esponenti più importanti del modernismo letterario viennese. Per il tramite di Andrian, Michel strinse amicizia con Hofmannsthal il quale, come attesta il loro carteggio¹⁸, agli inizi della carriera gli fu mentore e rese possibile la pubblicazione delle sue opere presso l'editore berlinese.

Nel quadro di questo peculiare intreccio di amicizie e di interessi letterari, *Die Verhüllte*, il racconto che dà il titolo al primo volume di Michel, si ritaglia – e per le vicende della stesura e per tematica – una posizione di tutto riguardo che rende opportuna un'analisi più approfondita. Scritto in una sua prima versione nell'estate del 1903¹⁹, ma giudicato negativamente sia da Hofmannsthal²⁰ che da Andrian, il testo fu poi rielaborato e accorciato nel marzo del 1906²¹ e, in seguito a questo

¹⁵ Robert Michel, *Jesus im Böhmerwald*, F. G. Speidel'sche Verlagsbuchhandlung, Wien 1927; Id., *Die Burg der Frauen. Ein Lied von Wysesbehrad*, Zsolnay, Berlin et al. 1935.

¹⁶ Si ricorda il giudizio enfatico di Hermann Bahr: «das beste Werk [...], was die europäische Moderne hervorgebracht hat», citato da: *Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs*, hrsg. v. Ludwig Greve – Werner Volke, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach a.N. 1974, p. 158.

¹⁷ *Leopold von Andrian (1875-1951). Korrespondenzen, Notizen, Essays, Berichte*, hrsg. v. Ursula Prutsch – Klaus Zeyringer, Böhlau, Vienna et al. 2003, pp. 22 e 67-71.

¹⁸ Hugo von Hofmannsthal – Robert Michel, *Briefe*, cit.

¹⁹ La prima stesura è documentata in un quaderno manoscritto, cfr. ÖLA, Nachlass Robert Michel, 125/W22. La data di stesura è desunta da una cartolina di Hofmannsthal a Michel del 7 agosto 1903, cfr. Hugo von Hofmannsthal – Robert Michel, *Briefe*, cit., pp. 56-57.

²⁰ Cfr. la lettera di Hofmannsthal del 10 ottobre 1903: «Lieber, über eine Arbeit wie diese Novelle, ist ziemlich schwer zu urtheilen. Ich glaube, es ist eine Deiner schwächeren Arbeiten. [...] Das Geistige, welches der Autor in's Spiel bringen will, wirkt ein bisschen als Maschinerie, als Maschine, die laut und aufdringlich arbeitet und nicht viel leistet. Und dabei kommen die Schwächen, Härten, Unbeholfenheiten des sprachlichen Ausdrucks viel stärker heraus, als bei anderen Arbeiten». *Ivi*, pp. 58.

²¹ ÖLA, Nachlass Robert Michel, 125/W38 Lit. Per la datazione, cfr. la lettera di Michel ad Andrian del 8 marzo 1906: «Die letzte Zeit über beschränkte ich mich nur auf



rimaneggiamento, accolto in anteprima nella «Neue Rundschau»²², la rivista ufficiale della casa editrice S. Fischer.

Il racconto è articolato su due piani narrativi distinti, entrambi però incentrati sulla figura di Hugues de Rêvignies, un giovane francese che si trova a Vienna per studi e che, nevrotico e trasognato, come suggerisce il nome parlante, è quasi ossessionato da un «entusiasmo per l'Oriente»²³. Avendo fatto amicizia con il narratore, un coetaneo ufficiale del reggimento di fanteria bosniaco, quando questi viene trasferito a Mostar, Rêvignies coglie l'occasione di fargli visita per conoscere quella terra orientale in suolo europeo. Giunto a Mostar e accompagnato in caserma, Rêvignies rimane solo mentre l'ufficiale attende ai suoi doveri. Ma di sera, al suo ritorno, il narratore trova che il francese è già ripartito, avendo lasciato soltanto una lettera nella quale altro non si dice se non che è stato costretto alla fuga dopo aver rapito una donna musulmana. L'ufficiale, incredulo e attonito, non riesce a dare un senso a questo comportamento e immagina – e qui comincia il secondo piano narrativo di cui si diceva – come i fatti si debbano essere svolti. Ripresosi dallo sforzo del lungo viaggio, Rêvignies esce dalla caserma alla scoperta della città e dell'area circostante: la collina, il devastato cimitero musulmano, la moschea. All'imbrunire, passato alla parte turca della città, si imbatte nella casta scena d'amore tra una ragazza musulmana e il giovane pretendente. Eccitato da questa visione, sulla via del ritorno, nota una figura velata: «Era così buio nel vicolo che non riusciva a distinguere se fosse un uomo o una donna. Una lanterna era appesa sopra il portone da cui era uscita la sagoma, ma la sua luce era così fioca che a mala pena bastava a illuminare i vetri rossi della lanterna stessa»²⁴. Appoggiata al muro di fronte a questa lanterna rossa, evidente segnale di un locale dove si esercita il meretricio, la donna gli rivolge uno sguardo e Rêvignies ha l'impressione che addirittura scosti il velo in segno di invito. In preda a un raptus, le si avvicina e l'abbraccia, ma lei riesce sulle prime a sfuggirgli; alla fine,

Umarbeitungen. [...], dann nahm ich [...] endlich jene verunglückte Novelle mit dem jungen Franzosen, die Dir einst so mißfiel. Sie ist auf die Hälfte ihres früheren Umfangs zusammengeschnitten. Ich schickte sie an die Neue Rundschau und [Oskar] Bie schrieb mir recht entzückt von ihr. Er nennt sie eine ausgezeichnete Arbeit; die orientalische Illusion so wunderbar und der Abenteuerstil so reizvoll getroffen. Ich hoffe, daß sie in der jetzigen Fassung auch vor Dir bestehn wird». Deutsches Literaturarchiv, A: Andrian.

²² «Die neue Rundschau», 17 (1906), pp. 735-747.

²³ «Schwärmerei für den Orient». Robert Michel, *Die Verbüllte*, in Id., *Die Verbüllte*, cit., p. 12.

²⁴ «Es war so finster in der Gasse, daß er nicht zu unterscheiden vermochte, ob es ein Mann oder eine Frau sei. Über dem Tor, aus dem die Gestalt gekommen war, hing zwar eine Laterne, aber das Licht war so schwach, daß es kaum hinreichte, die schmutzigen blutroten Scheiben der Laterne selbst zu erhellen». *Ivi*, p. 30.



dopo averla rincorsa per i vicoli, la afferra e la costringe a salire su di una carrozza, diretto verso la caserma. Nella sua stanza, Rêvignies si accorge che la donna non risponde più alle sue carezze, ma è caduta in preda di uno spasmo muscolare. Colto dal panico, si precipita fuori per cercare un dottore. Non riuscendo a trovare nessuno in città, entra accidentalmente nel salotto di una famiglia turca, da cui è cacciato in malo modo. Tornato di nuovo in caserma e giunto nella sua stanza, la trova vuota. La ragazza, «che del resto non era una turca»²⁵, è fuggita.

Come si vede, l'avventura erotica che sostanzia il racconto è presentata in modo indiretto come riflessione – distanziatamente critica ma anche intimamente coinvolta – dell'io narrante sul carattere di questo personaggio enigmatico e sfuggente, nel quale si addensa non solo un immaginario autobiografico ben rintracciabile (Hofmannsthal riconosce senza tentennamenti in Andrian il modello di Rêvignies²⁶), ma soprattutto una specifica tradizione letteraria, anche essa non troppo complessa da decifrare. Il principale tratto caratteriale del giovane francese è infatti quello di essere mosso da un'estrema curiosità verso tutto ciò che richiama l'Oriente; ancor prima di conoscere Mostar, egli è attratto dai soldati bosniaci comandati dal narratore:

Tutto è iniziato alla guardiola del castello di Neugebäude a Vienna. [...] Al giovane Rêvignies interessavano i miei soldati bosniaci. Diceva che mai prima di allora aveva potuto osservarli così a lungo e così da vicino, e cercava di cogliere di ognuno, tratto dopo tratto, il carattere orientale nell'espressione del volto²⁷.

Ora, questa «Schwärmerei»²⁸ per l'Oriente non è un elemento di originalità del solo Rêvignies; piuttosto è una caratteristica ereditata da quella lunga tradizione di viaggiatori-scrittori che, dopo la campagna d'Egitto di Napoleone, si riversarono nei paesi musulmani del Mediterraneo; in qualche modo si può affermare che Rêvignies è francese in quanto emulo di Volney, Chateaubriand, Lamartine, Flaubert, Loti, Nerval²⁹.

²⁵ «[...] das allerdings keine Türkin war». *Ivi*, p. 39.

²⁶ Hofmannsthal scrive a Michel il 7 agosto 1903: «Scheint mir, daß Rêvignies als Figur sehr unplastisch, ohne Poldy als Schlüssel fast unverständlich». Hugo von Hofmannsthal – Robert Michel, *Briefe*, cit., p. 56.

²⁷ «Angefangen hat es auf der Neugebäudewache in Wien. [...] Den jungen Rêvignies interessierten meine bosnischen Soldaten. Er sagte, daß er sie früher nie so lange und von so nahe hätte betrachten können, und er versuchte, bei jedem einzelnen Zug um Zug das Orientalische seines Ausdrucks zu erklären». Robert Michel, *Die Verhüllte*, cit., p. 11.

²⁸ «Schwärmerei für den Orient», *ivi*, p. 12.

²⁹ Cfr. Edward W. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978, trad. it. di Stefano Galli, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 168-191.



Numerosi sono i *cliché* orientalistici che si possono rintracciare in questo racconto di Michel, senza che tuttavia sia possibile documentare filologicamente un influsso diretto per tutti gli autori cui abbiamo fatto riferimento.

Il primo sorprendente parallelo tra Rêvignies e, per esempio, l'io narrante del *Voyage en Orient* (1851) di Nerval è che entrambi scelgono Vienna – tradizionalmente *porta orientis* – come prima tappa del loro viaggio. Se già per Nerval Vienna è «un'anticipazione dell'Oriente»³⁰ (subito però dimenticata a favore delle avventure erotiche con le viennesi), in Michel la corrispondenza fra il paesaggio della capitale e il paesaggio del desiderio, l'Oriente coloniale, è pressoché perfetto:

Stava appunto descrivendo quali viaggi intendesse fare dopo i suoi studi a Vienna, quando il sole, rivestendosi dei suoi colori più scuri, toccò con il suo bordo inferiore l'orizzonte. Mentre si inabissava sempre più dietro il colle di Laaerberg, si alzarono sulla città e su tutto il paesaggio nebbioline tinte di un rosso bluastrò che avvolgevano tutto in un velo di mistero. Allora Rêvignies mi afferrò improvvisamente la mano; e io intesi subito.

Il sole mostrava ormai solo la metà superiore, simile a una preziosa cupola stagliantesi sull'orizzonte. A entrambi i lati di questa cupola svettavano, come snelli minareti, gli alti camini delle fabbriche. Questa moschea dominava con il suo splendore l'intero quadro. Il resto dell'orizzonte restava vago nei contorni, lasciando molto spazio all'immaginazione; e la città stessa era immersa in una foschia purpurea che sembrava emergere da un mare serale. Il castello di Neugebäude nelle vicinanze, con le sue torri rotonde, non disturbava affatto, e ancora meno disturbavano i soldati con il fez. Era un angolo di Oriente³¹.

³⁰ «Vienne m'appelle, et sera pour moi, je l'espère, un avant-gout de l'Orient». Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, in *Oeuvres II*, éd. Albert Béguin – Jean Richter, Gallimard, Paris 1961, p. 31.

³¹ «Er erzählte eben, welche Reisen er nach seinen Studien in Wien zu machen gedenke, als die Sonne in ihren dunkelsten Farben mit ihrem untern Rand gerade den Horizont berührte. Während sie immer tiefer hinter den Laaerberg sank, wurden über der Stadt und der ganzen Landschaft leichte Nebel sichtbar, die sich bläulichrot färbten und alles in einen geheimnisvollen Schleier hüllten. Da erfaßte Rêvignies plötzlich meine Hand; und ich verstand ihn gleich: / Die Sonne zeigte eben noch ihre obere Hälfte, die einer kostbaren Kuppel ähnlich am Horizonte stand. Zu beiden Seiten dieser Kuppel ragten, schlanken Minaretten gleich, hohe Fabrikschlote. Diese Moschee beherrschte mit ihrer Pracht das ganze Bild. Der übrige Horizont zeichnete sich nur in undeutlichen Umrissen, die der Einbildungskraft weiten Spielraum ließen, und die Stadt selbst lag im violetten Dunst, der einem abendlichen Meer zu entsteigen schien. In der Nähe das Neugebäude mit den runden Türmen störte durchaus nicht und noch weniger störten die Soldaten im Fez. Das war ein Stück Orient». Robert Michel, *Die Verbüllte*, cit., p. 12.



La visione della metropoli moderna non solo anticipa l'esperienza del viaggio come una «prolessi della costruzione dell'Oriente»³² ma, in un atto di *mimicry* alla rovescia, metamorfizza la città stessa nel territorio coloniale: leggiamo, infatti, «era un angolo di Oriente», non «era *come* un angolo di Oriente». Questa elisione della similitudine, da cui consegue, nella lettura dei due protagonisti occidentali, un'appropriazione colonialista dei tratti più iconici della cultura musulmana, si genera in virtù dalla loro l'amicizia: «Quella al castello di Neugebäude fu l'unica volta in cui mi parlò come a un amico»³³. Ma poiché il rapporto tra Rêvignies e il narratore ha un'evidente connotazione omosessuale, l'esperienza del viaggio del francese a Mostar finisce in una *débâcle* non tanto, o non solo, a causa dell'impossibile conquista sessuale della donna orientale – metafora dell'impossibile appropriazione di una presupposta essenza orientale – quanto per via dell'impraticabilità della relazione fra Rêvignies e l'ufficiale.

Se questa scabrosa implicazione è ben nascosta fra le righe del testo, molto più evidente è che l'insistente ricorso agli stereotipi orientalisti sottenda una sottile ironia. Un secondo luogo comune dell'incontro dell'occidentale con l'altro di cui Michel fa uso – attestato anche esso in Nerval – è per esempio l'idea che la vera conoscenza della terra straniera possa essere raggiunta solo attraverso l'unione carnale con una donna del posto. In *Die Verhüllte* il francese sostiene enfaticamente che «con il pieno possesso di una tale donna [ossia di una musulmana, *NdA*] si debbano dischiudere in un istante i più profondi segreti dell'Oriente come per effetto di chiavi magiche»³⁴. Con questo presupposto è naturale che l'oggetto che sottrae la donna dalla visione, il velo, sia fonte di morbose attenzioni. D'altronde, nella letteratura di viaggio, da cui la narrativa di Michel desume gli stereotipi che poi finisce per decostruire, il velo simbolizza per sineddoche la donna musulmana; esso assume una valenza doppia e ambigua, poiché proteggendo la donna orientale dagli occhi stranieri, è immaginato come strumento che le dona una libertà senza precedenti, livellando le differenze sociali e, soprattutto, finendo perversamente per segnalare all'uomo libidinoso la disponibilità sessuale della sua vittima³⁵. Nel racconto, è un incidente nel percorso dell'omnibus dalla stazione ferroviaria alla caserma a eccitare la fantasia di Rêvignies e a mettere in moto la macchina della passione:

³² Anna Babka, *Das war ein Stück Orient*, cit., citato dalla versione on line: «Kakanien Revisited», 9 September 2009, p. 3.

³³ «Damals auf der Neugebäudewache war es das einzige Mal gewesen, daß er zu mir wie zu einem Freund gesprochen hatte». Robert Michel, *Die Verhüllte*, cit., p. 13.

³⁴ «Durch den vollständigen Besitz einer solchen Frau müßten einem alle tiefsten Geheimnisse des Orients wie mit Zauberschlüsseln mit einem Mal erschlossen werden». *Ivi*, p. 18.

³⁵ Annette Deeken – Monika Bösel, «An den süßen Wassern Asiens». *Frauenreisen in den Orient*, Campus, Frankfurt a.M.-New York 1996, p. 100.



A lato del portone stava una turca che, pigiata contro il muro, aspettava che la strada tornasse nuovamente libera. Spaventata dal cavallo imbizzarrito, fece un rapido movimento di entrambe le braccia verso di esso così che il mantello le si aprì per alcuni istanti. Ma a Rêvignies non sfuggì questo breve palesamento, e se la turca non fosse scomparsa nel portone, avrebbe cercato di lanciare un altro sguardo sotto quel brutto mantello. Era giovane e bella, la pelle bianca e semitrasparente come lo può diventare solo nella solitudine di un harem. Ma anche la sua tunica era bellissima; la pettorina era ricamata con fili di luminosa seta e intessuta d'oro. Io non avevo guardato così attentamente, e Rêvignies non la finiva di descrivere l'immagine³⁶.

Dal gettare uno sguardo invadente e impudico su una passante all'usare violenza a un'altra il passo non è poi così lungo. Sennonché le dinamiche del rapimento non sono più riportate dalla voce narrante come fatti reali e conosciuti, ma come una sua congettura; ed è proprio sullo scarto fra i diversi piani narrativi della realtà e della supposizione che agisce il rovesciamento ironico dei *cliché* orientalistici che sostanzia il racconto. Sembra infatti che il narratore, nell'immaginare le sorti dell'amico, voglia capovolgere il famoso schema dei romanzi di Pierre Loti, secondo il quale l'eroe arriva nel paese, ha una relazione amorosa con una donna ma alla fine l'abbandona³⁷, facendo di Rêvignies un falso viaggiatore che non seduce ma rapisce, confonde una prostituta per una turca ed è da lei abbandonato. In altre parole, il francese è rappresentato come una vittima degli inganni dell'Oriente: anche questo un *cliché* ben documentato, per esempio in Nerval che, quando capisce che le ammalianti danzatrici egiziane sono in realtà uomini, esclama: «Oh vita orientale, ecco le tue sorprese!»³⁸.

³⁶ «Neben dem Tor war eine Türkin gestanden, die an die Mauer gedrückt gewartet hatte, bis die Gasse wieder frei wäre. In dem Schreck tat sie mit beiden Armen eine rasche Bewegung gegen das scheuende Pferd, durch welche sich ihr Mantel für einige Augenblicke weit öffnete. Aber Rêvignies war diese kurze Enthüllung nicht entgangen; und wäre die Türkin nicht gleich in dem Tore verschwunden, so hätte er wohl getrachtet, noch einmal unter diesen häßlichen Mantel zu sehn [sic]. Jung war sie und schön; ihre Haut war so weiß und durchsichtig, wie sie wohl in der Verschlossenheit eines Harems gedeihen kann. Aber auch ihr Gewand war schön; das Bruststück war mit leuchtenden Seiden gestickt und von Gold durchwirkt. Ich selbst hatte nicht so deutlich hingeschaut; und Rêvignies konnte sich nun nicht genug tun, das Bild zu schildern». Robert Michel, *Die Verhüllte*, cit., pp. 16-17.

³⁷ Cfr. Roberta Maccagnani, *Esotismo – Erotismo. Pierre Loti: dalla maschera esotica alla sovranità coloniale*, in *Letteratura Esotismo Colonialismo*, a cura di Anna Licari et al., Nuova Universale Cappelli, Bologna 1978, pp. 63-99. Va notato che Pierre Loti era uno degli autori preferiti di Leopold von Andrian.

³⁸ «Ô vie orientale, voilà de tes surprises!». Gerard de Nerval, *Voyage en Orient*, cit., p. 139.



E tuttavia, in questo testo non è tanto la cultura del paese straniero a essere ingannevole, quanto è Rêvignies che, avventuratosi da solo per Mostar senza la guida del narratore, è incapace di decodificare i comportamenti sociali della popolazione locale; egli infatti percepisce il mondo esterno soltanto in diretta relazione con il suo desiderio. A leggere bene, *Die Verbüllte* e gli altri racconti della stessa silloge mostrano un'aporia non più risolvibile nel tempo della *Moderne*: a differenza dei viaggiatori romantici, i personaggi di Michel non sono più in grado di dare significato, volto o voce al territorio che stanno percorrendo. Se infatti per Chateaubriand (*Itinéraire de Paris a Jerusalem*, 1811) alla base del viaggio sta la reminiscenza del pellegrinaggio cristiano che lo rende in grado di riaffermare la centralità dell'io autoriale e, al medesimo tempo, la continuità della cultura cristiana scossa dagli eventi della Rivoluzione³⁹, la Bosnia-Erzegovina di Michel è un paese muto. Per Rêvignies la percezione si limita a un ossessivo guardare, a uno sguardo che tratta il paesaggio coloniale alla stregua di un corpo femminile⁴⁰ sul quale scatenare il suo voyeurismo aggressivo e in definitiva patologico – mentre in realtà la donna gli sfugge e la popolazione locale resta chiusa nelle proprie case, irraggiungibile e impenetrabile:

Aveva raggiunto il grande cimitero turco dove aveva vagato nel pomeriggio; vi si fermò turbato e si mise ad osservare attentamente. Le montagne erano tutte nere, e incombevano così da presso come se si volessero sporgere sulle case di Mostar, attratte dalle pietre da loro prelevate per coprirne i tetti. L'avvicinarsi delle montagne sembrò a Rêvignies, in questo frangente, l'espressione di un grande amore delle pietre. Sebbene sapesse che il movimento non avveniva nella realtà, la semplice apparenza gli fece avvertire l'amore delle cose mute: le pietre che rotolavano dal monte Hum o dal Podvelež erano in qualche modo diventate incerte nella loro fedeltà oppure una smania irrefrenabile le spingeva verso l'ignoto e loro cadevano inarrestabili nelle profondità⁴¹.

³⁹ Edward W. Said, *Orientalismo*, cit., p. 156.

⁴⁰ Sullo stereotipo del paesaggio coloniale visto come il corpo femminile insistono Annette Deeken – Monika Bösel, «*An den süßen Wassern Asiens*», cit., p. 25 e *passim*.

⁴¹ «Er war eben bei dem großen türkischen Friedhof angelangt, in dem er nachmittag herumgegangen war, und blieb nun betroffen stehn und horchte auf. Die Berge waren ganz schwarz und so nah, als würden sie sich über die Dächer von Mostar neigen, wie angezogen von den Steinen, die zum Decken der Dächer von ihnen genommen waren. Dieses Näherkommen der Berge erschien Rêvignies in diesem Augenblick als der Ausdruck einer großen Liebe der Steine. Obwohl er doch darum wußte, daß in Wirklichkeit diese Annäherung nicht stattfand, fühlte er schon aus dem bloßen Schein die Liebe der stummen Dinge – die Steine, die vom Hum oder vom Podvelež herunterrollten, die waren irgendwie wankend geworden in ihrer Treue oder trieb sie eine unüberwindliche Sehnsucht ins Ungewisse und sie fielen haltlos in die Abgründe hinab». Robert Michel, *Die Verbüllte*, cit., p. 37.



In conclusione, se si riflette, di nuovo, sulla duplice struttura narrativa (racconto-rendiconto e racconto-immaginazione), si comprende che dietro l'esperienza di inganno vissuta da Rêvignies c'è il giudizio critico del narratore che vuole suggerire di essere in grado di leggere correttamente ciò che l'amico francese non avrebbe saputo interpretare. Sul piano degli eventi narrati come certi, egli è l'amico deluso e abbandonato, per il quale Rêvignies rappresenta l'oggetto esotico sfuggente e irraggiungibile⁴²; al contempo, sul piano della sua ricostruzione immaginaria, egli è l'antagonista implicito di Rêvignies, colui che è capace di opporsi all'Orientalismo volgare e fuorviante del francese, dichiarandosi *de facto* l'interprete del paese straniero. Il velo di *Die Verhüllte* richiama un gioco di nascondimento e rispecchiamento, di deviazioni e illusioni ottiche che possiamo ricapitolare per l'ultima volta: mentre Rêvignies, ancora a Vienna, guarda e desidera i soldati orientali, il narratore guarda (e desidera) Rêvignies; ma Rêvignies fugge dal narratore, anche se poi, restato solo, fallisce nella sua avventura amorosa e si lascia sfuggire la donna velata, che poi non è neppure una donna bosniaca. E se la protagonista annunciata dal titolo del racconto, la *vera* donna musulmana velata, rimane sempre ai margini – muta e subalterna⁴³ sì, ma anche resistente a ogni appropriazione –, il fulcro della narrazione si rivela essere il personaggio, autobiografico, dell'ufficiale, che in Michel è tutt'altro che frivolo e vacuo come voleva lo stereotipo (si pensi anche soltanto al *Sottotenente Gustl* di Schnitzler del 1900), ma al contrario assurge a emblema dell'io moderno, portatore delle sue aporie.

⁴² Cfr. Anna Babka, *Das war ein Stück Orient. Raum und Geschlecht in Robert Michels' «Die Verhüllte»*, cit.

⁴³ Il termine è chiaramente ripreso da Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. by Cary Nelson – Larry Grossberg, University of Illinois Press, Chicago 1988, pp. 271-313.

La «Soldaten-Zeitung». Una palestra per *L'uomo senza qualità*

Massimo Libardi – Fernando Orlandi

I.

Le iniziative per il centenario della Grande Guerra hanno comportato anche un rinnovato interesse per il periodo militare di Robert Musil attraverso mostre, seminari, pubblicazioni¹. Finora la germanistica austro-tedesca aveva sottovalutato l'importanza del periodo bellico nell'evoluzione del pensiero musiliano, al cui confronto bisogna rilevare lo sguardo più libero della germanistica italiana². Tuttavia anche la ripresa

¹ «Robert Musil als Redakteur der 'Tiroler Soldaten-Zeitung'», Internationale Tagung der Universität Verona, Bozen, Palù, 27-29 settembre 2015; «Musil direttore della 'Soldaten-Zeitung'», convegno organizzato dalla Biblioteca Archivio del CSSEO, Levico Terme, 13-14 dicembre 2016; *'Il canto della morte'. Robert Musil e la Grande guerra*, Tirolo, Castel Tirolo 2014, catalogo della mostra organizzata dal Literaturhaus di München e da Castel Tirolo; Regina Schaunig, *Der Dichter im Dienst des Generals. Robert Musils Propagandaschriften im Ersten Weltkrieg*, Kitab-Verlag, Klagenfurt-Wien 2014; *Robert Musil: Der Mann mit Eigenschaften: Offizier, Literat, Psychologe, Ingenieur*, hrsg. v. Walter Feigl – Günther Fleck – Ursula Hamersky, PROverbis e.U., Wien 2015; *Robert Musil und der Erste Weltkrieg*, in «Musil-Forum», 34 (2015-2016); per le voci relative alla guerra cfr. *Robert-Musils-Handbuch*, hrsg. v. Birgit Nübel – Norbert Christian Wolf, De Gruyter, Berlin-Boston 2016. La Biblioteca Archivio del CSSEO ha in corso di pubblicazione un DVD con l'edizione digitale della «Tiroler Soldaten-Zeitung»/«Soldaten-Zeitung», dell'edizione ungherese e dell'unico numero disponibile dell'edizione italiana, «Giornale del soldato tirolese». L'edizione ungherese, peraltro, è già stata riedita in anastatica in Davide Zaffi, *Un'ungherese in Tirolo. Die Tiroler Katona Ujság*, Levico Terme, CSSEO Working Paper n. 125, ottobre 2007.

² La prima ed. it. degli articoli della «Soldaten-Zeitung» è in Robert Musil, *La guerra parallela*, a cura di Fernando Orlandi, Reverdito, Trento 1987. Questo volume è stato in seguito ripubblicato due volte, con saggi di accompagnamento diversi: Robert Musil, *La guerra parallela*, cura di Fernando Orlandi, Nicolodi, Rovereto 2003; e Robert Musil, *La guerra parallela*, cura di Fernando Orlandi, Silvy, Scurelle 2012 (da cui, a meno di diversa indicazione, verranno tratte le citazioni). La terza edizione è aumentata di tre testi di Musil rispetto alle due precedenti. La prima edizione tedesca viene pubblicata solo 27 anni dopo (cfr. Regina Schaunig, *Der Dichter*), anche se alcuni testi erano già stati pubblicati singolarmente. In quest'ultimo volume si trovano anche alcuni testi di Musil pubblicati in «Heimat». *Ivi*, pp. 349-356.



di interesse verso i contributi musiliani ai giornali militari, dunque non solo verso la «Soldaten-Zeitung» ma anche per il suo ruolo nei settimanali «Heimat», «Domov», «Domovina» e «Üznet», non è priva di una serie di ipocrisie e fraintendimenti.

La tabuizzazione della collaborazione di Musil alla «Soldaten-Zeitung» si basa sulla raffigurazione di uno scrittore antimilitarista e dalle convinzioni 'progressiste', *cliché* che si scontra con numerosi dati di fatto, tra cui le osservazioni raccolte nei *Diari*³. È l'intero mondo militare ad avere una particolare importanza nella sua evoluzione spirituale, e questo si rifletteva nella sua stessa persona: quando nel 1939 Ignazio Silone lo incontra nel suo esilio zurighese, nota come «nel portamento e nell'accuratezza della persona, egli ricordava ancora l'ex ufficiale austriaco»⁴. Ma il rapporto di Musil con l'esercito è più profondo ed è rintracciabile non solo nel suo lavoro presso il *Bundesministerium für Heerwesen*, dove si occupò, sul piano teorico, di questioni attinenti al riadeguamento dell'esercito austriaco dopo la disfatta⁵.

Come noto, dello scrittore esistono poche fotografie, molte delle quali rimandano all'ambiente militare. Non solo quella in divisa da ufficiale austro-ungarico; ma anche altre più antiche lo mostrano in uniforme: Robert dodicenne al liceo militare di Eisenstadt nel 1892, giovane cadetto al collegio militare di Mährisch-Weiskirchen nel 1894, sottotenente alle esercitazioni militari di Brünn nel 1903⁶. Queste immagini fissano alcuni momenti di una vita militare il cui complesso e contraddittorio influsso riveste grande importanza per il suo sviluppo spirituale e per le consistenti tracce che ha lasciato nella sua opera.

Ciò che lo spinge a entrare in così giovane età in una scuola militare è certo una precoce aspirazione all'autonomia dai genitori, «il desiderio personale di un ragazzo ribelle»⁷ che si ritiene già grande o che vuole

³ Robert Musil, *Tagebücher*, 2 Bde., hrsg. v. Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbek 1983, trad. it. di Enrico De Angelis, *Diari*, 2 voll., Einaudi, Torino 1980, p. 813. Nei *Diari* sottolinea più volte la sua apoliticità, non intesa come disinteresse per la politica, ma come indifferenza per gli schieramenti. *Ivi*, pp. 1070-1071.

⁴ Ignazio Silone, *Incontri con Musil*, in «La Fiera Letteraria», 13 dicembre 1964, ora in Id., *Romanzi e saggi*, vol. II: 1945-1978, a cura di Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 1999, p. 1339.

⁵ Robert Musil, *Psychotechnik und ihre Anwendungsmöglichkeit im Bundesheere*, in «Militärwissenschaftliche und Technische Mitteilungen», 6 (1922), pp. 244-265, trad. it. di Carla Leidlmaier-Festi, *La psicotecnica e le sue possibilità di applicazione nell'esercito federale*, in «Rivista di psicologia», 2-3 (1992), pp. 105-121. La Biblioteca Archivio del CSSEO ha in preparazione una nuova edizione di questo testo, a cura di Massimo Libardi.

⁶ A queste vanno aggiunte le fotografie che lo ritraggono a Palù e a Bolzano. Vedi Alessandro Fontanari, *Die Porträts Musils in Palù und Bozen*, comunicazione al seminario «Robert Musil als Redakteur der 'Tiroler Soldaten-Zeitung'» (v. nota 1).

⁷ *Curriculum vitae* (1931 circa), in Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., p. 1577.



esserlo: «un paio di calzoncini lunghi blu hanno avuto su di me un influsso davvero decisivo»⁸. Ma c'è anche un altro e più profondo motivo che Musil ricorda perfettamente ancora cinquant'anni dopo: «Quando andai via di casa quella che mi guidò, per quanto imprecisa, fu l'idea di una vita, la scelta dello spirituale»⁹. L'attrazione iniziale per la vita militare è piena di quello spirito d'avventura che ritroveremo, alimentato da più maturi motivi teoretici e di condotta di vita, in Ulrich, uomo senza qualità e quindi uomo della possibilità e dell'esperimento. L'avventura intesa come esperimento su se stessi e sulla realtà è allora ciò che definisce «la scelta dello spirituale»: l'atteggiamento che orienta Musil ragazzo ad entrare nel collegio militare è lo stesso che lo guiderà poi negli studi scientifici e nella sua impresa letteraria. L'entrata nella scuola militare diventa così «il primo tentativo di diventare un uomo importante»¹⁰.

Il rifiuto e la sottovalutazione di questo aspetto – Karl Corino nella sua biografia titola il periodo sotto le armi *Fünffährige Sklaverei* – ha le radici, secondo noi, in quella che può essere definita «cattiva coscienza» della società austriaca nei confronti della propria storia. La grazia degli alleati («prima vittima»), a Seconda guerra mondiale ancora in corso, ha fatto sì che l'Austria non facesse i conti con se stessa, non denazificasse, nutrendosi invece di «un passato vissuto e inteso come una sostanziale inconsapevolezza collettiva»¹¹.

II.

Per comprendere il ruolo di Robert Musil come direttore della «Soldaten-Zeitung», bisogna inquadrarlo nella complessa storia del giornale¹². L'arrivo dello scrittore coincide con un momento cruciale: la ristrutturazione.

⁸ *Il cromatografo secondo Musil*, in *ivi*, p. 1569.

⁹ Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., p. 1434.

¹⁰ Alessandro Fontanari – Massimo Libardi, *La guerra come sintomo. Esperienza e scrittura: Robert Musil 1916-1917*, in Robert Musil, *La guerra parallela* (ed. 1987), trad. it. cit., p. 201.

¹¹ Gian Enrico Rusconi, *La «questione austriaca» ieri e oggi*, in *Il «caso Austria»*, a cura di Roberto Cazzola – Gian Enrico Rusconi, Torino, Einaudi 1988, p. IX; vedasi altresì il numero monografico *'Hitler's First Victim'? Memory and Representation in Post-War Austria*, in «Austrian Studies», 13 (2003), in particolare Judith Beniston, *Introduction*, *ivi*, pp. 1-13.

¹² Roman Urbaner, «...daran zugrunde gegangen, daß sie Tagespolitik treiben wollten?», in «Forum zeitGeschichte», 3-4 (2001), on line <http://www.eforum-zeitgeschichte.at/3_01a8.pdf>; trad. it. di Davide Zaffi, «Fallita perché faceva politica»? *La (Tiroler) Soldaten-Zeitung, 1915-1917*, Levico Terme, CSSEO Working Paper n. 117, dicembre 2006; Massimo Libardi, *Un giornale militare piuttosto influente, in Bolzano 1917. Scrittori e artisti nella Grande Guerra*, a cura di Massimo Libardi – Fernando Orlandi, Biblioteca



turazione della rivista sia dal punto di vista organizzativo che per quanto riguarda la definizione degli obiettivi e della linea politica. Questa fondamentale correzione di linea, favorita dal cambio di editore, che passa dall'XI Corpo d'armata al Comando d'armata Arciduca Eugenio, dà vita alla terza fase della «Tiroler Soldaten-Zeitung», che va dal luglio del 1916 alla fine delle pubblicazioni nell'aprile 1917.

Quello che viene meno è lo stretto rapporto con il Tirolo e le sue mitologie, di cui testimonia il cambio della testata con la cancellazione dell'aquila tirolese e del motto *Für Gott, Kaiser und Vaterland*. Il riferimento ora non è più la piccola *Heimat* tirolese ma la costruzione del consenso attorno ai progetti politici di rinnovamento della Monarchia patrocinati dall'Arciduca Eugenio e condivisi dai generali Alfred Krauss e Viktor Dankl, ma non dalla Corte. L'idea è che i vari irredentismi traessero linfa dal nazionalismo tirolese e che la soluzione consistesse nel de-nazionalizzare le popolazioni italiane del Trentino e nazionalizzare quelle tedesche. Questo progetto aveva nell'esercito il suo fulcro: esercito che non doveva identificarsi con i combattenti del Tirolo, non era né boemo né ungherese, ma era l'esercito della Monarchia¹³.

Il comando si pose quelli che definisce «scopi più ambiziosi» rispetto alla precedente fase del giornale, ovvero «la comprensione delle questioni vitali dello Stato e dell'esercito». Questo diverso orientamento del giornale non doveva «assolutamente intendersi come un tentativo di aprire le porte dell'esercito alla politica ma di risvegliare il senso di responsabilità per lo Stato, il desiderio di uno Stato forte, la comprensione per le rinunce che sono necessarie a quel fine, il bisogno di una guida forte negli affari dello stato»¹⁴.

I progetti di rifondazione dell'Impero trovano la loro espressione più compiuta nell'articolo di fondo della «Soldaten-Zeitung» dal titolo esplicito *Österreichs Neugestaltung*, pubblicato il 21 gennaio 1917 e introdotto dalla seguente didascalia: «Der Aufsatz ist uns von besonderer Seite zur Verfügung gestellt worden; wir geben ihm gerne Raum, denn er hat den Vorzug, dass er ein wahres Staatsprogramm enthält. Die Schriftleitung». I dati in nostro possesso non ci permettono di identificare con esattezza l'autore del testo, anche se sembra certo che sia stato scritto dal generale Alfred Krauss¹⁵.

Archivio del CSSEO – Silvy, Levico Terme-Scurelle 2017, pp. 35-49; Massimo Libardi – Fernando Orlandi, *'Eine ziemlich einflußreiche Soldatenzeitung'. La storia della «Tiroler Soldaten-Zeitung»*, in corso di pubblicazione.

¹³ Sulla mitologia tirolese della «Tiroler Soldaten-Zeitung» si veda Massimo Libardi, *Un giornale militare*, trad. it. cit., pp. 37-40.

¹⁴ Österreichisches Staatsarchiv, Neue Feldakten im Kriegsarchiv, Rub. 16-9/3514, citato in Roman Urbaner, *«Fallita perché faceva politica?»*, trad. it. cit., pp. 19-20.

¹⁵ *Österreichs Neugestaltung*, in «Soldaten-Zeitung», 33 (21. Januar 1917), p. 2.



L'autore contrappone a una Ungheria compatta e centralizzata un'Austria rissosa e caotica lacerata dai conflitti politici e nazionali, interrotti dalla guerra, che fa tacere il parlamento e trasforma l'intera Monarchia in «ein von militärischen Notwendigkeiten geleiteter Absolutismus», cui si deve guardare non come a un'emergenza, ma come a un modello. Dopo il conflitto la parte austriaca dell'Impero avrebbe dovuto assumere la denominazione ufficiale di *Österreich* ed essere riorganizzata in sette province: Boemia, Moravia e Slesia, Bassa Austria, Alta Austria e Salisburgo, Stiria, Tirolo e Vorarlberg, Austria del Sud (Carinzia, Craine, Gorizia, Gradisca, Istria e Trieste). Le province sarebbero state suddivise in distretti (*Kreise*) e questi ripartiti in comuni (*Gemeinden*). I distretti «unter staatlicher Leitung und Aufsicht» avrebbero dovuto esercitare «eine gesunde Selbstverwaltung», contando soprattutto sulle proprie risorse. Nell'articolo le prerogative dei distretti sono specificate in dettaglio, ma è evidente che le più importanti sarebbero spettate allo Stato¹⁶.

Il conflitto delle nazionalità sarebbe stato risolto facendo crescere il peso dell'elemento tedesco nei territori «a rischio», ovvero Carinzia, Tirolo, Trieste e Istria, creando grandi province in cui i popoli slavi e italiani avrebbero difficilmente potuto far sentire la propria voce in modo autonomo.

Il Comando aveva iniziato a sviluppare proposte per una riforma organica della Monarchia già nel 1915. Dopo averle esposte nel memorandum *Bekämpfung des Irredentismus*, in due occasioni fra il novembre del 1915 e il febbraio del 1916 tentò di inoltrarle senza successo presso la cancelleria di Vienna. Queste riguardavano principalmente la scuola (introduzione del tedesco come lingua ufficiale ed esercitazioni militari obbligatorie), la magistratura (giurisdizione militare per i reati politici anche in tempo di pace) e le amministrazioni locali (restrizione delle competenze a favore dello Stato centrale e divieto della carriera politica per i funzionari pubblici)¹⁷. Esempio di questo approccio è l'editoriale *Die Volksschule*, che deplora l'autonomia locale delle scuole accusata di favorire la massiccia infiltrazione di attivisti irredentisti tra i docenti¹⁸.

¹⁶ Questo avrebbe avuto in esclusiva le competenze in materia di «Schulwesen, Kultus, Handel und Gewerbe, Landwirtschaft, Gemeinwesen, soziale Gesetzgebung usw.». Si veda *Österreichs Neugestaltung*, cit., p. 3.

¹⁷ Una analisi dettagliata basata su materiali d'archivio dei piani del comando del fronte sudoccidentale per una riforma complessiva dello Stato e dell'amministrazione si trova in Gerd Pircher, *Militär, Verwaltung und Politik in Tirol im Ersten Weltkrieg*, Innsbruck, Universitätsverlag, Wagner 1995, ed. it. *Militari, amministrazione e politica in Tirolo durante la prima guerra mondiale*, Società di studi trentini di scienze storiche, Trento 2005, pp. 151-200. Va osservato comunque che, come nota Richard Schober nella introduzione, si tratta di piani «pressoché irrilevanti sotto il profilo delle conseguenze pratico-politiche». *Ivi*, p. 10.

¹⁸ *Die Volksschule*, in «Soldaten-Zeitung», 13 (3. September 1916), pp. 2-3. Nell'*Uomo senza qualità* il conte Leinsdorf si lamenta con Ulrich che «da anni la città



L'oggetto polemico principale è l'irredentismo trentino, ed è un articolo molto duro contro l'ex vice borgomastro di Trento, il conte Massimiliano Mancini, considerato un irredentista e quindi potenzialmente un traditore, redatto con l'utilizzo di materiale riservato del Presidio di Luogotenenza, che porterà alle dimissioni del predecessore di Musil alla direzione del giornale¹⁹. Altrettanto polemici e fonte di ripetute proteste da parte delle autorità civili furono gli articoli contro l'irredentismo sloveno²⁰ e triestino, come l'articolo *Wie das Büblein Irredentist wird*, dove si racconta la storia di un orfanotrofio triestino i cui insegnanti educano i bambini al culto della nazione italiana²¹. Nel numero del 3 settembre 1916 altri contributi affrontano lo stesso tema: a pagina quattro e cinque si discute della stampa irredentista slava in Inghilterra e dello scarso senso dello Stato nella Monarchia²².

III.

Questo cambio di rotta era stato notato da Karl Dinklage nel suo ancora prezioso lavoro:

So ist der hier herbeigeführte Umschwung augenscheinlich. Das Blatt entbehrte vorher im allgemeinen sogar eines Leitartikels und war nur ein Sammelbecken von Soldatenberichten. Nun ist es eine straff und einheitlich geführte Zeitung [...]. Es ist ein Organ, das sich erlaubt, Zeitkritik zu üben, und dabei nicht davor zurückschreckt, gegen die herrschende Opportunitätspolitik und Parteienwirtschaft, gegen die Vorrechte privilegierter Klassen und hohle Phrasen offen Stellung zu nehmen²³.

austriaca di Trieste assume soltanto impiegati italiani, per affermare la sua appartenenza all'Italia e non all'Austria». Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, trad. it. di Anita Rho, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1962, p. 812.

¹⁹ *Ein Burgmeister von Trient*, in «Soldaten-Zeitung», 15 (17. September 1916), pp. 3-5. Su questo Roman Urbaner, «*Fallita perché faceva politica?*», trad. it. cit., pp. 27-30; Karl Dinklage, *Musils Herkunft und Lebensgeschichte*, in Robert Musil, *Leben. Werk. Wirkung*, hrsg. v. Karl Dinklage, Almathea Verlag, Wien 1960, p. 229.

²⁰ *Der slowenische Irredentismus*, in «Soldaten-Zeitung», 22 (5. November 1916), pp. 3-4, e 23 (12. November 1916), pp. 3-4. Sulle reazioni a questo articolo Roman Urbaner, «*Fallita perché faceva politica?*», trad. it. cit., pp. 30-33.

²¹ *Wie das Büblein Irredentist wird*, in «Soldaten-Zeitung», 13 (3. September 1916), pp. 3-4.

²² *Hochverrätische Presse*, in «Soldaten-Zeitung», 13 (3. September 1916), p. 4; Robert Musil, *Die Erziehung zum Staat*, in «Soldaten-Zeitung», 13 (3. September 1916), trad. it. di Claudio Groff, *Educare allo Stato*, in Robert Musil, *La guerra parallela*, trad. it. cit., pp. 37-40.

²³ Karl Dinklage, *Musils Herkunft*, cit., pp. 228-229.



La domanda cruciale cui si deve rispondere è quale fosse il livello di coinvolgimento del nuovo direttore nella elaborazione della linea del giornale: a nostro parere la risposta deve essere che si trattava di piena condivisione. Non solo perché avrebbe potuto restare alla *Auszeichnungsableitung* dove si trovava dal maggio 1916, ma soprattutto per l'impegno personale profuso in redazione, di cui testimonia il tipografo Alfons Gabloner. Egli ricorda come al mattino i compositori portassero la bozze di stampa a Musil in redazione e le prelevassero la sera presso la mensa ufficiali, che si trovava nel vicino Hotel Greif, non di rado «nach mitunter stundenlangem Warten»²⁴. Il che implica, da parte sua, una grande attenzione ai testi che venivano pubblicati e un serio impegno per il lavoro redazionale.

Inoltre si trattava di una piccola redazione: prima di assumere la direzione, suo diretto superiore è il maggiore-uditore Albin Schager, referente del generale Max Becher, suoi collaboratori i tenenti maggiori Hans Kleindienst ed Ernst Feigl, il luogotenente Rudolf Neumann, l'aspirante cadetto Heinrich Gartenberg. Possiamo pensare a un alto livello di condivisione dei temi, dibattuti collettivamente e la cui stesura era solo una proforma, più che l'esposizione di idee personali.

In questo processo non va sottovalutata la statura intellettuale di Musil e l'argomento da mettere al centro del dibattito dovrebbe essere quello della coerenza dei temi qui trattati con gli altri scritti musiliani, in particolare i suoi saggi politici. All'interno della sua produzione questi coprono un arco temporale ben definito: esso va dal dicembre 1912, quando su «Der lose Vogel», rivista espressionista diretta da Franz Blei (e pubblicata a Lipsia dal gennaio 1912 all'aprile-giugno 1913), compare *Politik in Österreich*, e arriva al 1922, quando pubblica *L'Europa abbandonata a se stessa ovvero Viaggio di palo in frasca*²⁵. Un nuovo gruppo di

²⁴ Secondo i ricordi del tipografo Alfons Gabloner, in Dietmar Grieser, *Schauplätze österreichischer Dichtung. Ein literarischer Reiseführer*, Langen Müller, München-Wien 1974, p. 97.

²⁵ *Politik in Österreich*, in «Der lose Vogel», 6 (Dezember 1912), pp. 198-202, ora in Robert Musil, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbek 1978, Bd. VIII, pp. 992-995; *Politisches Bekenntnis eines jungen Mannes. Ein Fragment*, in «Weissen Blätter», 3 (November 1913), pp. 237-244, trad. it. di Andrea Casalegno, *Confessione politica di un giovanotto. Un frammento* (novembre 1913), in Robert Musil, *Sulla stupidità e altri scritti*, Mondadori, Milano 1986, pp. 49-57; *Europäertum, Krieg, Deutschtum*, in «Die neue Rundschau», 9 (September 1914), pp. 1303-1305, trad. it. di Maria Teresa Mandalari, *La Germania in Europa*, in *La letteratura della Grande Guerra*, a cura di Mario Schettini, Sansoni, Firenze 1968, pp. 151-153; *Buridans Österreicher*, in «Der Friede», 56, 14. Februar 1919, pp. 82 ss., in Robert Musil, *Gesammelte Werke*, cit., Bd. VIII, pp. 1030-1032; *Der Anschluß an Deutschland*, in «Die neue Rundschau», 3 (März 1919), pp. 343-352, in Robert Musil, *Gesammelte Werke*, cit., Bd. VIII, pp. 1033-1042; *Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen*



saggi su questo tema sarà pubblicato tra il 1933 e il 1935²⁶. Esso annovera il *Vortrag vor dem Internationalen Schriftstellerkongress für die Verteidigung der Kultur* tenuto a Parigi il 22 giugno 1935²⁷. Anche in questo caso l'intervento di Musil non fu compreso e fu criticato da più parti per avere evitato di dividere la sfera politica in destra e sinistra.

Prima della Grande Guerra si era definito «anarchico conservatore», che avrebbe continuato a votare «socialdemocratico o liberale»²⁸, e coerentemente in nessuno degli scritti, pur mostrando interesse per la

sind, in «Der Neue Merkur», 12 (März 1921), pp. 841-858, trad. it. di Andrea Casalegno, *Spirito ed esperienza. Note per i lettori scampati al tramonto dell'occidente*, in Robert Musil, *Sulla stupidità*, trad. it. cit., pp. 81-103; *Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit*, in «Die neue Rundschau», 12 (Dezember 1921), pp. 1233-1248, in Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd. VIII, cit., pp. 1059-1075; *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, in «Ganymed. Jahrbuch für die Kunst», hrsg. v. Julius Meier-Graefe, IV (1922), pp. 217-239, trad. it. di Andrea Casalegno, *L'Europa abbandonata a se stessa ovvero Viaggio di palo in frasca*, in Robert Musil, *Sulla stupidità*, trad. it. cit., pp. 104-130. Di notevole importanza sono inoltre i frammenti: *Das Ende des Krieges* (1918), in Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd. VIII, cit., pp. 1340-1345; *Der deutsche Mensch als Symptom*, trad. it. di Francesco Valagussa, *L'uomo tedesco come sintomo* (1923), Pendragon, Bologna 2014; *Tentativo di trovare un altro uomo* (1921-1923?), in Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., pp. 949-971.

²⁶ Si tratta del discorso *Der Dichter in dieser Zeit* (in Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd. VIII, cit., pp. 1243-1258), che pronuncia a Vienna nel dicembre del 1934; il saggio *Bedenken einer Langsamen* (1933), pensato per la «Neue Rundschau» e rimasto incompiuto (in Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd. VIII, cit., pp. 1413-1435). Una valenza politica ha anche il secondo discorso di Vienna tenuto su invito del Werkbund, *Sulla stupidità* (März 1937), ripreso tre volte e ultima sua apparizione pubblica (Robert Musil, *Sulla stupidità*, trad. it. cit., pp. 234-262). Karl Corino, *Robert Musil. Eine Biographie*, Rowohlt, Reinbek 2003, pp. 1221-1254. Klaus Amann, *Robert Musil – Literatur und Politik*, Rowohlt, Reinbek 2007, raccoglie i testi e gli abbozzi politici di questo periodo; si veda anche il *Quaderno 32* (primavera 1939 circa - fine 1941 circa), Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., pp. 1437-1487. In generale nei *Diari* le note di carattere politico si intensificano dopo la presa del potere di Hitler.

²⁷ Robert Musil, *Vortrag in Paris*, in Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd. VIII, cit., pp. 1259-1265; e Robert Musil, *Vortrag. Paris, ivi*, pp. 1266-1269. Così Silone: «era veramente difficile precisare la sua posizione politica. Nel 1935 egli aveva partecipato a Parigi ad un congresso internazionale di scrittori promosso dai comunisti [...]. Ma il suo discorso fu privo di ogni rilievo e passò inosservato. [...] egli era avverso alla democrazia quasi quanto al fascismo, convinto che si dovesse non solo difendere la cultura dai suoi nemici, ma anche proteggerla dai suoi amici». Ignazio Silone, *Incontri con Musil*, trad. it. cit., p. 1339. Nei *Diari* osserva: «Imprescindibile è la 'libertà creatrice' del singolo, quale ho cercato di descrivere (Parigi)». Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., p. 1470. Cfr. Karl Corino, *Robert Musil*, cit., p. 1175-1210.

²⁸ Robert Musil, *Confessione politica*, trad. it. cit., pp. 51 e 54. A puro titolo d'esempio: «Apolitico (*unpolitisch*) per indifferenza nei confronti delle circostanze esterne», e paradossalmente afferma: «Nel 1931 ho lasciato Vienna perché rossi e neri erano d'accordo nel credere di aver perduto in Wildgans un grande poeta austriaco». Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., p. 1367



politica, si schiera. Anche per la politica, come per l'etica, è questione di funzioni, non di contenuti²⁹: ciò che gli preme è quella che chiama *geistige Organisationspolitik*³⁰, ovvero una organizzazione politica spirituale, in aperto contrasto con la funzione pratica della politica istituzionale. Sono riflessioni che si inquadrano nei suoi tentativi di trovare una nuova etica, un nuovo stato di coscienza, definito poi «altro stato» (*anderer Zustand*)³¹. Questa presa di posizione di Musil però è al contempo un allontanamento dalla politica come comunemente intesa, dalla quale prende volutamente le distanze: «*Io non prendo posizione, io non so dove starò, dove mi condurrà lo spirito? È questo un demone o oggettività?*»³².

IV.

Sulla questione dell'attribuzione a Robert Musil dei testi anonimi pubblicati nella «Soldaten-Zeitung» finora non è stato svolto un approfondito lavoro filologico con l'eccezione dell'articolo di Karl Corino su *Dalla storia di un reggimento*³³. Le prime attribuzioni sono quelle di Karl Dinklage³⁴, mentre un'analisi che tiene conto delle caratteristiche compositive musiliane e che tenta su questa base una più ampia attribuzione è svolta da Marie-Louise Roth, che giunse a individuare 19 articoli³⁵. Poi Helmut Arntzen ne elencò 31³⁶, mentre la terza edizione

²⁹ Robert Musil, *L'Europa abbandonata*, trad. it. cit., p. 25.

³⁰ Robert Musil, *Die Nation*, cit., p. 1058.

³¹ La bibliografia su questo aspetto è amplissima, ci limitiamo a indicare Heribert Brosthaus, *Zur Struktur und Entwicklung des 'anderen Zustands' in Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 39, 3 (1965), pp. 388-440; Philip Harper Beard, *Der andere Zustand im Mann ohne Eigenschaften und in der Musil-Kritik*, Ph.D. diss., Stanford University 1971; Friedrich Balke, *Auf der Suche nach dem anderen Zustand. Robert Musils nominalistische Mystik*, in *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900 / Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*, hrsg. v. Moritz Baßler – Hildegard Châtellier, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1998, pp. 307-316; Martina Wagner-Egelhaaf, *Anderer Zustand*, in *Robert-Musils-Handbuch*, cit., pp. 710-712.

³² Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., p. 1258.

³³ Cfr. Karl Corino, *Robert Musil*, Aus der Geschichte eines Regiments, in «Studi Germanici», 1-2 (1973), pp. 109-115; cfr. anche l'ed. it. in Robert Musil, *La guerra parallela*, trad. it. cit., pp. 13-16.

³⁴ Karl Dinklage, *Musils Herkunft*, cit., p. 229.

³⁵ Marie-Louise Roth, *Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters*, Paul List, München 1972, p. 528.

³⁶ Helmut Arntzen, *Musil-Kommentar. Sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»*, Bd. I, Winkler, München 1980, pp. 178-180.



italiana degli scritti per la «Soldaten-Zeitung» ne riporta 34³⁷. Nella sua monumentale biografia dello scrittore austriaco, Corino attribuisce a Musil quattro nuovi articoli, portando così a 38 il numero dei contributi dello scrittore³⁸.

Questi articoli riguardano alcuni temi ben definiti: il vuoto dell’Austria e l’assenza di una cultura austriaca; l’identità dell’austriaco; il centralismo; come l’assenza di senso dello Stato si rispecchi nel comportamento dei partiti e dei politici. Negli articoli per il periodico la guerra è salutata come la possibilità di una rifondazione dell’Austria perché il patriottismo ha creato la possibilità di un’unità, «ma in tempi di pace c’era solo l’Austria; l’austriaco non esisteva»³⁹. In *Sono austriaco?* scrive: «allora l’idea di uno Stato austriaco, forte delle esperienze della guerra, si rinvigorisce al punto che, senza preoccuparci della nostra lingua materna, ci diremo ‘austriaci’ e ci sentiremo fieri di esserlo»⁴⁰. Questa esigenza di unità – «lo Stato deve liberarsi delle sue nazioni, popoli e partiti, deve diventare un’unità e mettere al di sopra di tutto, assolutamente di tutto, il dovere dell’autoconservazione»⁴¹ – è ciò che lo sorprende nei giorni della mobilitazione e che descrive in *Europäertum, Krieg, Deutschtum*⁴².

Un elemento comune agli intellettuali tedeschi, sia pure di estrazione diversissima, e che diventa fondamentale per il loro diretto impegno nella propaganda di guerra, è il senso di accerchiamento, la persuasione di essere al centro di un complotto teso a svilire la civiltà di lingua tedesca. «Per molti giorni, dopo che la fantastica esplosione di odio contro di noi e d’invidia senza nostra colpa era divenuta realtà, su molti spiriti gravava ancora come un sogno. Quasi nessuno che non avvertisse svalutata

³⁷ Robert Musil, *La guerra parallela*, trad. it. cit. (ed. 2012).

³⁸ Karl Corino, *Robert Musil*, cit., pp. 537 e 562-567. Regina Schaunig riporta anche un elenco di altri 166 articoli attribuibili a Musil in *Der Dichter*, cit., pp. 358-361.

³⁹ Robert Musil, *Educare allo Stato*, trad. it. cit., p. 37.

⁴⁰ Robert Musil, *Bin ich ein österreichischer?*, in «Soldaten-Zeitung», 11 (20. August 1916), trad. it. di Claudio Groff, *Sono austriaco?*, in Robert Musil, *La guerra parallela*, trad. it. cit., p. 23.

⁴¹ Robert Musil, *Webe dem Staatsmann!*, in «Soldaten-Zeitung», 42 (25. März 1917), trad. it. di Claudio Groff, *Guai all’uomo politico!*, *ivi*, p. 152.

⁴² Una rielaborazione narrativa di questo articolo si trova negli abbozzi dell’*Uomo senza qualità*, dove la mobilitazione è descritta «come una gran festa di nozze». «Tu non immagini quanto amore, quanti sentimenti mai conosciuti fioriscano adesso per tutte le strade! Siamo vissuti come le bestie che la morte un bel giorno distrugge; ma ora è diverso! È una cosa immensa, ti dico! Tutti sono fratelli, neppure la morte è nemica; si ama la propria morte per amore degli altri; oggi per la prima volta si capisce la vita!». Robert Musil, *L’uomo senza qualità*, trad. it. cit., pp. 1279-1280. Nel 1933 a Berlino in occasione delle elezioni assiste all’esaltazione delle masse, nei *Diari* annota: «Una immagine di mobilitazione. C’era atmosfera di guerra con vittoria garantita, di soddisfazione di un bisogno profondo, per così dire una piccola ripetizione, con maggior successo, del 1914». Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., p. 1067.



in qualche parte la propria concezione del mondo, il proprio equilibrio interiore, la propria immagine delle cose umane» – scrive Musil nell'articolo per la «Neue Rundschau» apparso nel settembre del 1914⁴³.

È un'impressione, una convinzione duratura che ritorna più volte negli articoli per la «Soldaten-Zeitung», dove lo scrittore polemizza contro «favola degli Unni», contro l'intolleranza delle potenze dell'Intesa, tese a dimostrare attraverso un «uso politico» della stampa la barbarie, il militarismo, il disprezzo della civiltà che sarebbero proprie delle stirpi tedesche⁴⁴. E non deve essere intesa solo come una mera propaganda l'affermazione «l'Austria va annoverata fra gli Stati più minacciati del mondo»⁴⁵, poiché in qualche modo questo sentimento corrispondeva a un comune sentire.

L'idea forza che caratterizza la direzione di Musil, che dà organicità al giornale e a cui si conformano quasi tutti gli articoli dello scrittore, è quella del senso dello Stato. L'Austria, che esce da questi scritti è caratterizzata negativamente proprio da questa mancanza e dall'inesistenza di una cultura austriaca. Nell'Austria-Ungheria lo stesso gruppo tedesco, che dovrebbe rappresentare per consistenza e ruolo storico il soggetto principale su cui fondare lo Stato, abdica al proprio compito, comportandosi come una minoranza qualsiasi – «una nazione oppressa»⁴⁶ – accelerando quindi il processo di frantumazione. Su questo aspetto si veda quanto scrive ne *Il programma di Stato dei tedeschi*: «I due maggiori partiti tedeschi dell'Austria, la cui coalizione significa il massimo elemento di potere politico, si sono accordati su un programma di volontaria rinuncia a una posizione che altrimenti ciascuno avrebbe perseguito col massimo vigore, sacrificando così le speranze del popolo che rappresentano»⁴⁷.

Per questo l'Austria ha bisogno di una costituzione centralista: una costituzione federalista è infatti adeguata nel caso in cui «le singole parti, di propria spontanea volontà, perché vi si sentono portate, per comunan-

⁴³ Robert Musil, *La Germania in Europa*, trad. it. cit., p. 151.

⁴⁴ Robert Musil, *Heilige Zeit*, in «Soldaten-Zeitung», 30 (31. Dezember 1916), trad. it. di Claudio Groff, *Tempo d'avvento*, in Robert Musil, *La guerra parallela*, trad. it. cit., pp. 83-86; Robert Musil, *Zu Milde und zu Wilde*, in «Soldaten-Zeitung», 36 (11. Februar 1917), trad. it. di Claudio Groff, *Troppa mitezza e troppa ferocia*, *ivi*, pp. 103-106; e Robert Musil, *Presse und Krieg*, in «Soldaten-Zeitung», 44 (8. April 1917), trad. it. di Claudio Groff, *Stampa e guerra*, *ivi*, pp. 159-166.

⁴⁵ Robert Musil, *Ist die 'österreichische Frage' schwierig?*, in «Soldaten-Zeitung», 39 (4. März 1917), trad. it. di Claudio Groff, *La 'questione austriaca è difficile?*, *ivi*, p. 118.

⁴⁶ Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it. cit., p. 500.

⁴⁷ Robert Musil, *Das Staatsprogramm der Deutschen*, in «Soldaten-Zeitung», 41 (18. März 1917), trad. it. di Claudio Groff, *Il programma di Stato dei tedeschi*, in Robert Musil, *La guerra parallela*, trad. it. cit., p. 144.



za di stirpe o per esperienza storica, tendono ad una unione che tuteli nel modo migliore gli interessi comuni»⁴⁸, ma «dove le singole parti tendono a divergere, la forza di coesione della Costituzione federativa è troppo debole per sostenere lo Stato»⁴⁹. Date queste premesse è naturale che la «Soldaten-Zeitung» sotto la sua direzione si ponga contro l'autonomia dei *Kronländer* e contro ogni irredentismo, che sarà ironizzato nell'*Uomo senza qualità*⁵⁰.

Mancando il senso dello Stato, anche il concetto di 'austriaco' è solo una finzione. Essere sudditi della duplice monarchia appare dalle pagine musiliane – poi trasfuse nell'*Uomo senza qualità*, nei capitoli 98 (*Un paese che è stato rovinato da un nome sbagliato*) e 108 (*I paesi irredenti e il pensiero del generale Stumm sul verbo 'redimere' e i suoi derivati*) – è una condizione estremamente difficile. Ma soprattutto lo stato austriaco era costruito sul vuoto, non era né una nazione né una federazione: «trotz des Talents seiner Beamenschaft und mancher guten Absicht im einzelnen, hatte er eigentlich kein Gehirn, denn es fehlte die zentrale Willens- und Ideenbildung. Er war ein anonymer Verwaltungsorganismus; eigentlich ein Gespenst, eine Form ohne Materie»⁵¹. In un articolo del 1913 – *Politik in Österreich* – l'Austria è descritta priva di qualsiasi idea guida: «Nicht die dynastische Idee, nicht die einer kulturellen Symbiose verschiedener Völker (Österreich könnte ein Weltexperiment sein)» e perciò è «wie das Torkeln eines Radfahres, der nicht vorwärttritt»⁵².

In *Una civiltà austriaca*, Musil contesta l'esistenza di una *Kultur* propriamente austriaca⁵³. Ogni cultura per esistere ha infatti bisogno di una struttura sociale che la sostenga, di un apparato organizzativo che ne garantisca l'efficacia, ma ciò richiede la presenza attiva di uno Stato: senza questo «natürlicher Leistungsverband», senza un «einheitlichen materiellen Apparat», nemmeno la cultura è possibile⁵⁴.

⁴⁸ Robert Musil, *Zentralismus und Föderalismus*, in «Soldaten-Zeitung», 31 (7. Januar 1917), trad. it. di Claudio Groff, *Centralismo e federalismo*, in Robert Musil, *La guerra parallela*, trad. it. cit., pp. 87-90, qui p. 90.

⁴⁹ Robert Musil, *Föderalismus oder Zentralismus*, in «Soldaten-Zeitung», 32 (14. Januar 1917), trad. it. di Claudio Groff, *Federalismo o centralismo*, in Robert Musil, *La guerra parallela*, trad. it. cit., pp. 93-96, qui p. 93. Si veda anche Robert Musil, *La 'questione austriaca' è difficile?*, trad. it. cit., pp. 115-120.

⁵⁰ Robert Musil, *Luomo senza qualità*, trad. it. cit., pp. 502 ss. Si tratta del capitolo 108: *I paesi irredenti e il pensiero del generale Stumm sul verbo 'redimere' e i suoi derivati*.

⁵¹ Robert Musil, *Der Anschluß*, cit., pp. 1038-1039.

⁵² Robert Musil, *Politik*, cit., p. 993.

⁵³ Robert Musil, *Eine österreichische Kultur*, in «Soldaten-Zeitung», 27 (10. Dezember 1916), trad. it. di Claudio Groff, *Una civiltà austriaca*, in Robert Musil, *La guerra parallela*, trad. it. cit., pp. 69-73.

⁵⁴ Robert Musil, *Der Anschluß*, cit., p. 1035.



In *Der Anschluß an Deutschland*, un articolo del 1919 per la «Neue Rundschau», nel contesto di un confronto tra Austria e Germania, la definisce «ein perspektivischer Fehler des Wiener Standpunkts» e tutto ciò che viene chiamato ‘cultura austriaca’ – Grillparzer e Radetzky, Haydn, la migliore burocrazia del mondo, il crogiuolo di popoli, la congiunzione di Occidente e Oriente, ecc. – è «eine reichhaltige Sammlung von Eigenarten [...] die sie keine Synthese war»⁵⁵. Quello che chiamiamo «cultura austriaca» è allora solo «un’amabilità di vita, una cordialità spontanea, una flemma che almeno in parte deriva non da noncuranza, bensì da un’atavica serenità interiore»⁵⁶. Ma il volto austriaco è sorridente e al tempo stesso spirituale «perché non ha più muscoli in viso»⁵⁷, e l’immagine del viso ridente perché privo di muscoli come metafora dell’austriaco, si trasforma poi in quella del luetico il cui volto è reso dalla malattia inverosimilmente nobile⁵⁸.

Negli articoli per la «Soldaten-Zeitung», Musil non ha rinunciato alle proprie idee riguardo all’Austria né al suo stile. In quest’ultimo aspetto è evidente la complessità di questi scritti, nonché una certa loro bellezza, l’ironia presente in molti e in particolare in *Slogan*⁵⁹, un pezzo veramente esemplare che potrebbe trovare posto in una raccolta come *Pagine postume pubblicate in vita*, o accostato a *Sulla stupidità*.

V.

Il giudizio sul senso della guerra, quella lacerazione dopo la quale «il mondo e il pensiero [...] fino a oggi non hanno potuto essere ricuciti»⁶⁰, attraversa le notazioni dei *Diari* e il *Nachlaß*. Si tratta di un giudizio più volte ripetuto che non viene meno negli anni.

⁵⁵ *Ivi*, p. 1039. In una lettera del 1938 al generale Alfred Krauss afferma che il giornale «che ha sempre sostenuto con molta franchezza e, se non erro, nel senso da Lei inteso, l’annessione alla Germania nella forma più stretta». Robert Musil, *Briefe 1901-1942*, Bd. I, hrsg. v. Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbek 1981, p. 815, trad. it. di Magda Olivetti in Robert Musil, *Saggi e lettere*, vol. II, Einaudi, Torino 1995, p. 833. E ancora nel 1940, scrivendo all’avvocato Wolf Domke afferma di aver diretto «presso lo stato maggiore del generale di fanteria Krauss, un giornale militare piuttosto influente, che sin dal 1916 ha apertamente appoggiato la più stretta annessione politica alla Germania». *Ivi*, p. 930.

⁵⁶ Robert Musil, *Una civiltà austriaca*, trad. it. cit., p. 69.

⁵⁷ Robert Musil, *Der Anschluß*, cit., p. 1040.

⁵⁸ Robert Musil, *L’uomo senza qualità*, trad. it. cit., p. 949.

⁵⁹ Robert Musil, *Das Schlagwort*, in «Soldaten-Zeitung», 12 (27. August 1916), trad. it. di Claudio Groff, *Slogan*, in Robert Musil, *La guerra parallela*, trad. it. cit., pp. 33-35.

⁶⁰ *A che cosa sta lavorando? Colloquio con Robert Musil*, in Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., p. 1565.



Ricordando il sentimento comune dei giorni della mobilitazione nella traccia per il romanzo *La doppia conversione* scrive: «La ‘grande esperienza’. Rappresentarla senza critica; l’ebbrezza. Qualcosa che avvicina a Dio, la sensazione di difendere un Goethe e e es»⁶¹. Se nei *Diari* la guerra è la «grande esperienza», nella «Soldaten-Zeitung» è «qualcosa di immane» che cambia per sempre le vite di chi vi ha partecipato⁶².

Il giudizio sulla guerra che rimane immutato è quello che la definisce «qualcosa che avvicina a Dio», un’esperienza *religiosa*. Così il protagonista del frammento *Il canto della morte* parla di una «strana eccitazione» che lo coglie allo scoppio della guerra e che «che sconfinava in un sentimento religioso»⁶³. Nel 1919 è definita «l’alito di un sentimento religioso»; altre volte «un’esperienza affine a quella religiosa» o «un’esperienza religiosa»⁶⁴. Ancora nel *Quaderno 33* (1937 - fine 1941 circa) è definita «di un misticismo atavico» e lo stesso giudizio torna nei saggi *Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit*, e *L’Europa abbandonata a se stessa*⁶⁵.

Non si tratta di dichiarazioni di un guerrafondaiolo, ma di dichiarazioni che senza ambiguità mettono in risalto l’importanza del periodo bellico nell’evoluzione del pensiero musiliano. L’esperienza al fronte rimanda infatti a due temi della sua opera maggiore, quello che può essere definito ‘sociologico’ e la tematica dell’‘altro stato’».

Dal primo punto di vista la guerra ha rappresentato l’incontro con l’uomo medio e la nascita dell’interesse per la politica. Nei suoi scritti si presenta come «un immane esperimento di massa»⁶⁶, che mostra come «l’uomo [sia] moralmente una deformità, una sostanza colloidale che si adatta alle forme, non le plasma»⁶⁷. L’uomo è qualcosa di originariamente informe che, come un liquido, assume solo la forma del recipiente in cui è di volta in volta versato. E «proprio l’assenza di figura della propria attitudine costringe gli uomini ad assumere forme, caratteri, costumi, morale, stili di vita e l’intero apparato di un’organizzazione»⁶⁸.

La guerra, al pari del delitto, dell’eros e di ogni altra condizione in cui l’individuo è strappato fuori dal contesto abitudinario e ordinato

⁶¹ *Ivi*, p. 517.

⁶² Robert Musil, *Kameraden arbeitet mit!*, in «Tiroler Soldaten-Zeitung», 9 (6. August 1916), trad. it. di Claudio Groff, *Camerati, collaborate!*, in Robert Musil, *La guerra parallela*, trad. it. cit., pp. 18-19.

⁶³ Robert Musil, *Der Gesang des Todes. Der singende Tod*, trad. it. di Claudio Groff, *Il canto della morte. La morte canora*, in Robert Musil, *La guerra parallela* (ed. 1987), trad. it. cit., p. 184. L’abbozzo di racconto risale al 1915-1916.

⁶⁴ Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., pp. 802, 807 e 986.

⁶⁵ Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., p. 1403; e Robert Musil, *Die Nation*, cit., p. 1060.

⁶⁶ Robert Musil, *L’Europa abbandonata*, trad. it. cit., p. 111.

⁶⁷ Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit. p. 802.

⁶⁸ Robert Musil, *L’uomo tedesco*, trad. it. cit., p. 69.



della propria esistenza, è una situazione limite che ha fatto conoscere come «l'uomo si sping[er]e facilmente sino all'estremo, e torn[er]e indietro, senza cambiare natura. L'uomo muta; ma non muta *se stesso*»⁶⁹. Negli appunti per un saggio rimasto allo stato di abbozzo, *L'uomo tedesco come sintomo*, tutto questo complesso di osservazioni riceve il titolo *Teorema dell'assenza di forma* (*Theorem der Gestaltlosigkeit*): esse rivestono particolare importanza nelle considerazioni teoretiche e morali di Musil, e, cosa che qui più ci interessa, nelle sue concezioni riguardanti lo Stato. Nei *Diari* afferma risolutamente: «Il singolo senza ideologia è un nulla»⁷⁰, comprendendo l'ideologia tra quelle forme, quegli apparati, in grado di plasmare il singolo. In questo senso Musil perviene a un concetto positivo di apparato, di Stato, di cultura: «L'uomo esiste soltanto in forme, che gli sono tramandate da fuori. 'Egli si leviga a contatto col mondo' è ancora un'immagine troppo tenue; si dovrebbe dire che egli si comprime nel suo stampo. L'organizzazione sociale offre al singolo in generale soltanto la forma dell'espressione e tramite l'espressione costui diviene uomo»⁷¹.

A queste riflessioni si lega quella che negli anni Venti definisce la necessità di una organizzazione spirituale e che darà vita al tema dell'Azione Parallela, che è anche la caricatura di quell'esigenza di organizzazione spirituale del mondo che Musil sembra perseguire nell'immediato dopoguerra come prolungamento di quella necessità di cui ha parlato nella «Soldaten-Zeitung»⁷².

L'Azione Parallela – il falso centro, il vuoto intorno a cui ruota il romanzo – non è solo la rappresentazione della ricerca di una idea fondante, ma anche della sua impossibilità e la vicenda del romanzo è, da un certo punto di vista, la storia dei tentativi di trovarla e dissimularne l'irreperibilità. Come negli articoli per il giornale militare – a differenza che nel sentimento nazionale – l'Imperatore non è mai chiamato a riempire tale vuoto, così nel romanzo la sua presenza è paragonata alla luce di una stella lontana, morta da tempo.

Musil si serve della finzione narrativa dell'Azione Parallela per rappresentare i tratti tipici dell'epoca e per far incontrare tutti i personaggi del suo romanzo. All'Azione Parallela è strettamente legato il tema della Cacania, dell'ironica rappresentazione della morente civiltà austriaca, dei suoi difetti e della sua esemplarità⁷³. Dunque l'attività svolta presso

⁶⁹ Robert Musil, *L'Europa abbandonata*, trad. it. cit., p. 111.

⁷⁰ Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., p. 990.

⁷¹ Robert Musil, *L'uomo tedesco*, trad. it. cit., p. 63.

⁷² Robert Musil, *Positive Ziele*, in «Soldaten-Zeitung», 40 (11. März 1917), trad. it. di Claudio Groff, *Traguardi positivi*, in Robert Musil, *La guerra parallela*, trad. it. cit., pp. 131-133; e Robert Musil, *Il programma di Stato dei tedeschi*, *ivi*, pp. 141-145.

⁷³ «L'insoddisfazione per la patria si è depositata con dolce ironia nell'Uomo senza



il Comando d'armata arciduca Eugenio a Bolzano come redattore della «Soldaten-Zeitung» è all'origine di questo motivo⁷⁴.

Nell'*Uomo senza qualità* è il vecchio aristocratico e reazionario conte Leinsdorf a rendersi conto che l'Austria-Ungheria deve essere uno Stato e non una nazione e che «il punto essenziale era che lo Stato di Cacanìa esisteva, anche se non aveva il nome giusto, e che il popolo cacanesi bisognava inventarlo»⁷⁵. Il conte ritiene di poter risolvere il problema delle nazionalità subordinandole a uno Stato centralizzato; rappresenta cioè la soluzione che Musil aveva caldeggiato dalle pagine della «Soldaten-Zeitung». Ma ora Ulrich – lo svagato segretario dell'Azione Parallela – è scettico di poter ottenere sul piano della storia e della politica ciò che manca all'Austria-Ungheria: mente, cervello, «eine zentrale Willens- und Ideenbildung»⁷⁶.

Vi è però anche un altro aspetto della sua esperienza nel mondo militare che nutre il tema dell'Azione Parallela, quello che nell'abbozzo databile 1918 chiama «Comando Panama»⁷⁷. L'espressione, nata con lo scandalo attorno alla costruzione del canale di Panama nel 1892-1897, e sinonimo quindi di corruzione e di loschi maneggi politici, è adottata da Musil per indicare l'ambiente del Comando d'armata arciduca Eugenio a Bolzano e per prendere di mira l'intreccio guerra-affari-politica.

Nel dopoguerra lo scrittore raccoglie sotto il titolo *Panama* o anche *Il piccolo Napoleone* un ampio materiale per un dramma satirico in cui compaiono esplicitamente molti personaggi conosciuti nell'ambiente militare a Bolzano. Troviamo il generale Maximilian Becher come figura preminente – è lui 'il piccolo Napoleone' –, sua moglie Marietta Faccioli Grimani, il tenente conte Festetics, il tenente Herbert Schmidt, il feldmaresciallo Alfred Kraus, l'arciduca Eugenio, il maggiore Safarovic, il tenente Economo, il capitano Mauerhofer, il maestro di equitazione Philipp von Almassy.

A questi si aggiungono in altri frammenti l'aiutante dell'arciduca Eugenio principe Kinsky, il conte Harrach, uno dei modelli per il conte Leinsdorf, l'ideatore dell'Azione Parallela in *L'uomo senza qualità*, il generale Karl von Pflanzer-Baltin, modello per il generale Stumm von Bordewehr. In *Panama* Graf H., ovvero il conte Harrach, tiene un discorso in

qualità» (Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., pp. 1408-1409), ironia che in genere è invece assente nei suoi scritti da *Kriegspublizistik*.

⁷⁴ Vedi Massimo Libardi, *Comando Panama: l'origine del tema dell'Azione Parallela*, contributo presentato al convegno «La strana guerra del tenente Musil. La parabola della 'Soldaten-Zeitung'», organizzato dal Centro Studi sulla Storia dell'Europa Orientale, Lavarone, 24 ottobre 2003.

⁷⁵ Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it. cit., p. 438.

⁷⁶ Robert Musil, *Der Anschluß*, cit., pp. 1038-1039.

⁷⁷ Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., p. 517-518.



onore dell'Imperatore Francesco Giuseppe molto simile all'articolo *Bei unserer Kaiser*, apparso il 18 agosto 1916 sulla «Soldaten-Zeitung», a firma Franz Graf H., *Geheimer Rat, Landsturmoberleutnant*⁷⁸.

La messa in scena di un numero così alto di personaggi offre la possibilità di mostrare uno spaccato del mondo austriaco al tramonto in tutti i suoi intrecci politici, ideologici, culturali, sociali. Nelle interminabili e confuse riunioni, nei suoi partecipanti, confluiscono le esperienze militari di Musil presso il Comando d'armata, l'attività di redattore sia alla «Soldaten-Zeitung» che al Quartiere della stampa di guerra (*Kriegspressequartier*). L'esperienza della guerra ha rappresentato la possibilità di gettare «einen intimen Einblick in die militärischen und politischen Strukturen, die zum Untergang der Habsburger-Monarchie führten»⁷⁹.

VI.

Il secondo motivo che riceve un particolare stimolo dalle esperienze degli anni di guerra è il tema dell'altro Stato. Infatti in questo periodo Musil lavora oltre che ai testi saggistici a un certo numero di abbozzi narrativi, di cui durante la guerra fu pubblicato solo *Dalla storia di un reggimento*⁸⁰, dove raccoglie le sue esperienze e che spesso hanno al centro il tema dell'altro stato.

Questo è uno dei concetti chiave della sua opera e costituisce un tema di fondo, dal primo romanzo *I turbamenti del giovane Törless* agli ultimi capitoli dell'*Uomo senza qualità*. La miglior definizione che ne dà Musil si trova nel saggio *Spunti per una nuova estetica*: «Sembra che l'intera storia dell'umanità sia percorsa dalla divisione in due stati dello spirito. Essi,

⁷⁸ Robert Musil, *Tagebücher*, Bd. II, cit., pp. 1042 e 1046; Id., *Bei unserer Kaiser*, in «Soldaten-Zeitung», 10 (18. August 1916), pp. 4-5.

⁷⁹ Karl Corino, *Robert Musil*, cit., p. 498.

⁸⁰ Si veda in particolare il frammento *Ein Soldat erzählt*, trad. it. di Claudio Groff, *Racconto di un soldato* (Robert Musil, *La guerra parallela*, ed. 1987, trad. it. cit., pp. 175-183), parzialmente elaborato nel *Merlo* (Robert Musil, *Nachlaß zu Lebzeiten*, Rowohlt, Reinbek 1962, trad. it. di Anita Rho, *Pagine postume pubblicate in vita*, Einaudi, Torino 1981, pp. 164-169). Nel *Quaderno senza numero* troviamo un elenco di schizzi dal titolo *Bestiario* (o anche *Idilli*) che attingono alle esperienze del periodo bellico di cui fanno parte *Grigia* e il tema della *Portoghese*. Alcuni saranno rielaborati in *Pagine postume pubblicate in vita* (Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., p. 517-518); si vedano inoltre i frammenti: *Der Gesang des Todes*. *Der singende Tod*, *Schwerverwundetenzug*, *Die kleine Katze aus dem Jenseits*, *Die kleine Geisterkatze in Bozen*, in Robert Musil, *Gesammelte Werke*, cit., Bd. VII, pp. 750-765, trad. it. di Claudio Groff, *Il canto della morte*. *La morte canora*, *Il treno dei feriti gravi*, *La piccola gatta dell'al di là*, *La piccola gatta stregata di Bolzano*, in Robert Musil, *La guerra parallela* (ed. 1987), trad. it. cit., pp. 173-179.



certo, si sono influenzati in vario modo, hanno anche accettato dei compromessi, ma in realtà non si sono mai mescolati». Il primo «è conosciuto come lo stato 'normale' dei rapporti con il mondo, con le persone e con il nostro stesso io»⁸¹.

Oltre questo stato ce n'è un secondo, «storicamente non meno documentabile, benché si sia impresso con meno forza nella nostra storia. Esso è stato indicato con molti nomi, fra i quali però esiste una vaga concordanza. Stato dell'amore, della bontà, del distacco dal mondo, della contemplazione, della visione dell'avvicinamento a Dio, dell'estasi, dell'assenza di volontà: così è stato chiamato; e secondo molti altri aspetti di un'unica esperienza fondamentale che ricorre, con gli stessi tratti, nella vita religiosa, mistica ed etica di tutti i popoli storici»⁸².

La guerra rappresenta un momento cruciale perché quelle che apparivano esperienze elitarie – come nel *Törless* – si rivelano esperienze che nel corso della vita ogni uomo può fare. L'esperienza (*Erlebnis*) dell'innamoramento; l'esperienza della comunità provata nella mobilitazione; l'estasi dell'altruismo; i momenti estatici provocati dalla vicinanza estrema alla morte sono esperienze comuni: la diversità sta nella capacità di riconoscerle, farne esperienza, comprenderle. Da queste estrarrà gli elementi comuni che gli permetteranno di fissare – a metà degli anni Venti – la teoria dell'altro stato in una sistemazione pressoché definitiva.

Il rapporto tra guerra e altro Stato, nel particolare senso che fa della guerra una delle manifestazioni dell'altro Stato, ritorna più volte nel materiale preparatorio per il romanzo: «Krieg ist das gleich wie a[ndere] Z[ustand]; aber (lebensfähig) gemischt mit dem Bösen»⁸³. Non è questo il luogo per un'analisi dettagliata di questo materiale, va tuttavia notato il particolare rapporto che lo scrittore pone tra guerra e narrazione. Gran parte di coloro che l'hanno vissuta ne hanno sottolineato l'incomunicabilità: si è trattato di un'esperienza per cui non esistevano le parole e i concetti adatti a coglierla. «Dio mio» – esclama il protagonista del racconto *Il merlo*», dopo aver narrato alcune inesplicabili esperienze estatiche, tra cui l'episodio della 'freccia volante' – «è successo per l'appunto così; e se ne conoscessi il senso, non avrei avuto bisogno di raccontarti nulla»⁸⁴.

⁸¹ Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*, in «Der Neue Merkur», 6 (März 1925), pp. 488-506, trad. it. di Andrea Casalegno, *Spunti per una nuova estetica. Osservazione su una drammaturgia del film*, in Robert Musil, *Sulla stupidità*, trad. it. cit., p. 161.

⁸² *Ivi*, p. 162.

⁸³ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, [Aus dem Nachlass] Kapitel-Studien (1932/33-1941), in Id., *Gesammelte Werke*, cit., Bd. V, p. 1932.

⁸⁴ Robert Musil, *Il merlo*, trad. it. cit., p. 177. Il 22 settembre 1915, mentre il tenente Musil si trova sul colle di Tenna, vicino a Levico Terme, compare un aeroplano italiano, che lascia cadere dei «bastoncini di ferro molto aguzzi non più grossi di una matita da



«Eravamo dei cittadini laboriosi, siamo diventati degli assassini, dei macellai, dei ladri, degli incendiari e roba simile»⁸⁵: non abbiamo fatto esperienza (*Erfahrung*) di ciò che ci è accaduto. La causa di ciò sta nella mancanza di concetti ordinatori: «Ci sono mancati i concetti per far entrare in noi ciò che abbiamo vissuto. O, anche, ci sono mancati i sentimenti che, con il loro magnetismo, mobilitassero i concetti necessari. E ci è rimasta soltanto un'inquietudine piena di stupore»⁸⁶.

In uno dei suoi primi articoli, *Camerati collaborate!*, Musil pone il problema di come assimilare la propria esperienza. Egli invita a trattenere nei racconti, nelle immagini, «quanto da due anni a questa parte si è vissuto al fronte» poiché «anche solo considerato come un'esperienza mai verificatasi prima, è pur sempre qualcosa di immane» che tuttavia svanirà per sempre se non verrà fissata, se non sarà contrastata la fugacità dei ricordi – «il ricordo è un apparecchio scadente». Perfettamente in accordo con la sua concezione della poesia come capacità di rivitalizzare le immagini morte e stereotipate, di guardare le cose come appena create, egli afferma: «Non è necessario saper fare versi, per essere poeta; il poeta vede le cose come fosse la prima volta; ogni soldato che si renda imparzialmente conto di quanto vede, diventa poeta»⁸⁷.

Narrare non significa evitare la concettualizzazione, sfuggire all'effetto di senso, ma rappresenta l'unica possibilità di raggiungere una diversa comprensione di certe esperienze limite, tra cui rientra questa guerra. Lo stretto rapporto tra esperienza bellica e necessità della narrazione emerge direttamente nei diari dell'ufficiale Robert Musil, nei frammenti narrativi del periodo, negli schizzi per *Pagine postume pubblicate in vita* come *Il topo* e *Il merlo*; oppure indirettamente – ma il nucleo tematico è sempre lo stesso – nelle novelle *Grigia* e *La portoghese*. La concettualizzazione verrà, dopo, affidata agli importanti saggi del dopoguerra dove lo scrittore tenta un bilancio generale del conflitto e delle sue cause⁸⁸.

Questo periodo riveste dunque un'importanza fondamentale nello sviluppo spirituale dello scrittore e nella formazione della sua opera. Si può senz'altro affermare che gli anni 1914-1918, e in particolare quelli

carpentiere». Privi di esplosivo, potevano uccidere solamente «se colpivano il cranio, i soldati le chiamavano 'frece volanti'». *Ivi*, pp. 166-167. Una di queste frecce si conficca nel terreno accanto a lui, sfiorandolo: tutto ciò lo colpisce profondamente e lo chiama il suo «battesimo del fuoco». Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., p. 478.

⁸⁵ Robert Musil, *L'Europa abbandonata*, trad. it. cit., p. 104. L'osservazione torna nei *Diari* («Quest'uomo si trasforma improvvisamente non soltanto in un eroe ma anche in una bestia», Robert Musil, *Diari*, trad. it. cit., p. 986), e nell'*Uomo tedesco*, trad. it. cit., p. 61.

⁸⁶ Robert Musil, *L'Europa abbandonata*, trad. it. cit., p. 105.

⁸⁷ Robert Musil, *Camerati, collaborate!*, trad. it. cit., pp. 18-19.

⁸⁸ Massimo Libardi, *Ulrich a Davos*, in *Filosofi dinanzi alla Grande guerra*, numero monografico di «Humanitas», 6 (2015), pp. 929-951.



alla direzione della «Soldaten-Zeitung», costituiscono non solo un catalizzatore per trasformare alcune idee già presenti in un progetto di romanzo, ma anche una palestra dove provare a comporre il complesso mosaico di personaggi e situazioni che costituirà *L'uomo senza qualità*.

«Jargon ist alles». Kafka e la lingua jiddisch

Mauro Nervi

La conferenza che Kafka tenne davanti a uno sparuto pubblico nel municipio ebraico di Praga il 18 febbraio del 1912, introducendo una lettura di poesie jiddisch di Jitzchak Löwy, era stata preceduta da una gestazione di due settimane¹, ma i suoi presupposti risalgono a molti mesi prima. Fin dall'anno precedente, Kafka era venuto a contatto con la *troupe* vagante di Löwy, rimanendo impressionato da quella che era per lui la prima esperienza vera dell'ebraismo orientale: quel mondo che nel ricordo dello stesso Löwy era fatto di «berretti di pelliccia e di caffetani»², e di cui Kafka sapeva soprattutto per i racconti del padre, il quale era ben felice di essere sfuggito alla vita ebraica di campagna in seguito all'inurbamento massivo di fine secolo³. Come sappiamo dalla *Lettera al padre*, Hermann Kafka era

¹ «Zwei Wochen lebte ich in Sorgen, weil ich den Vortrag nicht zustandebringen konnte. Am Abend vor dem Vortrag gelang er mir plötzlich». Franz Kafka, *Tagebücher*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch – Michael Müller – Malcolm Pasley, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1990, p. 376 (25. Februar 1912). Il discorso kaffkiano sulla lingua jiddisch (*Einleitungs-vortrag über Jargon*) ci è pervenuto solo nella trascrizione di Elsa Taussig, che diventerà poi la moglie di Max Brod, ed è pubblicato in Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1993, pp. 188-193 (da qui in poi citato solo con il numero di pagina; tutte le traduzioni sono mie salvo dove diversamente indicato). Una dettagliata ricostruzione delle circostanze concrete in cui fu tenuto il discorso si trova in Hartmut Binder, *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*, Winkler Verlag, München 1976, pp. 387-398.

² Citato in Guido Massino, *Fuoco inestinguibile*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 53 e 128. In generale l'opera di Massino è centrale nel mettere a fuoco i rapporti di Kafka con il gruppo teatrale di Lemberg, nonché per arricchire di dettagli importanti la nostra conoscenza della figura di Löwy anche prima e dopo il suo incontro con Kafka.

³ Per il quale vedi ad esempio Marion Kaplan, *The Making of the Jewish Middle Class*, Oxford University Press, New York 1991. Circa due settimane prima del suo discorso sullo jiddisch, Kafka aveva assistito nel medesimo municipio ebraico di Praga a una conferenza di Felix Theilhaber, sociologo e demografo ebreo, dal titolo *Der Untergang der deutschen Juden* (già pubblicato in volume a Monaco nel 1911 presso Ernst Reinhardt), in cui sulla base delle statistiche di inurbamento massivo, di matrimonio interreligioso e di bassa natalità si prevedeva la necessaria estinzione dell'ebraismo, salvo



solito rimproverare al figlio la comodità della sua vita attuale ponendola in contrasto con la sua propria gioventù⁴; quella che era l'attualità dell'ebraismo orientale corrispondeva abbastanza esattamente al passato di un ebreo praghese inurbato, o al massimo della generazione a lui precedente. Troppo lontano per poterlo considerare un fratello⁵, troppo vicino nel tempo per non averne ancora paura, l'ebreo orientale era considerato dagli ebrei di Praga, per parte loro molto prossimi a un'assimilazione ben riuscita, con sentimenti contrastanti di attrazione e ripugnanza. Da un lato infatti risultava chiaro a molti ebrei della nuova generazione⁶ che solo *nella tradizione ebraica*, conservata al meglio dall'ebraismo orientale, ogni ebreo può individuare un senso, una direzionalità alla propria esistenza: può collocarsi cioè all'interno di una catena che preveda degli antenati e dei posteri, senza mutuare valori e strutture dalla società occidentale che lo ospita, un vivere con naturalezza il proprio ebraismo come se fosse il saldo terreno sotto i piedi preparato da millenni di generazioni prima di lui.

D'altro lato, il concorrere dell'inurbamento massivo e del rinascente antisemitismo spingeva l'ebreo a cercare nell'assimilazione una soluzione almeno provvisoria a problemi concreti: il lavoro prima di tutto, il benessere del proprio nucleo familiare, la rispettabilità sociale. Negli ultimi decenni del secolo precedente c'era stato uno sforzo straordinario

la possibilità redentrice offerta dal sionismo. L'opera di Theilhaber è indicativa di quel pubblico antiassimilazionista cui implicitamente si rivolgeva Kafka nella sua conferenza.

⁴ «Seit jeher machtest Du mir zum Vorwurf [...] daß ich dank Deiner Arbeit ohne alle Entbehrungen in Ruhe, Wärme, Fülle lebte. Ich denke da an Bemerkungen, die in meinem Gehirn förmlich Furchen gezogen haben müssen, wie: 'Schon mit sieben Jahren mußte ich mit dem Karren durch die Dörfer fahren.' 'Wir mußten alle in einer Stube schlafen.' 'Wir waren glücklich, wenn wir Erdäpfel hatten.' 'Jahrelang hatte ich wegen ungenügender Winterkleidung offene Wunden an den Beinen.' 'Als kleiner Junge mußte ich schon nach Pisek ins Geschäft.' 'Von zuhause bekam ich gar nichts, nicht einmal beim Militär, ich schickte noch Geld nachhause.' 'Aber trotzdem, trotzdem – der Vater war mir immer der Vater. Wer weiß das heute! Was wissen die Kinder! Das hat niemand gelitten! Versteht das heute ein Kind?». Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. v. Jost Schillemeit, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1992, pp. 168-169.

⁵ Ciò risultò particolarmente evidente a Praga quando, alla fine del primo anno di guerra, la città fu invasa da rifugiati ebrei orientali che fuggivano dalle zone belliche. La rivista ebraico-boema *Rozvoj* commentò lo spettacolo così: «Kein vernünftiger Mensch [kann] behaupten, dass es unsere Brüder sind» (cit. in Ekkehard W. Haring, *Auf dieses Messers Schneide leben wir*, Braumüller Verlag, Wien 2004). Ben diversa la reazione dello stesso Kafka a un analogo spettacolo, descritta nella lettera a Milena del 7 settembre 1920.

⁶ Si veda il caso esemplare di Jiří Langer, stretto amico di Kafka, esponente dell'alta borghesia ebraica assimilata di Praga, che improvvisamente, nell'estate del 1913, abbandona la famiglia per trasferirsi in uno *shtetl* della Galizia, dove vivere integralmente quell'ebraismo orientale che la generazione precedente aveva abbandonato. Un ricordo di Langer, ricco di notazioni biografiche, è stato scritto dal fratello František come introduzione al libro di ricordi e riflessioni *Devet bran* (1967), ed. it. Jiří Langer, *Le nove porte*, Adelphi, Milano 1967, pp. XI-XXXVI.



da parte degli ebrei occidentali per adeguarsi, fin nei minimi dettagli, alle tradizioni cristiane⁷ e al modo di pensare europeo, pur vantandosi di mantenere un ultimo cordone ombelicale con la tradizione ebraica: era il caso dei cosiddetti *Drei-Tage-Juden*, che visitavano la sinagoga solo nelle tre festività principali, e vivevano per il resto dell'anno esattamente come la società non ebrea che li accoglieva. Bisogna dire che questo sforzo di assimilazione restava, paradossalmente, senza un risultato positivo e definitivo. Come già osservava Gershom Scholem⁸, la tolleranza della società cristiana nei confronti degli ebrei occidentali, per quanto questi ultimi si sforzassero di dissimulare il proprio ebraismo, era solo apparente: alla fine, le famiglie ebraiche avevano unicamente un giro di amicizie ebraiche e la commistione si limitava alla formalità dei rapporti di lavoro⁹. La subdola infiltrazione del giudaismo all'interno del sano corpo cristiano, come la temeva Blüher¹⁰, si riduceva in realtà allo sforzo inesausto dell'ebreo verso l'assimilazione, senza che questa si traducesse mai in vera tolleranza da parte della società che doveva digerire un ebraismo ormai quasi inapparente, e tanto più percepito come estraneo.

A Praga, questa situazione di *visibilità* dell'ebreo assimilato era accentuata dal fatto che la comunità ebraica coincideva in gran parte¹¹ con

⁷ Un interessante caso di *Alltagsgeschichte* è stato studiato da Marion Kaplan a proposito dell'usanza di addobbare l'albero durante le feste di Natale. Per lo più le famiglie ebraiche assimilate non rinunciavano all'abete e all'atmosfera natalizia, salvo giustificarsi di fronte a se stessi e ai correligionari affermando che l'albero veniva addobbato per una forma di rispetto e condiscendenza nei confronti dei domestici, che erano solitamente di religione cristiana. Cfr. Marion Kaplan, *Redefining Judaism in Imperial Germany: Practices, Mentalities, and Community*, in «Jewish Social Studies», IX (2002), pp. 1-33.

⁸ Vedi a questo proposito l'importante e famoso studio, Gershom Scholem, *On the Social Psychology of the Jews in Germany: 1900-1933*, in *Jews and Germans from 1860 to 1933. The Problematic Symbiosis*, ed. by David Bronsen, Winter, Heidelberg 1979, ripubblicato in tedesco in Gershom Scholem, *Judaica 4*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, pp. 229-261.

⁹ Vedi Marion Kaplan, *Friendship on the Margins: Jewish Social Relations in Imperial Germany*, in «Central European History», 34 (2001), pp. 471-501, in particolare pp. 475-478.

¹⁰ Cfr. Hans Blüher, *Secessio Judaica*, Der weisse Ritter Verlag, Berlin 1922, p. 13: «Jehuda patet – das heißt: Juda ist offenbar und kann nicht mehr verkannt werden». L'antisemitismo di Blüher deplora solo l'assimilazione, e non l'ebraismo compatto, separato, *ricognoscibile*, che viene invece paradossalmente valorizzato. Per questo motivo il libro ha avuto un certo successo fra gli ebrei contrari all'assimilazione, e lo stesso Kafka, che pur ne comprendeva bene i difetti, ha scritto su di esso nei diari alcune significative riflessioni (16 giugno 1922).

¹¹ Ai tempi di Kafka, Praga aveva circa 600.000 abitanti, con una minoranza germanofona di 32.000 abitanti: di questi molto più della metà erano ebrei, i quali costituivano praticamente l'intera popolazione ebraica di Praga. Ne deriva che la Praga tedesca coincideva in buona parte con la Praga ebraica. Vedi Klaus Wagenbach, *Kafkas Prag*, Wagenbach Verlag, Berlin 1993, p. 11.



la comunità dei parlanti tedesco, mentre la stragrande maggioranza della popolazione era slavofona e cristiana. Questa situazione linguistica aveva molte conseguenze: esponeva il commerciante ebreo all'antisemitismo tipico del nazionalismo boemo, che vedeva in lui non solo la razza estranea, ma anche la lingua propria di un potere esterno¹²; rafforzava i legami fra la burocrazia praghese, ampiamente rappresentata da ebrei, e il potere imperiale centrale, che non per niente fu sempre considerato dagli ebrei di Praga come difensore della loro minoranza; infine, dava un'impronta prevalentemente ebraica alla strabordante produzione letteraria in lingua tedesca, una produzione destinata ad essere derisa da Karl Kraus anche per questo motivo¹³.

È ciononostante, è innegabile che l'assimilazione avesse i suoi lati positivi. Per la prima volta dopo secoli, l'ebreo raggiungeva una posizione di *quiete*: la minoranza ebraica era stabilmente inserita nell'apparato burocratico e commerciale della città, in posizione – almeno ufficiale – di pari dignità rispetto ai lavoratori cristiani, soprattutto se l'efficienza non era diminuita dagli obblighi dell'ortodossia¹⁴; la necessità di spostarsi dalla propria residenza per un'improvvisa ondata di antisemitismo non era, per il momento, neppure un'ipotesi, per cui gli ebrei potevano tranquillamente acquistare gli immobili in cui abitavano, senza il timore di dover abbandonare tutto da un giorno all'altro. Le imprese ebraiche progredivano senza particolari resistenze proprio per il fatto che erano sempre meno riconoscibili come tali; e in molti campi avevano assunto un rilievo talmente centrale da rendere molto difficile creare imprese antagoniste. Questo fu, tra l'altro, il motivo per cui non solo a Praga (che anzi rimase a lungo, per questo rispetto, un'isola felice) ma nei territori del Reich sotto il nazismo il lavoro di espropriazione dell'impresa ebraica assimilata richiedette, in un primo tempo, una faticosa fase di *sostituzione* delle classi dirigenti nelle imprese ebraiche stesse, piuttosto che la creazione e la promozione di imprese 'ariane' antagoniste¹⁵.

¹² La carta intestata del negozio di Hermann Kafka presentava una cornacchia (in ceco: *kavka*) su un ramo di quercia, albero che ha una connotazione nazionale tedesca. Alla caduta, nel 1917, dell'impero asburgico, insieme con la fondazione della repubblica di Boemia, la quercia venne per prudenza sostituita da un albero neutrale e il padre stesso di Kafka cambiò il proprio nome nella forma ceca «Herman». Vedi le relative fotografie in Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*, Wagenbach Verlag, Berlin 1983.

¹³ «Solchem Wesenswandel wehrt kein Veto / hin zu Goethen geht es aus dem Getto / in der Zeiten Lauf, aus dem Orkus in das Café Arco». Karl Kraus, *Elysisches*, in «Die Fackel», 443-444, 16. Januar 1916, p. 26, citato da Ekkehard W. Haring, *op. cit.*, p. 203.

¹⁴ Nel 1917, a Zürau, Kafka ritiene difficile raccomandare l'amico Langer per l'assunzione nell'Istituto dove lui stesso lavora, in quanto ritiene che l'Istituto farebbe difficoltà per un elemento che si rifiuta di lavorare il sabato (vedi cartolina a Max Brod del 13 novembre 1917).

¹⁵ Vedi ad esempio la complessa storia dell'acquisizione nazista delle attività Wein-



L'ebreo assimilato aveva dunque, in definitiva, vita facile rispetto alle generazioni che lo avevano preceduto e anche rispetto all'ebraismo orientale contemporaneo. Come dice Kafka, a Praga «alles nimmt seinen ruhigen Lauf»: si è consolidata una *routine* di lavoro e di vita che consente all'ebreo di considerare con fierezza la propria posizione sociale, e di predisporre un 'ordine delle cose' («Ordnung der Dinge»), la cui razionalità è compresa e apprezzata anche dal mondo non ebraico: e proprio in questa comprensione e apprezzamento consiste, per l'appunto, l'assimilazione.

Questo mondo compatto e apparentemente ben funzionante, che si sforza di pensare la persecuzione antiebraica come retaggio di un passato che non tornerà, presenta tuttavia delle crepe in almeno due punti di frizione. Il primo è la lingua: per quanto assimilato possa essere l'ebreo, il non-ebreo lo riconoscerà (o crederà di riconoscerlo) sempre dal suo accento, dal fatto che parla il tedesco in modo sforzato e nervoso, quasi come un'imitazione. Richard Wagner, nel suo infelice libello sul *Giudaismo in musica*, attribuiva proprio a questa caratteristica la mancanza di reale creatività musicale dei compositori ebrei, a partire da Meyerbeer¹⁶. Lo stesso Kafka racconta con umorismo, in una lettera da Merano del 1920, l'incontro in una pensione con un generale che, dopo aver appreso che Kafka era ebreo, si sforzava continuamente di riconoscere nella sua voce un accento particolare¹⁷. La vicinanza stessa dello jiddisch al tedesco faceva sì che in ogni ebreo che parlasse tedesco si riconosceva lo sforzo di ripulire il proprio gergo originario, per cui il tedesco corretto dell'ebreo, di ogni ebreo, altro non era che un *Jargon*¹⁸ più o meno bonificato. Il tentativo di contraddire questo pregiudizio portava gli ebrei a parlare un tedesco limpido e formale – cosa che a Praga era fra l'altro la continuazione di una lunga tradizione di cancelleria imperiale – senza che naturalmente fosse possibile confutare con questo il pregiudizio.

Oltre alla lingua, il secondo momento critico era il naturale contatto con le schegge di ebraismo tradizionale che raggiungevano Praga dall'Europa orientale (come si verificherà in maniera massiva negli anni

mann e Petschek in Raul Hilberg, *The Destruction of European Jews*, Holmes & Meyer, London 1985, vol. I, pp. 111-122.

¹⁶ «Der Jude spricht die Sprache der Nation, unter der er von Geschlecht zu Geschlecht lebt, aber er spricht sie immer als Ausländer». Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik*, qui da Ekkehard W. Haring, *op. cit.*, pp. 57-58.

¹⁷ Lettera a Max Brod e Felix Weltsch del 10 aprile 1920.

¹⁸ Questo termine per indicare lo jiddisch che si era diffuso nel corso del XIX secolo con sfumatura evidentemente denigratoria. Cfr. Jean Baumgarten, *Le yiddish* (1991), ed. it. *Lo yiddish*, Giuntina, Firenze 1992, pp. 14-15. Nella Praga ebraica si era tuttavia lessicalizzato nella borghesia ebraica che ne percepiva evidentemente solo quel tanto di disprezzo che essa stessa provava nei confronti della lingua.



della guerra mondiale) o anche, semplicemente, dai villaggi più arretrati della campagna boema dove, per realizzare una qualsiasi assimilazione, mancavano le stesse strutture sociali¹⁹. Ogni ebreo inurbato aveva, con ogni probabilità, parenti in campagna che vivevano il loro ebraismo in forma ancora tradizionale, spesso secondo le norme chassidiche; il contrasto con questi «fantasmi di campagna»²⁰ provocava reazioni di segno contrastante, che potevano variare dal rifiuto incondizionato all'adesione entusiasta, a seconda che prevalesse il meccanismo di rimozione o la regressione a una specie di paradiso precivilizzato, in cui l'ebraismo funzionava da simbolo di appartenenza e, quindi, produttore di senso in un'esistenza che, come quella dell'assimilato, sembrava priva di un *ubi consistam* culturale. Quest'ultima reazione è ben rappresentata da Jiří Langer, che condusse Kafka una volta a vedere il rabbino miracoloso di una comunità chassidica presso Praga, un episodio di cui Kafka ci fornisce una descrizione tanto ironica quanto commossa²¹. Certo, va detto che la reazione di rifiuto era costante nella parte prevalente della borghesia ebraica che non nutriva particolari interessi culturali e che, nell'ebraismo tradizionale, vedeva solamente l'arretratezza e l'umiliazione sociale che si era lasciata alle spalle.

C'era poi un caso particolare in cui questi due aspetti, la lingua e il miserevole sembiante esteriore dell'ebraismo orientale, venivano addirittura esibiti come valori: nel cosiddetto teatro ebraico, dove attori provenienti dall'Europa orientale si esibivano su palcoscenici improvvisati²² per spettacoli tratti dal repertorio jiddisch. Nelle grandi città dell'assimilazione ebraica, come Berlino o Praga, questa forma di teatro suscitava spesso anche nelle comunità ebraiche una notevole opposizione: lo stesso Jitzchak Löwy, presentato da Kafka nella conferenza sul *Jargon*, per esempio, era stato cacciato via *unceremoniously* dal Teatro del Centro del quartiere Scheunen di Berlino, e anche a Praga nel Cafè Savoy era successo una volta qualcosa di simile²³.

Forse anche perché la memoria di quest'ultimo episodio era ancora recente, Kafka decide di iniziare la propria conferenza di presentazione

¹⁹ Lo zio che viene dalla campagna nel *Processo* è, ad esempio, portatore di questo mondo di valori ancora compatto.

²⁰ Secondo il soprannome che Josef K. affibbia allo zio nel *Processo*.

²¹ Franz Kafka, *Tagebücher*, cit., pp. 751-752 (14. September 1915).

²² A Praga, era un angolo del Cafè Savoy, separato rispetto al resto del locale da un rudimentale sipario.

²³ Vedi nota del 14 ottobre 1911, dove l'episodio viene descritto nei dettagli con vivacità e ironia, e si conclude con la defenestrazione di Löwy, in un brano che potrebbe trovarsi bene nel *Disperso*: «Da sieht man plötzlich Löwy, der wie verschwunden war, vom Oberkellner Roubitschek mit den Händen, vielleicht auch mit den Knien zu einer Tür hin gestoßen werden. Er soll einfach herausgeworfen werden».



non con un lungo e dotto *excursus* sulla letteratura jiddisch, come aveva pensato di fare fino a poche ore prima, ma affrontando esplicitamente il problema psicologico fondamentale dell'ebreo assimilato posto davanti allo jiddisch: anche ammesso che non ci sia alcun pregiudizio di partenza, una certa paura con uno sfondo di ripugnanza è, dice Kafka, «se vogliamo, comprensibile».

Ich habe nicht eigentlich Sorge um die Wirkung, die für jeden von Ihnen in dem heutigen Abend vorbereitet ist, aber ich will, daß sie gleich frei werde, wenn sie es verdient. Dies kann aber nicht geschehen, solange manche unter Ihnen eine solche Angst vor dem Jargon haben, daß man es fast auf Ihren Gesichtern sieht. Von denen, welche gegen den Jargon hochmütig sind, rede ich gar nicht. Aber Angst vor dem Jargon, Angst mit einem gewissen Widerwillen auf dem Grunde ist schließlich verständlich wenn man will (188).

Non è la conoscenza della storia letteraria che può dissolvere questo atteggiamento: più importante è riconoscerlo, individuarne le cause, metterlo a confronto con l'essenza dello jiddisch; solo così sarà possibile superarlo, o almeno includerlo in una visione complessiva del problema.

L'opposizione fondamentale che Kafka mette qui in gioco è quella fra la quiete e un movimento disordinato (*Ruhe* vs. *rasch/verwirrt*: «Unsere westeuropäischen Verhältnisse sind [...] so geordnet: alles nimmt seinen ruhigen Lauf. [...] Der Jargon [...] hat noch keine Sprachformen von solcher Deutlichkeit ausgebildet, wie wir sie brauchen. Sein Ausdruck ist kurz und rasch», 189). L'ebreo assimilato ha trovato, come si è detto, un ordine: tutto procede in modo comodo e prevedibile, in un flusso continuo nel quale ci si può riposare; nel linguaggio metaforico del *Processo*, questo desiderio di ordine si riflette in Josef K. che, a braccetto dello zio, entra nella corrente umana della strada, cercando di forzare il suo inquieto parente a non disturbarla con arresti o accelerazioni²⁴. È evidente che un movimento così ordinato e regolare è in realtà un *falso* movimento: ci si adatta al flusso altrui per non vivere in prima persona, per rinunciare alla propria peculiarità, in un certo senso alla propria volontà di vivere. L'amore dell'assimilato per la propria routine è un desiderio regressivo di fermarsi (lui che per tanti secoli ha corso le mille vie del *galut*), e quindi anche, implicitamente, un cedimento alla pulsione di morte.

Ma questo desiderio regressivo viene costantemente insidiato nella sua realizzazione proprio dalla «velocità» e dalla «confusione» implici-

²⁴ «Sie standen auf der Freitreppe, die zur Straße führte; da der Portier zu horchen schien, zog K. den Onkel hinunter; der lebhafte Straßenverkehr nahm sie auf». Franz Kafka, *Der Proceß*, Kritische Ausgabe, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1990, p. 125 (da qui in poi P, seguito dal numero di pagina).



te nello jiddisch, il quale ha allora la funzione di riportare l'ebreo non solo al ricordo del suo retaggio culturale, ma anche alla vita, intesa come la volontà di *esserci*, di affermare la propria individualità nei confronti dell'ambiente, anche se una tale affermazione coincide con una apertura di ostilità. Kafka individua nella paura degli ascoltatori la risultante di questa costellazione di forze, divise fra una quiete comoda ma, in fondo, funerea, e una fastidiosa ma vitalissima agitazione. Verrebbe voglia di assimilare anche lo jiddisch, trovare il modo di includerlo in uno schema razionale che lo comprenda fino in fondo: ingabbiarlo in una *grammatica*. Ma proprio questo è ciò che risulterà impossibile: la lingua «non trova pace», viene parlata senza posa, e «il popolo non la cede ai grammatici»²⁵. Questo perché l'esilio è soprattutto *movimento*: uno spostarsi da un luogo all'altro sotto la frusta delle persecuzioni, il commercio continuo di beni mobili, la musica stessa – un'arte quest'ultima di scansione del tempo che, come è noto, l'ebraismo ha sviluppato assai più che non le arti figurative²⁶.

Ma in che modo lo jiddisch e il movimento sono arrivati a identificarsi? In primo luogo lo jiddisch – come dice Kafka – viene parlato continuamente, e continuamente cambia: questo è il primo motivo per cui nessuna grammatica potrà mai fissarlo definitivamente, in quanto *monstrum* linguistico metamorfico e in perenne, velocissima evoluzione. Ma non è solo questo aspetto diacronico a rendere inafferrabile lo jiddisch: esiste anche una sterminata varietà sincronica di dialetti, ognuno dei quali ingloba ampie porzioni del lessico del paese ospite. Ai tempi di Kafka, per esempio, si riconoscevano almeno quattro grandi suddivisioni fra le varietà dello jiddisch parlato in Europa²⁷, e anche nei grandi incon-

²⁵ «Er hat keine Grammatiken. Liebhaber versuchen Grammatiken zu schreiben aber der Jargon wird immerfort gesprochen; er kommt nicht zur Ruhe. Das Volk läßt ihn den Grammatikern nicht» (189). Questi «grammatici», definiti anche come «amatori» (*Liebhaber*) da Kafka, compilavano in realtà i loro dizionari con spirito vagamente antisemita. Vedi per questo Ekkehard W. Haring, *op. cit.*, pp. 58-59.

²⁶ In questa priorità del movimento sulla quiete nell'ebraismo orientale si può intravedere l'opposizione fra dionisiaco e apollineo – anche per la grande diffusione in questo momento dei testi nietzschiani: su questo, oltre che sui rapporti di Kafka con Buber e il movimento di Bar Kochba, vedi Massimiliano de Villa, *La Verdeutschung der Schrift di Martin Buber e Franz Rosenzweig: una Bibbia ebraico-tedesca. Analisi del testo e ricostruzione del contesto*, Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, 2008, <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/971/955214.pdf?sequence=2>. Va tuttavia osservato che non è documentabile una conoscenza diretta da parte di Kafka della *Nascita della tragedia*; la biblioteca che ci è pervenuta comprende solo lo *Zarathustra*. Jürgen Born, *Kafkas Bibliothek*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1990, al n. 180. Sui rapporti con Bar Kochba vedi anche il lavoro di Guido Massino, *Kafka, Lise Weltsch e l'associazione di studenti sionisti praghensi Bar Kochba*, «Cultura tedesca», 41 (2011), pp. 93-109.

²⁷ Per un approfondimento vedi ad esempio Solomon A. Birnbaum, *Yiddish: A Survey and a Grammar*, University of Toronto Press, Toronto 1979.



tri internazionali, quando ebrei provenienti da paesi distanti dovevano comunicare fra loro, era sempre necessario specificare *quale varietà* di jiddisch sarebbe stata usata: persino Nathan Birnbaum, il grande fautore dello jiddisch come lingua comune di tutti gli ebrei, dovette specificare che il suo intervento di apertura della conferenza di Czernowitz sarebbe stato in jiddisch *galiziano*. Non è difficile pensare che un ebreo russo potesse avere difficoltà a comprendersi in ogni dettaglio con un ebreo della Renania, nonostante la comunanza di buona parte del patrimonio lessicale. Ciò che rendeva realmente efficace la comunicazione era l'appartenenza culturale assai più che la struttura della lingua. Questa era in perenne movimento su almeno tre livelli: quello del lessico, del tempo e dello spazio, e questo era ciò che Kafka chiama il *Treiben der Sprache*. Tuttavia, l'ebreo riesce a mantenersi in piedi anche su questo pavimento mobile, grazie alla forza che gli deriva dalla volontà di appartenere alla comunità, dal suo sentirsi parte di una storia e di un patrimonio ideologico collettivo. Ed è proprio questa forza («es gehört schon Kraft dazu, die Sprachen in diesem Zustande zusammenzuhalten», 189) che Kafka cita come l'unica in grado di tenere insieme un agglomerato disarmonico e apparentemente non funzionale come lo jiddisch.

È qui il caso di ricordare che il tema del movimento incessante come fattore di inquietudine, ma anche di vitalità, è un tema kafkiano fra i più fecondi, e che a sua volta riceve luce dal confronto con le opinioni qui espresse da Kafka a proposito della lingua jiddisch. Nel *Processo*, ad esempio, la legge che irrompe nella vita di Josef K. è caratterizzata da un movimento senza posa: come dice il pittore Titorelli, «der Process kann nicht stillstehen» (P, 217), le pratiche girano in tondo da una cancelleria all'altra; e l'imputato stesso, secondo il proverbio citato da Block, deve guardarsi dalla quiete, per non rischiare di essere sulla bilancia senza saperlo, e di essere così pesato insieme con tutti i suoi peccati²⁸. L'irrequietudine è condivisa anche dalle bambine che circondano Titorelli, nelle quali essa assume una sfumatura perversa, in una ambiguità dell'idea di movimento che è rispecchiata dall'ambiguità del termine *Verkehr*, spesso in Kafka definitorio del movimento della legge. Ma questo tema del movimento incessante si ripete in molti punti dell'opera kafkiana: per fare solo qualche esempio, l'Odradek della *Sorge des Hausvaters* (il quale, come è noto, non ha neppure una sede fissa: «unbestimmter Wohnsitz»)²⁹, o i due aiutanti dell'agrimensore

²⁸ «[...] dann erinnere ich Sie an den alten Rechtsspruch: Für den Verdächtigen ist Bewegung besser als Ruhe, denn der welcher ruht kann immer, ohne es zu wissen auf einer Wagschale sein und mit seinen Sünden gewogen werden» (P, 262).

²⁹ L'analogia con Odradek è stata notata da Gabriele von Natzmer Cooper (*Kafka and Language. In the Stream of Thoughts and Life*, Ariadne Press, Riverside 1991, pp. 43-59), che sottolinea anche l'affinità fra alcuni passi della *Volkstümliche Geschichte der Juden* di Graetz (un libro certamente letto da Kafka) e il racconto *Josefine die Sängerin*.



K. nel *Castello*, o le palline rimbalzanti in casa dello scapolo Blumfeld³⁰, contraddicono il protagonista con la forza ansiogena della loro irrequietudine fisica. La loro piccolezza (o, nel caso degli aiutanti, la loro magrezza, che è lo stesso), unita al loro movimento senza requie, ricorda il brulichio dei topi, questo popolo «muto e rumoroso»³¹, o l'agitarsi incessante (*unauflöhrlich*) delle zampette di Gregor Samsa appena trasformato.

Ma questa specie di Odradek linguistico che è lo jiddisch non potrà mai, afferma Kafka, ambire al ruolo di *Weltsprache*, benché l'idea venga quasi da sé («Deshalb denkt auch kein vernünftiger Mensch daran, aus dem Jargon eine Weltsprache zu machen, so nahe dies eigentlich läge», 189). È evidente che Kafka non si riferisce qui all'attualissima questione di quale lingua, fra lo jiddisch e l'ebraico, debba essere la lingua ufficiale dell'ebraismo, soprattutto in vista del ritorno a Sion³². Infatti, lo jiddisch era stato effettivamente proposto in questo ruolo da esponenti di primo piano del sionismo come Nathan Birnbaum, il cui atteggiamento nei confronti della lingua jiddisch e dell'ebraismo in genere non era lontano dalle posizioni dello stesso Kafka; dunque non era possibile affermare che «nessuna persona ragionevole» («kein vernünftiger Mensch», 189) avesse pensato di proporlo in tale ruolo. L'interpretazione più verosimile è che Kafka intenda qui *Weltsprache* nel senso di *Verkehrssprache*, cioè di lingua universale utile anche nei rapporti fra non ebrei: della lingua universale infatti Kafka individua una delle caratteristiche più importanti, e cioè la variegata internazionalità del patrimonio lessicale, una proprietà che lo jiddisch possiede in forma spontanea e diffusa, benché non accompagnata dalla semplicità e coerenza della struttura grammaticale. Ciò che

³⁰ Nel frammento pubblicato da Brod con il titolo *Blumfeld, ein älterer Junggeselle*, tradito nel cosiddetto *Blumfeld-Konvolut*, risalente al 1915, ora pubblicato nella *Kritische Ausgabe* (229-266).

³¹ Lettera a Felix Weltsch, metà novembre 1917: «Was für ein schreckliches stummes lärmendes Volk das ist. Um zwei Uhr wurde ich durch ein Rascheln bei meinem Bett geweckt und von da an hörte es nicht auf bis zum Morgen. Auf die Kohlenkiste hinauf, von der Kohlenkiste hinunter, die Diagonale des Zimmers abgelaufen, Kreise gezogen, am Holz genagt, im Ruhen leise gepfiffen und dabei immer das Gefühl der Stille, der heimlichen Arbeit eines gedrückten proletarischen Volkes, dem die Nacht gehört». Del resto lo stesso *Mauscheln*, una versione ancor più esoterica dello jiddisch, resa comprensibile solo dal contesto e dalla prossemica, è rappresentato, nell'ultimo racconto di Kafka, come il fischio che caratterizza il popolo dei topi (*Josefine die Sägerin, oder das Volk der Mäuse*).

³² Mentre Theodor Herzl aveva in orrore il *Jargon* e il tipo stesso di ebreo orientale *mauschelnd* (vedi per esempio il suo articolo *Mauschel*, pubblicato in *Die Welt*, 15 Oktober 1897, pp. 1-2), Nathan Birnbaum era invece convinto che non una lingua artificiale come l'ebraico redivivo potesse ambire al ruolo di lingua per gli ebrei di Sion, ma piuttosto lo jiddisch, più naturale e già radicato in gran parte della popolazione. La conferenza di Czernowitz del 1908 aveva per l'appunto il compito di definire questo ruolo ufficiale dello jiddisch.



Kafka presuppone in questo passaggio è la discussione, ancora viva all'epoca, sulla necessità di una lingua comune europea e/o mondiale, come presupposto per il superamento delle incomprensioni sociali e politiche³³. E una simile lingua, proprio per la scarsa coerenza dei nessi sintattici, non poteva essere lo jiddisch, anche a prescindere dalla provenienza ebraica del *Jargon* (di provenienza ebraica era, infatti, anche l'iniziatore dell'esperanto, una lingua che a tale ruolo ambiva esplicitamente³⁴).

Ma lo jiddisch non poteva essere *Weltsprache* anche in un altro senso: e cioè in quanto lingua di *rilevanza* mondiale, una lingua cioè che disponesse, come le grandi lingue europee, di una dimensione pubblica. È la sua cattiva reputazione sociale che la rende inadeguata a una vasta accettazione internazionale («Dann weil der Jargon doch lange eine mißachtete Sprache war», 189).

Tuttavia, anche se lo jiddisch manca di una gabbia grammaticale che ne garantisca la coerenza e l'utilizzabilità come lingua degna di questo nome, proprio nei singoli lessemi dimostra caratteristiche diverse dalle altre lingue. Kafka ne individua due: prima di tutto la coerenza nell'evoluzione rispetto al medio alto tedesco, intesa come coerenza del cambio fonetico: «sîn» evolve in «sind» nel tedesco standard; mentre in jiddisch evolve in «seien», secondo la legge fonetica che prevede la dittongazione delle vocali lunghe, come «mîn» che evolve in «mein», «hûs» in «Haus», «vriunt» in «Freund» e così via. Lo jiddisch evolve in modo conforme alla legge fonetica generale, mentre il tedesco standard eredita un conguaglio analogico che nella morfologia del verbo *sein* assimila la prima alla terza persona plurale.

³³ Nel 1912 stava ormai scomparendo il movimento che aveva dato vita al Volapük, una delle prime lingue artificiali proposte per l'uso mondiale, elaborata dal sacerdote cattolico Johann Martin Schleyer, e che era resa impraticabile proprio dal fatto di non avere un lessico costituito da prestiti di origine naturale. L'esperanto, proposto dall'ebreo polacco Ludwik Lejzer Zamenhof nel 1887, era invece in quella data in uno dei momenti di massima espansione: nel 1905 si era svolto il primo congresso internazionale a Boulogne-sur-mer, che si sarebbe ripetuto annualmente; nel 1908 era stata fondata l'Associazione universale di esperanto, che a tutt'oggi è la principale istituzione di riferimento del mondo esperantista. Non è improbabile che Kafka fosse a conoscenza di questa problematica, che aveva trovato ampio spazio nella stampa. L'esperanto, esattamente come lo jiddisch, ha un patrimonio lessicale derivato da lingue naturali, e che si accresce spontaneamente con lo stesso meccanismo di prestiti descritto da Kafka per lo jiddisch.

³⁴ La comune origine ebraica di esperanto e jiddisch nella loro possibile funzione di lingua universale era stata intuita anche da Adolf Hitler, che nel *Mein Kampf* ipotizza l'eventualità che l'ebraismo internazionale, una volta conquistato il potere, voglia imporre a tutti una lingua comune: «Solange der Jude nicht der Herr der anderen Völker geworden ist, muß er wohl oder übel deren Sprachen sprechen, sobald diese jedoch seine Knechte wären, hätten sie alle eine Universalsprache (z.B. Esperanto!) zu lernen, so daß auch durch dieses Mittel das Judentum sie leichter beherrschen könnte!». Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1925), Institut für Zeitgeschichte, München-Berlin 2016, § 337.



In secondo luogo, Kafka sottolinea la *conservatività* dello jiddisch rispetto al tedesco standard, la sua capacità di continuare l'uso immutato di termini come «Kerzlach», che il medio alto tedesco aveva conosciuto ma che erano divenuti desueti nell'evoluzione successiva. Come è noto, la conservatività è una caratteristica delle comunità linguistiche geograficamente isolate: lingue conservative sono, ad esempio, il sardo o l'islandese. Kafka giustamente comprende che lo jiddisch si è mantenuto conservativo perché anch'esso era espressione di una comunità isolata, anche se non da un punto di vista geografico: le mura del ghetto separano l'evoluzione storica, e dunque anche linguistica, della comunità ebraica rispetto all'ambiente circostante; d'altro lato, la migrazione forzata accentua invece il movimento dello jiddisch nel senso di una costante differenziazione, un frenetico afferrare vocaboli dalle lingue attraversate, essendo quest'ultimo aspetto – la bulimia di appropriazione – l'unica forma di evoluzione linguistica che gli è consentita.

Il ghetto allora viene raffigurato come un gigantesco corpo estraneo all'interno della società europea, estraneo anche linguisticamente, e che tuttavia è in grado di fagocitare lessemi mantenendoli intatti all'interno della propria circolazione, la quale pure non si ferma mai: «Quel che arrivava nel ghetto, non ne usciva tanto presto» («Was einmal ins Ghetto kam, rührte sich nicht so bald weg», 190). L'idea di ghetto che Kafka evoca in questo passo è ispirata alla rappresentazione classica del ghetto praghese prima della *Sanierung* di fine secolo, e che si ritrova esemplarmente nel *Golem* di Meyrink, anche se non solo in esso³⁵. Il ghetto è per definizione quel luogo sporco e cadente nel quale *tutte le vie si incrociano*, portando sempre, circolarmente ma su vie sempre diverse, negli stessi luoghi: il protagonista del *Golem* arriva alla stanza segreta seguendo antichi cunicoli, fino a un luogo che tuttavia conosceva già *visto dall'esterno*, dalla strada: non esistono però cunicoli che portino *fuori del ghetto*, nella Praga slava e cristiana. Il moltiplicarsi della popolazione, unita all'impossibilità di ampliare i confini del ghetto, aveva comportato, come nel ghetto di Venezia³⁶, una quasi illimitata suddivisione degli spazi abitativi, che diventavano sempre più piccoli; e parallelamente, com'è ovvio, un brulicante moltiplicarsi delle *vie di collegamento* fra questi spazi, vie che

³⁵ Kafka avrebbe confidato a Janouch di apprezzare soprattutto questo nel romanzo di Meyrink: «Die Atmosphäre der alten Prager Judenstadt ist wunderbar festgehalten» (Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 1968, p. 96).

³⁶ Vedi la precisa e impressionante descrizione dell'evoluzione architettonica nel Ghetto di Venezia nella monografia di Donatella Calabi – Ennio Concina – Ugo Camerino, *La città degli ebrei*, Albrizzi editore, Venezia 1991: «mentre, di consueto, il costruire eleva strutture verso l'alto, verso la luce e l'aria, in Ghetto [...] si procede all'opposto, addentrandosi nelle viscere delle antiche case, nelle tenebre del suolo» (p. 61).



erano ricavate da botole, sottopassaggi, ripide scale, finestre. Il ghetto partecipava di una sua natura labirintica, che però non era la conseguenza di una precisa scelta architettonica, ma l'esito di una compressione demografica crescente.

Del resto, questa immagine di movimento circolare e conservativo all'interno del ghetto trova un corrispettivo preciso nel percorso forzosamente improduttivo che le pratiche dei processi percorrono da una cancelleria all'altra, nella descrizione del pittore Titorelli a Josef K.:

Im übrigen aber bleibt er im Verfahren, er wird wie es der ununterbrochene Verkehr der Gerichtskanzleien erfordert, zu den höhern Gerichten weitergeleitet, kommt zu den niedrigeren zurück und pendelt so mit größern und kleinern Schwingungen, mit größern und kleinern Stockungen auf und ab. Diese Wege sind unberechenbar. [...] die Verschleppung besteht darin, daß der Proceß dauernd im niedrigsten Proceßstadium erhalten wird. [...] Der Proceß kann nicht stillstehn, ohne daß wenigstens scheinbare Gründe dafür vorliegen. Es muß deshalb im Proceß nach außen hin etwas geschehn. Es müssen also von Zeit zu Zeit verschiedene Anordnungen getroffen werden, der Angeklagte muß verhört werden, Untersuchungen müssen stattfinden u. s. w. Der Proceß muß eben immerfort in dem kleinen Kreis, auf den er künstlich eingeschränkt worden ist, gedreht werden³⁷.

Anche il processo dunque, come le parole, non sfugge tanto facilmente ai circoli viziosi del tribunale, il quale è situato in quella grande raffigurazione del ghetto *per spostamento* che sono le cancellerie. È quello che, in molti punti del *Processo*, viene chiamato il *Verkehr* della legge³⁸, la necessità di mantenere un movimento continuo e, contemporaneamente, di far sì che tale movimento non esca mai da un cerchio prestabilito. Tale modello kafkiano, presente in molti punti della sua opera, è illuminato nel modo migliore proprio da questo passo del *Discorso*: il movimento è il linguaggio, e il cerchio insuperabile altro non è che la cinta muraria del ghetto:

In diesem Treiben der Sprache herrschen aber wieder Bruchstücke bekannter Sprachgesetze. Der Jargon stammt z.B. in seinen Anfängen aus der Zeit, als das Mittelhochdeutsche ins Neuhochdeutsche überging. Da gab es Wahlformen, das Mittelhochdeutsche nahm die eine,

³⁷ P, 214, 216-217.

³⁸ Sulla connotazione sessuale di questo termine esiste ampia letteratura; cfr. per esempio Walter Sokel, *Perspectives and Truth in The Judgment*, in *The Problem of The Judgment*, ed. by Angel Flores, Gordian Press, New York 1977, pp. 232-233; Karl H. Ruhleder, *Franz Kafka's Das Urteil: An Interpretation*, in «Monatshefte», LV (1963), pp. 13-22.



der Jargon die andere. Oder der Jargon entwickelte mittelhochdeutsche Formen folgerichtiger als selbst das Neuhochdeutsche; so z.B. ist das Jargon'sche 'mir seien' (neuhochdeutsch 'wir sind') aus dem Mittelhochdeutschen 'sin' natürlicher entwickelt, als das neuhochdeutsche 'wir sind'. Oder der Jargon blieb bei mittelhochdeutschen Formen trotz des Neuhochdeutschen. Was einmal ins Ghetto kam, rührte sich nicht so bald weg (190).

Ma tutta questa enumerazione delle caratteristiche devianti dello *Jargon* è propedeutica alla sua peculiarità più straordinaria: la funzione principale della lingua (almeno qui, nel municipio ebraico di Praga, davanti a ebrei assimilati quasi esclusivamente germanofoni) non è affatto, come nelle altre lingue, la pura e semplice comunicazione verbale. Non bisogna aspettarsi di *essere informati* di un messaggio: c'è qualcosa di molto più radicale nello jiddisch rispetto al semplice referente delle parole. Per dare di questo la massima evidenza, Kafka ricorre allo strumento più diretto: semplicemente *spiega* le poesie che verranno lette da Löwy, esponendone il contenuto. Certamente questo riassunto delle poesie aveva anche la funzione indiretta (e rigorosamente sottaciuta) di aiutare il pubblico a seguire i testi almeno nelle grandi linee; ma prima di tutto Kafka intende dimostrare che proprio con tale spiegazione non si è guadagnato nulla («Nun ist [...] mit solchen Erklärungen nichts getan», 121). Non solo: ma la spiegazione contenutistica è addirittura dannosa, perché induce a cercare nella recitazione ciò che non è il punto più importante. Kafka anticipa così il tema che chiude il discorso, e cioè il carattere paradossalmente non verbale dello jiddisch.

In realtà, *spiegare il contenuto delle poesie* avrebbe dovuto essere, normalmente, il compito principale di un discorso che intendeva introdurre alla recitazione di poesie scritte in una lingua praticamente straniera. Qui, non solo Kafka assolve questo compito in modo evidentemente corvico, ma addirittura mette in guardia contro la propria spiegazione, quasi che essa possa mostrarsi dannosa alla vera comprensione delle poesie stesse: perché, appunto, il nucleo importante delle poesie non sta nel loro contenuto, e quasi nemmeno – come si vedrà – nella lingua in cui sono scritte. Il rischio di equivocare il significato dello jiddisch, un rischio cui in un primo momento aveva soggiaciuto lo stesso Kafka³⁹,

³⁹ Nelle settimane precedenti la conferenza, Kafka aveva tentato di acquisire una conoscenza erudita delle tematiche della letteratura jiddisch consultando il manuale di Pinès (nell'ed. fr. *Histoire de la Littérature Judéo-Allemand*, Paris 1911. L'edizione tedesca, infatti, è pubblicata successivamente al *Vortrag*). Ma questo è esattamente l'approccio contenutistico che si rivela come sbagliato: all'ultimo momento decide di cambiare completamente l'impostazione della propria conferenza, impostandola sugli aspetti emotivi e non verbali che regolano il rapporto fra l'ebreo assimilato e lo jiddisch. Una scelta che gli sembrerà subito quella giusta, come risulta dai diari. «Am Abend vor dem Vortrag gelang er mir plötzlich [...] Freude an L. und Vertrauen zu ihm, stolzes, überirdisches



consiste nella presunzione di capirne il contenuto esplicito: come se si trattasse di apprezzare un messaggio qualsiasi, che per puro caso è scritto in jiddisch. Non è così: e chi si limitasse a questo verrebbe precluso dalla comprensione del fenomeno. In realtà, come la lingua non si concede ai grammatici, così l'arte jiddisch sfugge ai commentatori di professione: ingabbiare il contenuto, analizzarne le tematiche, significa impoverirlo e ridurlo a fenomeno provinciale e folcloristico.

Questo rischio è tanto più grande per i parlanti di lingua tedesca, proprio in virtù della vicinanza storica e linguistica delle due lingue. Con espressione molto precisa, Kafka afferma che la *comprensibilità esteriore* dello jiddisch è formata dalla lingua tedesca: in altri termini lo jiddisch è un corpo oscuro ed estraneo, quasi preverbale, che si rende comprensibile attraverso una lingua ausiliaria, scelta fra quelle disponibili, e di cui sfrutta le strutture razionali per comunicare:

von einer allerdings großen Ferne aus gesehen, wird die äußere Verständlichkeit des Jargon von der deutschen Sprache gebildet; das ist ein Vorzug vor allen Sprachen der Erde (192).

Questo colloca la lingua tedesca in una posizione privilegiata e al contempo discriminata: infatti, il parlante tedesco può comprendere lo jiddisch senza alcuno studio preliminare, e tuttavia lo jiddisch può essere tradotto in qualunque lingua ma non in tedesco. Come si spiega questo paradosso?

Il punto è che proprio la vicinanza fonetica e lessicale è fuorviante. Le parole sono simili, e chi le ascolta è portato ad assimilarne anche le connotazioni: ma, avverte Kafka, *toit* è cosa ben diversa, sul piano connotativo, da *tot*, come *Blüt* lo è da *Blut*, nonostante la sottigliezza della variazione fonetica. Non era del resto la prima volta che Kafka rifletteva sulle conseguenze pratiche della connotazione⁴⁰. In un memorabile passo dei diari, pochi mesi prima della conferenza Kafka scrive:

Bewußtsein während meines Vortrages (Kälte gegen das Publikum, nur der Mangel an Übung hindert mich an der Freiheit der begeisterten Bewegung) starke Stimme, mühe-loses Gedächtnis, Anerkennung, vor allem aber die Macht mit der ich laut, bestimmt, entschlossen, fehlerfrei, unaufhaltsam, mit klaren Augen, fast nebenbei, die Frechheit der drei Rathausdiener unterdrücke und ihnen statt der verlangten 12K nur 6K gebe und diese noch wie ein großer Herr. Da zeigen sich Kräfte, denen ich mich gerne anvertrauen möchte, wenn sie bleiben wollten. (Meine Eltern waren nicht dort)». Franz Kafka, *Tagebücher*, cit., pp. 378-379 (25. Februar 1912).

⁴⁰ Kafka aveva già vissuto questo sentimento disforico nei confronti del *tedesco corretto* durante il viaggio a Parigi: «Eigenschaft der deutschen Sprache im Munde von Ausländern, die sie nicht beherrschen und meist auch nicht beherrschen wollen, schön zu werden. Soweit wir Franzosen beobachtet haben, konnten wir niemals sehn, daß sie sich über unsere Fehler im französischen freuten oder auch nur diese Fehler hörens-wert fanden». Franz Kafka, *Tagebücher*, cit., p. 1000.



Gestern fiel mir ein, daß ich die Mutter nur deshalb nicht immer so geliebt habe, wie sie es verdiente und wie ich es könnte, weil mich die deutsche Sprache daran gehindert hat. Die jüdische Mutter ist keine 'Mutter', die Mutterbezeichnung macht sie ein wenig komisch (nicht sich selbst, weil wir in Deutschland sind) wir geben einer jüdischen Frau den Namen deutsche Mutter, vergessen aber den Widerspruch, der desto schwerer sich ins Gefühl einsekt, 'Mutter' ist für den Juden besonders deutsch, es enthält unbewußt neben dem christlichen Glanz auch christliche Kälte, die mit Mutter benannte jüdische Frau wird daher nicht nur komisch sondern auch fremd. Mama wäre ein besserer Name, wenn man nur hinter ihm nicht 'Mutter' sich vorstellte. Ich glaube, daß nur noch Erinnerungen an das Ghetto die jüdische Familie erhalten, denn auch das Wort Vater meint bei weitem den jüdischen Vater nicht⁴¹.

Dunque, la lingua non solo influenza la nostra percezione delle cose, ma modifica anche il nostro comportamento sulla base delle emozioni che la carica connotativa può risvegliare in noi⁴². Ora, il problema dello jiddisch consiste per Kafka proprio nel fatto che la connotazione è in esso di gran lunga prevalente sulla denotazione: solo quest'ultima si presterebbe a un'analisi di tipo razionale, ma per l'appunto dopo una tale analisi non «si sarebbe concluso nulla».

D'altra parte però è solo la denotazione che può essere trasportata da una lingua all'altra in una traduzione. Ne consegue che la traduzione di un testo jiddisch in una lingua radicalmente diversa (il francese, per esempio) si limita onestamente a mediare il significato: chi legge lo sa, e non pretende di penetrare l'aspetto *emotivo* della connotazione. Una versione tedesca invece lascia presupporre dalla similarità dei significanti anche una similarità nella *connotazione*. Questo è ingannevole, ed è questo che impedisce di trasporre in tedesco qualunque testo jiddisch⁴³.

⁴¹ *Ivi*, p. 102 (24. Oktober 1911).

⁴² È bene precisare che la nota teoria di Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf (cfr. Idd., *Linguaggio e relatività*, a cura di Marco Carassai – Enrico Crucianelli, Castelvechi, Roma 2017) si differenzia da questo atteggiamento nei confronti della connotazione per almeno due aspetti: la connotazione legata alla lingua non costituisce, almeno nel caso dello jiddisch, una strutturata visione del mondo; non c'è insomma una cultura unitaria che possa improntare di sé la lingua e modellarne il lessico. Inoltre – ma è una conseguenza di quanto appena detto – l'impronta connotativa si appunta sulla singola parola, non sui nessi sintattici, in armonia con la struttura disgregata dello jiddisch. È insomma una connotazione puntata sull'aspetto paradigmatico, anziché su quello sintagmatico, della lingua.

⁴³ Si potrebbe pensare che un problema analogo si ponga per ogni traduzione da, poniamo, un dialetto alla corrispondente lingua nazionale standard. C'è però qui una importante differenza, che consiste nel carattere radicalmente alieno dell'ebraismo rispetto alla cultura tedesca; mentre dialetto e lingua standard appartengono alla stessa storia, anche geograficamente intesa.



La traduzione in tedesco pretende di attraversare indenne il varco fra due mondi incommensurabili, vuole addomesticare alla propria logica un *unicum* che non può essere in alcun modo digerito dalla razionalità europea. Il dilemma della traduzione tedesca di un testo jiddisch riproduce sul piano linguistico il dramma dell'assimilazione ebraica, il tentativo sempre ripetuto e sempre fallito di trovare una *griglia di traduzione* fra due modi di vivere per loro natura inassimilabili.

Ma se la strada della denotazione non è percorribile, in che modo l'ebreo assimilato potrà afferrare l'essenza dello jiddisch, o meglio esserne afferrato? Ciò che consente questa operazione non sono le «conoscenze», il conoscere la storia dello jiddisch o della sua letteratura (ciò che Kafka aveva pensato di fare per settimane durante la preparazione del discorso), ma le «forze» e i «collegamenti di forze»: «[...] daß in Ihnen außer Kenntnissen auch noch Kräfte tätig sind und Anknüpfungen von Kräften, welche Sie befähigen, Jargon fühlend zu verstehen» (193). Quella trama di connessioni che manca allo jiddisch in quanto lingua (la povertà di nessi sintattici di cui aveva parlato in precedenza, e che ne giustificava la diffusione nella piccola criminalità: «Nur die Gaunersprache entnimmt ihm gern, weil sie weniger sprachliche Zusammenhänge braucht als einzelne Worte», 189) è compensata in abbondanza da queste connessioni emotive e preverbalì, che ogni ascoltatore ebraico ritroverà in se stesso. Al potere persuasivo della ragione denotante tipica di una lingua europea come il tedesco subentra qui la forza connotativa del significante, che si fa portatrice dell'ebraismo vero e proprio, quello per cui, appunto, *toit* è diverso da *tot*: la voce della razionalità occidentale deve solamente tacere, e allora l'ascoltatore si troverà immediatamente «mitten im Jargon» (193). E non si tratta più di decifrare una lingua, ma di abbandonarsi a quell'insieme (musica, gestualità) che dello jiddisch è parte fondamentale, se non predominante. Lo jiddisch dimostra qui tutta la sua natura preverbale, che è la sua vera forza secondo Kafka: «Jargon ist alles, Wort, chassidische Melodie und das Wesen dieses ostjüdischen Schauspielers selbst» (193); ed è anche la sua vera «unità». Questa era la forza di cui Kafka parlava all'inizio, quella che lo tiene unito da secoli, nonostante l'apparente impossibilità di questo rimanere unito. Non è più allora una questione di «grammatica», ma, come dice una nota dei Diari, è «das selbstverständliche jüdische Leben»⁴⁴, qualcosa che ha molto più a che fare con la vita quotidiana dell'ebreo, di ogni ebreo, che non con le teorie linguistiche o la storia della letteratura.

Il tema della paura che aveva aperto il discorso lo chiude anche: ma radicalmente cambiato di segno. L'ebreo assimilato aveva paura del *Jargon* perché questo introduceva disordine nella sua vita; ora la paura

⁴⁴ Franz Kafka, *Tagebücher*, cit., p. 733 (25. März 1915).



cambia direzione, l'ebreo improvvisamente immerso nel *Jargon* (inteso stavolta non come semplice lingua dell'uomo umiliato, ma come gesto, musica, abbigliamento, essenza) non capisce più come poteva essersi così tanto allontanato da se stesso da esiliarsi anche dalla propria più intima natura.

Dann werden Sie die wahre Einheit des Jargon zu spüren bekommen, so stark, daß Sie sich fürchten werden, aber nicht mehr vor dem Jargon, sondern vor sich. Sie würden nicht imstande sein, diese Furcht allein zu ertragen, wenn nicht gleich auch aus dem Jargon das Selbstvertrauen über Sie käme, das dieser Furcht standhält und noch stärker ist. Genießen Sie es, so gut Sie können! Wenn es sich dann verliert, morgen und später, – wie könnte es sich auch an der Erinnerung an einen einzigen Vortragsabend halten! – dann wünsche ich Ihnen aber, daß Sie auch die Furcht vergessen haben möchten (193).

Non ci sarà più paura nei confronti del gergo, ma nei confronti di se stessi, perché improvvisamente si comprenderà di essere l'«altro dell'altro»⁴⁵. E, naturalmente, vedersi dall'esterno nella propria alienazione di ebreo assimilato determina anche una frizione fra il mondo come si era abituati a vederlo e questo nuovo mondo preverbale, dal quale si viene attratti come da una freudiana *Urszene*, realizzando un modello di vita lacerata che è anche, per Kafka, un esemplare modello narrativo. Questo timore dello specchio è infatti ciò che in ogni momento attraversa i personaggi kafkiani, nei quali la lacerazione fra identità assimilata e retaggio semitico mette in dubbio (come qualunque specchio, del resto) l'esistenza stessa dell'io.

⁴⁵ Ekkehard W. Haring, *op. cit.*, p. 56, riprendendo un'espressione di Siebert: «Jiddisch brachte das Eigene als das Andere des Anderen zu Gehör».

Tra i corpi celesti e il deserto.
La topografia immaginaria
di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann

Vanessa Pietrantonio

Si deve al talento indiscutibile di Viktor Šklovskij – sempre riconosciuto con notevole difficoltà nel corso degli anni – l'elaborazione del concetto di «straniamento». Se lo si riporta alla luce nella sua originaria pregnanza, si dimostra ancora una preziosa chiave interpretativa per l'analisi di un testo o di una costellazione di testi letterari.

Un punto di partenza obbligato per la definizione di «straniamento» è costituito dalla *Teoria della prosa*, l'opera di maggiore respiro teorico scritta da Šklovskij:

Ed ecco che per restituire il senso della vita, per «sentire» gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; *l'arte è una maniera di «sentire» il divenire dell'oggetto, mentre il «già compiuto» non ha importanza nell'arte*¹.

Opporre la «visione» al «riconoscimento» significa, per Šklovskij, ridefinire le prerogative di un oggetto, sottrarlo al già noto, alla consunzione provocata dall'abitudine, per attribuirgli le caratteristiche più proprie, maggiormente peculiari, che i meccanismi usuali della percezione hanno via via trascurato per privilegiare la rassicurante consapevolezza di trovarsi di fronte a qualcosa di ampiamente noto che, perciò, può solo essere «riconosciuto». La letteratura, invece, ha lo scopo di infrangere questa sequenza di sterili reiterazioni per ritornare, con un atto di sconcertante semplicità, alla natura originaria delle cose che appariranno, una dopo

¹ Viktor Šklovskij, *Teoria della prosa (O teorii prozy, 1925)*, trad. it. di Cesare G. De Michelis – Renzo Oliva, Einaudi, Torino 1975, p. 12. Corsivo di Šklovskij.



l'altra, completamente nuove, come se le vedessimo – aggiunge Šklovskij poco più avanti – «per la prima volta»².

È precisamente quello che accade a Benjamin vagando per Berlino, la città in cui è nato e vissuto a lungo. Tutto gli appare nuovo, sconosciuto. A tratti Berlino sembra presentarsi ai suoi occhi «per la prima volta», appunto. Lo testimoniano le sue stesse parole, affidate al tormentato resoconto redatto tra il 1932 e il 1938 in un libro che porta il titolo di *Infanzia berlinese*:

Non sapersi orientare in una città non significa molto. Ci vuole invece una certa pratica per smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta. I nomi delle strade devono parlare all'errabondo come lo scricchiolio dei rami secchi, e le viuzze del centro gli devono scandire senza incertezze, come in montagna un avvallamento, le ore del giorno. Quest'arte l'ho appresa tardi; essa ha esaudito il sogno, le cui prime tracce furono i labirinti sulle carte assorbenti dei miei quaderni³.

«Smarrirsi», dunque, per ritrovarsi. Per ritrovare altre parti di se stessi, dimenticate o, addirittura, sconosciute: questo vuole dire Benjamin, facendo propri, nei suoi vagabondaggi berlinesi, tutti i requisiti indispensabili allo «straniamento» indicato da Šklovskij.

Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann hanno ceduto allo smarrimento di cui parla Benjamin senza alcun timore; anzi, con la fiducia di chi vorrebbe recuperare, o scoprire, anche le parti più dolorose della propria esistenza. Quasi tutto quello che entrambe vedono acquista i contorni dello stupore. È come se lo vedessero – direbbe sempre Šklovskij – «per la prima volta»⁴.

Ne deriva una ricerca perennemente meravigliata quanto sfibrante. È la *Stimmung* che le accomuna, spingendole, obbligandole, a un nomadismo che stringe in un solo, indissolubile nodo scrittura ed esistenza. Sia per Anna Maria Ortese che per Ingeborg Bachmann non esiste alcuna mediazione tra i due poli. Ogni parola corrisponde inesorabilmente a una bruciante esperienza di vita: la quale, per essere testimoniata con la mas-

² *Ivi*, p. 13.

³ Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert (Fassung letzter Hand, 1938)*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Bd. VII.1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1989, trad. it. di Enrico Ganni, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento (Ultima redazione, 1938)*, in *Id., Opere complete*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. it. a cura di Enrico Ganni, con la collaborazione di Hellmut Riediger, vol. VII: *Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, p. 25.

⁴ Per una prima ricognizione interna alla fenomenologia dello «straniamento» in alcuni testi di Ortese cfr. Vanessa Pietrantonio, *Lo specchio straniante. Sullo sguardo di Anna Maria Ortese*, in <griseldaonline.it/temi/estremi/specchio-straniante-sguardo-ortese-15-11-2012>.



sima attendibilità, richiede una riflessione serrata, minuziosa; riproposta su uno sfondo dettagliato di riferimenti concettuali ed esistenziali.

Con questa estenuata precisione sia Ortese sia Bachmann hanno descritto il continuo «smarrimento» in tutti i luoghi abitati o anche attraversati. Per loro, proprio come per Benjamin, si tratta davvero di una «pratica»: di uno stile di vita e di pensiero che non ha nulla della sventata casualità ma discende, al contrario, dalla necessità di allargare qualsiasi topografia già tracciata⁵. Ogni mappa geografica si rivela un recinto talmente asfittico da indurre Ortese e Bachmann a rimescolarne i tracciati, a cancellarne i confini, sottraendo ai luoghi i propri nomi: nel tentativo di sostituire – ancora una volta in perfetta sintonia con Šklovskij – la «visione» al «riconoscimento», lo stupore alla percezione di quanto è già noto. Mentre affidano lo svolgimento di un simile processo a ogni pagina delle loro opere, Ortese e Bachmann avvertono, in momenti diversi della vita, la necessità di ricapitolare in forma piuttosto compiuta la genealogia di questo atlante dello smarrimento: iniziato senza mai poterlo concludere, trattandosi di un lavoro interminabile, sempre aperto a un ventaglio inesauribile di integrazioni.

Questa sorta di schizzo riassuntivo delle intricate carte geografiche da loro abbozzate nel tempo è assegnato essenzialmente da Anna Maria Ortese a *Corpo celeste*, apparso nel 1997, un anno prima della morte, e

⁵ In questa ribellione incessante nei confronti della fisionomia tradizionale assunta, nei secoli, dal sapere geografico sia Ortese sia Bachmann sembrano anticipare – in forma ovviamente ‘poetica’ – la tensione dominante da cui trae impulso un radicale rinnovamento della riflessione sullo spazio che, a partire dal 1967 (l’anno in cui Foucault pronuncia la celebre conferenza *Des espaces autres* pubblicata in «Architecture, Mouvement, Continuité, octobre 1984, pp. 46-49), si diffonde in vari ambiti della cultura umanistica. Tra le testimonianze più significative, sia pure profondamente eterogenee tra loro, oltre alla conferenza di Foucault (trad. it. in *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Mimesis – Eterotopia, Milano 2001, pp. 19-32), cfr. Michel de Certeau, *L’invention du quotidien*, tome I: *Arts de faire*, UGE, Paris 1980, trad. it. di Mario Baccianini, *L’invenzione del quotidiano*, prefazione di Alberto Abruzzese, Edizioni Lavoro, Roma 2001; Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizofrénie*, Minuit, Paris 1980, trad. it. di Giorgio Passerone, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, 4 voll., Castelvecchi, Roma 1996-1997; Karl Schlögel, *Im Raum lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Hanser, München 2003, trad. it. di Lisa Scarpa – Roberta Gado, *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, Bruno Mondadori, Milano 2009; Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine. Essai*, Seuil, Paris 2013, trad. it. di Chiara Tartarini, *La frase urbana*, Bollati Boringhieri, Torino 2016. Nel panorama italiano una posizione di indiscutibile rilievo va attribuita ai lavori di Franco Farinelli, *Geografia. Un’introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003; *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009. Di particolare interesse si dimostrano anche i lavori di Patrizia Mello, *Metamorfosi dello spazio. Annotazioni sul divenire metropolitano*, Bollati Boringhieri, Torino 2002; Maurizio Vitta, *Dell’abitare. Corpi, spazi, oggetti, immagini*, Einaudi, Torino 2008; Paolo Perulli, *Visioni di città. Le forme del mondo spaziale*, Einaudi, Torino 2009.



da Ingeborg Bachmann ai frammenti del *Libro del deserto*, una sezione dell'incompiuto *Libro di Franza*, scritti tra il 1964 e il 1965 ma pubblicati integralmente solo nel 1995. Sono testi sicuramente minori o laterali rispetto alle numerose opere a cui entrambe devono la propria affermazione, eppure costituiscono uno strumento prezioso per ripercorrere le tappe cruciali dei loro «smarrimenti».

Partiamo da *Corpo celeste*, «puntuale auto-commento ai testi narrativi» di Ortese, come lo definisce Angela Borghesi⁶. Si tratta di un libro molto particolare, anche per la sistematica commistione di generi praticata da Ortese: comprende, infatti, due «relazioni» – così li definisce l'autrice – sulla sua attività letteraria datate 1980 e tre «conversazioni», reali e «in parte immaginarie» (soprattutto la terza), avvenute tra il 1974 e il 1989⁷. Nelle poche pagine di presentazione del libro, intitolate *Memoria e conversazione (storia di un piccolo libro)*, Ortese, introducendo il tema delle sue memorie personali, non può fare a meno di riferirsi in modo diretto alla propria singolare concezione della topografia:

Col nome di *corpi celesti* venivano indicati, nei testi scolastici di anni lontanissimi, tutti quegli *oggetti* che riempiono lo spazio intorno alla Terra. E anche il nome *oggetto*, riferendosi a quello spazio, allora incontaminato, purissimo, si colorava pallidamente di azzurro. [...] Agli abitanti della Terra essi aprivano tacitamente le grandi mappe dei sogni, svegliavano un confuso senso di colpevolezza. Mai avremmo conosciuto da vicino un *corpo celeste*! Non eravamo degni! Pensava l'anonimo studente. Invece, su un *corpo celeste*, su un *oggetto* azzurro collocato nello spazio, proveniente da lontano, o immobile in quel punto (così sembrava) da epoche immemorabili, vivevamo anche noi: corpo celeste, o oggetto del sovramondo, *era anche* la Terra, una volta sollevato delicatamente quel cartellino col nome di *pianeta Terra*. Eravamo quel sovramondo⁸.

Il capovolgimento delle tradizionali coordinate topografiche non potrebbe essere più radicale. La mappa delineata da Ortese in questo passo non si limita a ridefinire i contorni dei luoghi e a circoscriverli entro nuovi confini, ma punta, addirittura, a riproporre un nuovo assetto planetario. Esiste un solo spazio celeste, unico da tutti i punti di vista. Vi convergono le entità astronomiche più diverse: astri e pianeti che, allo sguardo di Ortese privo di conoscenze già acquisite, perdono l'aspetto

⁶ Angela Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Quodlibet, Macerata, 2015, p. 132.

⁷ Anna Maria Ortese, *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997, pp. 21 s. Su questa singolare opera di Ortese si è soffermata, con la consueta intelligenza critica, Antonella Anedda in *La virtù del nulla*, in *Per Anna Maria Ortese*, a cura di Luca Clerici, «Il Giannone», 7-8 (2006), pp. 301 ss.

⁸ Anna Maria Ortese, *Corpo celeste*, cit., pp. 9 s. Corsivi di Ortese.



attribuito loro da secoli di ricerca scientifica, riducendo le incommensurabili distanze che li dividono. Accade, dunque, che, se si prescinde dalle denominazioni abituali, anche la Terra diviene un oggetto sconosciuto al pari degli altri corpi celesti collocati in questo indefinito «sovramondo» di cui il mondo stesso è parte. Ecco perché possiamo considerarci gli abitanti di un luogo che non ci appartiene, al di sopra di noi nella sua immensa estensione.

Questa nuova carta del cielo tracciata da Ortese spalanca uno scenario assolutamente estraneo oltre che al senso comune anche all'intera topografia letteraria del secondo Novecento. Non costituisce, infatti, il prologo di una narrazione fantastica – come ci si aspetterebbe –, ma disegna la cornice entro cui la memoria di Ortese allinea, in modo volutamente disordinato, eventi e riflessioni che si snodano interamente nel perimetro della realtà⁹: nel circolo dell'«esperienza vissuta» (*Erlebnis*), direbbe Benjamin, mutuando questo termine da Dilthey¹⁰. Un'esperienza, però, da lei sempre vissuta a metà: in quanto mai conclusa, sempre sospesa sulle sue sotterranee diramazioni potenziali, al momento invisibili, ma non meno reali di quelle da lei effettivamente percepite. Il «sovramondo», di conseguenza, non si configura nei termini di un polo opposto al mondo, ma non è altro che il mondo, il nostro mondo, sottratto al demone del possesso conoscitivo, alla tirannia di ciò che Šklovskij ha indicato come «riconoscimento», ripresentazione del «già noto». All'usura di questi concetti Ortese contrappone la tensione innovativa impressa – sempre secondo Šklovskij – nella «visione»: nella capacità di guardare ogni frammento della realtà quasi fosse la prima volta. Tutti i luoghi, anche quelli da lei frequentati a lungo, sono destinati ad apparirle nuovi, sconosciuti, situati in un «sovramondo» osservato con il massimo stupore. Basta togliere loro il «cartellino» del nome che abitualmente li contrassegna e il «sovramondo» si avvicina sempre di più, fino a coincidere con l'intero spazio della «Terra». Proseguendo nell'abbozzo della nuove mappe astronomiche e geografiche che ha iniziato a tracciare presentando *Corpo celeste*, Ortese si espone in prima persona:

Corpo celeste, o oggetto del sovramondo, *era anche* la Terra, una volta sollevato delicatamente quel cartellino col nome di *pianeta Terra*. Erava-

⁹ Sulla tensione tra il genere fantastico e la vocazione realistica che percorre l'intera opera di Ortese, Ferdinando Amigoni, *Fantasmî nel Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, pp. 95-123.

¹⁰ Cfr. Walter Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1936), in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. II.2, trad. it. di Renato Solmi, *Il narratore*, in *Opere complete*, cit., vol. VI: *Scritti 1934-1937*, pp. 320-345; Id., *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939, in realtà 1940), in *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. I.2, trad. it. di Renato Solmi, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Opere complete*, vol. VII: *Scritti 1938-1940*, cit., pp. 378-417.



mo quel sovramondo. Quando ho compreso questo, non subito, a poco a poco, nel continuo terremoto del crescere, nell'amarezza di scoperte inattese (della infelicità, del passare delle cose), sono stata presa da un senso di meraviglia, di emozione indicibile. L'emozione si faceva reverenza, diveniva la sorpresa e la gioia di una più grande scoperta, quella di un destino impareggiabile. Mi trovavo *anche io* sulla Terra, nello spazio, e il mio destino non era molto dissimile da quello degli oggetti e corpi celesti tanto seguiti e ammirati. Dove avrebbe portato non sapevo: forse su, forse giù, forse nel buio, forse nella luce. Una cosa era certa, era nozione ormai incancellabile: tutto il mondo era *quel* sovramondo. Anche la Terra e il paese dove abitavo; e la collocazione, o vera patria di tutti, era *quel* sovramondo!¹¹

All'interno di questo mondo (o «sovramondo»), perlustrato con lo sguardo attento di chi non riconosce nulla, perché vede ogni luogo per la prima volta, domina l'incontrastata estraneità, ribadita poche pagine oltre:

In questa solitudine di molti di noi, oggi, c'è qualcosa di più. Voglio dire la sensazione improvvisa di essere trasportati, chiusi e trasportati, e di attraversare a questo modo un paese straniero, sconosciuto. E di non poter più tornare indietro. O chissà quando. E questo paese sconosciuto è esattamente ciò che stringe da presso il nostro paese reale: problemi che trascurammo, ora ingigantiti; lingue e ordini diversi; frantumazione. Una sensazione di nebbia su tutto: il non sapere perché siamo così cambiati, che cosa volevamo prima, che cosa speravamo; il non ricordare. Ecco, anch'io non ricordo. O ricordo a stento¹².

Non c'è «paese sconosciuto» quanto il «nostro paese reale»: il paese che dovrebbe esserci più familiare, riconoscendone la disposizione, le persone che vi abitano, le lingue che si parlano. Tutto risulta, invece, estraneo. In una «conversazione» del 1984, *La libertà è un respiro*, compresa sempre in *Corpo celeste*, alla richiesta di definire l'inquietudine, Ortese dichiara apertamente lo smarrimento al quale è soggetta in qualsiasi luogo si trovi, dal momento che ogni luogo si dissolve in uno spazio di incalcolabile estensione:

Per me, è la sensazione quasi costante di trovarmi in un luogo ignoto, non mio assolutamente [...]. Il mondo è ignoto, cosa del tutto ignota, per me. Da bambina non avevo occhi che per esso (occhi silenziosi, abbagliati), ed è per questo, per quanto passa davanti ai loro occhi, che ho pena dei bambini. Tutto era così straordinario, rapinoso, splendente.

¹¹ Anna Maria Ortese, *Corpo celeste*, cit., p. 10. Corsivi di Ortese.

¹² *Ivi*, p. 18.



Una vera visione fantasmagorica. Poi aumentarono il rumore, la luce, l'ombra. [...] Lo Spazio Esterno, ecco il Luogo. Dirmi che sono nata in questo paese, in quell'altro, per me non ha senso. La mia patria (piccolissima a sua volta) è la Via Lattea, sperduta nel fuoco bianco di infinite altre Galassie. [...] L'inquietudine è questo: ricercare, senza tregua, il nome che avevi, e il nome del Luogo in sé. Un paese senza nome: l'uomo – e tutto il vasto universo – è questo¹³.

Questo stesso «paese senza nome» è lo spazio abitato da Ingeborg Bachmann¹⁴. Abitato e percorso con la medesima irrequietezza che accompagna ogni movimento di Anna Maria Ortese. In una delle lezioni tenute a Francoforte tra il 1959 e il 1960 – spregiudicato, quanto suggestivo, attraversamento di alcuni nodi cruciali del linguaggio letterario – traccia anche lei i contorni del suo «paese senza nome»:

Poiché, in alcuni casi felici, la letteratura ha avuto fortuna con i nomi e li ha consacrati con il battesimo, il problema del nome, la questione del nome, è per gli scrittori qualcosa di molto emozionante; e ciò vale non solo per i personaggi, ma anche per i luoghi, le strade da disegnare su quella straordinaria carta geografica, su quell'atlante che solo nella letteratura acquista leggibilità. Questa carta coincide solo in pochi punti con le carte dei geografi. Certo essa registra luoghi conosciuti da ogni bravo scolaro, ma altri ne annovera che nessun maestro conosce, e questi luoghi formano tutti insieme una rete che si estende da Delfi

¹³ *Ivi*, pp. 113 ss.

¹⁴ La conoscenza diretta delle opere di Bachmann da parte di Ortese è documentata dalla significativa testimonianza di Franz Haas, docente di Letteratura tedesca all'Università di Milano, dal 1990 interlocutore e corrispondente di Ortese. Proprio Haas le fa il nome di Bachmann, invitandola a conoscere la sua attività letteraria. Accolto il suggerimento, Ortese si dimostra, in alcuni colloqui e lettere con Haas, assolutamente entusiasta sia della poesia sia della narrativa di Bachmann, arrivando a scrivergli, nell'estate del 1990, queste parole: «Nel Caso Franza (Adelphi), pag. 50-51, trovo la pagina più innocente, più splendida, di tutta la narrativa del dopoguerra. Quando Franza – e suo fratello – aspettano che il cielo (il mondo) si rassereni – si liberi. E poi arrivano solo delle umili Jeep – e Franza cerca di capire a chi rivolgere il suo benvenuto – la parola di Schiller – e si fa – da sola – capo del paese liberato. Questo episodio non sopporta confronti con nessun altro della storia umana, visto da una donna – e forse da uomini – di questo secolo. Lei può essere orgoglioso che l'Austria abbia dato una grazia e una grandezza simili. – Non ci sono confronti». Seguendo, dunque, l'eco di due voci femminili che esprimono il comune «dolore del mondo», Haas scorge una consonanza tra *Il cardillo addolorato* e *Il caso Franza* (qualche anno più tardi tradotto in italiano con il titolo di *Il libro Franza*, cfr. *infra*, nota 31). Sono episodi ricostruiti da Franz Haas in *Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann – «Il cardillo addolorato» e «Il caso Franza»*, <<http://letteratitudine.blog.kataweb.it/2009/06/02/strane-coppie-n-3-anna-maria-ortese-ingeborg-bachmann>>. Altri incroci intertestuali tra Ortese e Bachmann, soprattutto rispetto allo sguardo e alle sue «disavventure», sono messi in luce, entro un contesto interpretativo meno convincente, da Monica Farnetti in *Anna Maria Ortese*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 139-145.



all'Aulide, da Dublino a Combray, dalla rue Morgue sino all'Alexanderplatz e dal Bois de Boulogne sino al Prater. [...] Alcuni luoghi vi compaiono più e più volte, [...] e poi paesi difficili da trovare sulle carte geografiche in commercio; [...] e poi ancora la Francia e l'Inghilterra e l'Italia, e tutti gli altri paesi che dir si vogliamo! Ma proviamo a cercare la Francia che ora abbiamo in mente, mettiamoci in viaggio – non arriveremo mai, ci siamo già da sempre o non ci siamo stati mai. Su quell'atlante magico essa appare più vera, molto più vera di quanto non sia in realtà¹⁵.

L'«atlante magico», affollato di luoghi in cui «ci siamo già da sempre o non ci siamo stati mai», aveva già trovato una prima sistemazione nella seconda raccolta di poesie di Bachmann, che rimane ancora la più celebre, *Invocazione all'Orsa Maggiore* pubblicata nel 1956, quando oramai è già una presenza pienamente affermata nel panorama della letteratura tedesca. Anche per lei l'«atlante magico», tracciato attraverso faticose ricerche – mentre si sposta per lo più tra Ischia, Napoli e Roma –, coincide, in molte di queste liriche, con il «corpo celeste» evocato da Ortese.

Bachmann si rivolge, infatti, alla costellazione celeste come se costituisse l'estremo prolungamento del globo terrestre che, proiettato su uno sfondo di tale vastità, perde la sua nomenclatura geografica, le sue nette demarcazioni, i suoi rigidi confini, per assumere la fisionomia dell'Aperto (*das Offene*) lodato da Rilke nelle *Elegie duinesi*: quello «spazio vitale» – così lo definisce Szondi nel magistrale commento all'*Ottava elegia*¹⁶ – che, mostrandosi inaccessibile all'uomo, gli offre nello stesso tempo la consapevolezza stupefatta della sua irrevocabile esistenza, del valore unico, eccezionale, di tutte le cose (*die Dinge*): «È sempre mondo», non può che affermare Rilke¹⁷.

¹⁵ Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in Ead., *Werke*, hrsg. v. Christine Koschel – Inge von Weidenbaum – Clemens Münster, Bd. IV, Piper, München-Zürich 1993, trad. it. di Vanda Perretta, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano 1993, pp. 84-85. Per la cornice concettuale entro cui va collocata la «carta geografica» che orienta il percorso di Bachmann cfr. Barbara Agnese, *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*, Passagen, Wien 1996; Arturo Larcati, *Ingeborg Bachmanns Poetik, Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, Darmstadt 2006.

¹⁶ Cfr. Peter Szondi, *Studienausgabe der Vorlesungen, Das lyrische Drama des Fin de siècle*, hrsg. v. Henriette Beese, Bd. IV, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1975, ed. it. *Le «Elegie duinesi» di Rilke*, a cura di Elena Agazzi, SE, Milano 1997, p. 72 (ma cfr., più in generale, pp. 57-101).

¹⁷ Rainer Maria Rilke, *Die achte Elegie*, in *Duineser Elegien*, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. I, Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1955, trad. it. di Anna Lucia Giavotto Künkler, *L'ottava elegia*, in *Elegie duinesi*, in Rainer Maria Rilke, *Poesie*, a cura di Giuliano Baioni, commento di Andreina Lavagetto, vol. II (1908-1926), Einaudi – Gallimard, Torino 1995, p. 91, v. 16.



Questo «mondo», trasposto nella carta del cielo che contiene anche la costellazione dell'Orsa Maggiore, si rivela a Ingeborg Bachmann una distesa talmente aperta da smarrirsi, ancora una volta in completa sintonia con Anna Maria Ortese, nello «Spazio Esterno» popolato da corpi celesti. Nessuna mappa può venire in aiuto di Bachmann, dal momento che in questo luogo sconosciuto gli itinerari si confondono, fino a sbiadire del tutto: «La notte apre le mappe, tacendo le mete», scrive in un verso *Di una terra, un fiume e dei laghi*¹⁸, siglando, così, l'impossibilità di fissare nell'Aperto un preciso punto di riferimento.

Guardata da una tale postazione, indefinita nella sua vastità, la terra si mostra anch'essa solcata da sovrapposizioni misteriose. La volta celeste – precisamente come osserva Anna Maria Ortese in *Corpo celeste* – non è altro che la Terra stessa sottoposta a un radicale «straniamento», emancipata da vincoli geografici, suggerisce a sua volta Bachmann in conclusione di una delle *Lezioni di Francoforte*, commentando alcuni versi di Celan, del 'suo' Celan¹⁹:

Nella chiusa della grande lirica *Engführung* [Stretto] compare una frase e con questa frase vorrei concludere, ma prima vorrei aggiungere, affinché possiate capire il vero significato della parola «stella», che per Paul Celan le stelle sono «opera dell'uomo», che con esse egli intende l'opera dell'uomo:

¹⁸ Cfr. Ingeborg Bachmann, *Von einem Land, einem Fluß und den Seen* (1956), in *Anrufung des Großen Bären*, in Ead., *Werke*, cit., Bd. I, trad. it. di Luigi Reitani, *Di una terra, un fiume e dei laghi*, III, v. 17, in *Invocazione all'Orsa Maggiore*, a cura di Luigi Reitani, SE, Milano 1994, p. 21. Su questa seconda raccolta di Bachmann, e più complessivamente sulla sua intera opera poetica, cfr., nella folta bibliografia esistente, oltre l'ampio saggio di Luigi Reitani, «Il canto sulla polvere», che accompagna l'*Invocazione all'Orsa Maggiore*, trad. it. cit.; Rita Svandrlik, *Il linguaggio come punizione. Ingeborg Bachmann: dalla lirica al romanzo*, Studi dell'Istituto Linguistico – Facoltà di Economia e Commercio, Firenze 1983; Ead., *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura. Poesie, prose, radiodrammi*, Carocci, Roma 2001; *Kein Objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, hrsg. v. Christine Koschel – Inge von Weidenbaum, Piper, München 1989; Andrea Stoll, *Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 1991; «In die Mulde meiner Stummheit leg ich ein Wort...». *Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns*, hrsg. v. Primus-Heinz Kucher – Luigi Reitani, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2000; Daniel Graf, *Wiederkehr und Antitese. Zyklische Kompositionsformen in der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Winter, Heidelberg 2011; Camilla Miglio, *La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*, Quodlibet, Macerata 2012.

¹⁹ Il rapporto con Celan, assolutamente decisivo nella vita non solo intellettuale di Bachmann, è documentato dal loro lungo scambio epistolare, raccolto in *Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel*, hrsg. v. Bernard Badiou – Hans Höller – Andrea Stoll – Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008, ed. it. Ingeborg Bachmann – Paul Celan, *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, a cura di Francesco Macione, nottetempo, Roma 2010.



... Una
stella
ha forse ancora luce.
Niente,
niente è perduto²⁰.

Bachmann non può che essere d'accordo con Celan. Le stelle, certo, sono «opera dell'uomo». È l'uomo che ne rileva l'eterea consistenza seguendo la loro scia luminosa durante la ricerca della propria patria originaria. Ingeborg Bachmann conosce da vicino la tensione sfibrante che richiede la dedizione a una simile opera. Non a caso già una sua lirica giovanile porta il titolo emblematico di *Estraneità*. Niente le è familiare. L'intero paesaggio che l'avvolge le si presenta con tratti profondamente perturbanti:

Negli alberi non posso più vedere alberi
[...]
Davanti ai miei occhi il bosco fugge,
davanti al mio orecchio gli uccelli serrano il becco,
per me nessun prato si fa giaciglio.
[...]
Devo dunque rimettermi in camino, riaccostarmi a tutto?

In nessuna via riesco più a vedere una via²¹.

Se nessuna via è riconoscibile, la ricerca della terra in cui sostare – dimora di una purezza originaria oramai perduta – richiede un viaggio davvero interminabile, come dimostra l'*Invocazione all'Orsa Maggiore*, nella quale più volte Bachmann dichiara la necessità di proseguire senza sosta le sue esplorazioni²²:

Non una sola terra inesplorata!
Del marinaio le storie alla deriva,
poiché i ridenti, intrepidi pionieri
s'inabissarono in morto braccio d'acqua²³.

²⁰ Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia*, trad. it. cit., p. 53. Il poemetto di Celan, *Stretta*, come traduce Giuseppe Bevilacqua, appartiene alla raccolta *Grata di parole* (*Sprachgitter*) pubblicata nel 1959, cfr. Paul Celan. *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, pp. 333-345; i versi citati si trovano, in traduzione diversa, a p. 34).

²¹ Ingeborg Bachmann, *Entfremdung* (1948), in Ead., *Werke*, cit., Bd. I, ed. it. *Estraneità*, in *Poesie*, a cura di Maria Teresa Mandalari, Guanda, Parma 1978, p. 145, vv. 6-14.

²² In questo senso il viaggio interiore intrapreso da Bachmann rientra pienamente nella «topografia simbolica» tipica della sua esperienza lirica, come suggerisce Rita Svan-drlik in *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, cit., p. 51.

²³ Ingeborg Bachmann, *Porto morto* (*Toter Hafen*, 1956), in Ead., *Invocazione all'Or-*



Non c'è alcun accesso al porto. Rimane «morto» (con un'evidente allusione al *Porto sepolto* di Ungaretti, prima sezione dell'*Allegria*, tradotto da Bachmann nel 1961), precluso anche ai «più intrepidi pionieri». Intanto, però, l'approdo al «paese primogenito» non smette di costituire la meta da lei privilegiata:

Nel mio paese primogenito, nel sud
mi portai e trovai, impoverite e nude,
e sino alla cintola in mare,
città e cittadelle.

Schiacciata dalla polvere nel sonno,
nella luce giacevo,
e su di me pendeva, scheletrico, un albero
con fronde di ionico sale.

Nessun sogno giungeva.

Rosmarino lì non fiorisce,
né l'uccello rinfresca
nelle fonti il suo canto.

Nel mio paese primogenito, nel sud
mi assalì la vipera
e nella luce l'orrore²⁴.

Anche la discesa nel sottosuolo del Sud (dove effettivamente Bachmann soggiornò a lungo), in quel territorio dove la potenza dei miti ctoni continua a risuonare con vigore del tutto particolare²⁵, non coincide con

sa Maggiore, trad. it. cit., p. 77, vv. 13-16.

²⁴ Ingeborg Bachmann, *Il paese primogenito* (*Das erstgeborene Land*, 1956), in *ivi*, p. 87, vv. 1-15.

²⁵ Su questi temi cfr. Camilla Miglio, *La terra del morso*, cit.; Barbara Agnese, *Qual nuova salamandra al mondo. Zu einigen Motiven aus der italienischen Literatur in Ingeborg Bachmann's Werk*, in *Ingeborg Bachmann*, a cura di Robert Pichl – Barbara Agnese, «Cultura tedesca», 25 (2004), pp. 29-46. Sulla costellazione mitica presente nell'opera di Bachmann cfr., più in generale, *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*, hrsg. v. Wilhelm Hemecker – Manfred Mittermayer, Zsolnay, Wien-München 2011. Il rapporto che lega strettamente Bachmann all'Italia, oltre a ritornare in più punti di Hans Höller, *Ingeborg Bachmann*, Rowohlt, Reinbek 1999, trad. it. di Silvia Albesano – Cinzia Cappelli, *La follia dell'assoluto. Vita di Ingeborg Bachmann*, Guanda, Parma 2010, è oggetto di una trattazione specifica da parte di Ariane Huml, *Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns*, Wallstein, Göttingen 1999; più recentemente cfr. l'analitica ricostruzione da parte di *Ingeborg Bachmann in Italien. Re-Inszenierungen*, a cura di Arturo Larcari – Isolde Schiffermüller, «Cultura tedesca», 45 (2014).



il ritrovamento del suo «paese primogenito», con la purezza incontaminata di un luogo al riparo dalle ferite della storia. Anche qui «nessun sogno giungeva», «l'orrore» risplende nella luce.

L'invocazione all'Orsa Maggiore è destinata a cadere nuovamente nel vuoto. E non potrebbe essere altrimenti. Seguendo le rotte indicate nell'«atlante magico» ogni luogo appare a Bachmann solo un punto dell'immenso «paese senza nome» – direbbe Ortese – dove non è possibile sostare: appena ci si mette piede, infatti, esso si dissolve nella sua conformazione fisica, moltiplicandosi in una pluralità di spazi concentrici. Non esiste alternativa, allora, all'interminabile viaggio. È quello che, abbandonato il genere poetico per dedicarsi interamente alla scrittura in prosa, Bachmann afferma esplicitamente attraverso la voce di Ondina, la mitica creatura acquatica, richiamata nella sua prima raccolta di racconti, *Il trentesimo anno*: «Non essere in nessun luogo, in nessun luogo restare [*nirgendwo sein, nirgendwo bleiben*]. Tuffare, riposarsi, muoversi senza spreco di forze – e un giorno ricordare, riemergere, attraversare una radura»²⁶.

Questo «giorno», il giorno in cui finalmente le apparirà il profilo del «paese primogenito», è oggetto, però, di un perenne rinvio. Bachmann lo insegue con tenacia, dilatando sempre di più la sua geografia mentale, in modo da riuscire in spostamenti talmente frenetici che, talvolta, sembrano generati da quel processo psichico di «condensazione» (*Verdichtung*) individuato da Freud, nell'*Interpretazione dei sogni*, come una delle modalità essenziali del lavoro onirico, mediante il quale in una singola rappresentazione convergono varie unità eterogenee. Roma e Vienna, per esempio, nell'«atlante magico» che Bachmann non completerà mai, possono anche coincidere, fino a sovrapporsi in una sola immagine, pur non perdendo mai la propria identità. In un'intervista televisiva del 1969 è lei stessa a ricostruire le tappe di questa paradossale «condensazione» topografica:

Mi hanno chiesto tante volte perché sono venuta a Roma, e non sono mai riuscita a spiegarlo bene. Per me Roma è una città ovvia, e oggi non si fa più pellegrinaggio in Italia. [...] Ma ciò che è difficile da spiegare, è piuttosto il fatto ch'io viva a Roma conducendo però una vita doppia, perché nel momento in cui io entro nel mio studio sono a Vienna e non a Roma. Naturalmente questo è un modo di vivere un po' stancante o schizofrenico. Ma io sto meglio a Vienna proprio perché sono a Roma, e senza questa distanza non potrei immaginarmi il lavoro. [...] I miei amici romani prendono tutti in giro il mio appartamento, dicono che

²⁶ Ingeborg Bachmann, *Das dreißigste Jahr* (1961), in Ead., *Werke*, cit., Bd. II, p. 254, trad. it. di Magda Olivetti, *Il trentesimo anno*, Adelphi, Milano 1985. Su questo racconto, come sull'intera raccolta, cfr. l'accurata analisi di Rita Svandrlik, *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, cit., pp. 168 ss.



sono riuscita ad avere una casa viennese nel centro di Roma e poi ad aggrapparmi *ostinatamente* [in italiano nel testo, *N.d.T.*]²⁷.

Una vita di questo tipo, generata dalla sovrapposizione di più luoghi in uno, può diramarsi anche lungo una molteplicità di percorsi, diventando, per esempio, da «doppia» – come dichiara in questa circostanza Bachmann al suo intervistatore – addirittura triplice. A distanza di tre anni da questa intervista lo testimonia Elisabeth, uno tra i personaggi più noti dell'opera narrativa di Bachmann, nel racconto *Tre sentieri per il lago* che dà il titolo all'omonima raccolta apparsa nel 1972. Personificazione di un nomadismo che nasce dal rifiuto di appartenere a un luogo circoscritto, Elisabeth è attratta dagli itinerari imprevedibili, dalle eventualità sconosciute che essi dischiudono. Sono proprio questi i sentieri che intende seguire:

Ciò che le interessava di più erano le varie strade che si potevano prendere, le molte possibilità di sentieri, incroci, biforcazioni, e i tempi che le tabelle indicavano, per esempio quanto tempo ci voleva per andare dall'incrocio 1-4 fino alla Zillhöhe, e poiché lei non ci metteva mai tutto il tempo previsto dalle tabelle, si occupava solo di quello, di quanto impiegava in effetti per coprire un certo percorso. Non sarebbe mai andata nel bosco senza orologio, perché ogni dieci minuti doveva guardarlo per poter controllare quanto tempo impiegava, fin dove era arrivata e quale altra strada poteva ancora prendere²⁸.

Tra «le molte possibilità di sentieri, incroci, biforcazioni» indicate sulle mappe che Elisabeth, affermata fotografa, conosce fin da bambina se ne è aggiunta un'altra che improvvisamente le si para di fronte, quando torna per pochi giorni nella sua città natale a trovare il padre: è l'eventualità che nessuno dei tre sentieri conducano più al lago, perché interrotti da un «profondo dirupo che prima non c'era mai stato. [...] La terra era ancora fresca e umida e sotto di lei si apriva un cantiere gigantesco, là dove un giorno sarebbe passata la nuova autostrada»²⁹. Di fronte a questo brusco e traumatico mutamento Elisabeth può solo prendere atto che «anche questo lago non è più quello di una volta, non è più il nostro lago, l'acqua ha un altro sapore e ci si nuota in un altro modo»³⁰.

²⁷ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hrsg. v. Christine Koschel – Inge von Weidenbaum, Piper, München-Zürich 1983, trad. it. di Cinzia Romani, *In cerca di frasi vere. Colloqui e interviste*, introduzione di Giorgio Agamben, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 113.

²⁸ Ingeborg Bachmann, *Drei Wege zum See* (1972), in *Simultan*, in Ead., *Werke*, cit., Bd. II, trad. it. di Amina Pandolfi, *Tre sentieri per il lago e altri racconti*, Adelphi, Milano 1980, pp. 152-153.

²⁹ *Ivi*, p. 184.

³⁰ *Ivi*, p. 213.



Anche per Elisabeth «il paese primogenito» è irraggiungibile: collocato in uno «spazio che non è in nessun luogo» (letteralmente *Nirgendworaum*³¹), corrispondente, dopo un viaggio di due mesi in Egitto compiuto nel 1964, a un vero e proprio «deserto» che, nelle intenzioni di Bachmann, doveva diventare oggetto di un libro – il *Libro del deserto*, appunto – in cui riattraversare materialmente quel vuoto che, fin dagli esordi, costituiva la dolorosa cornice del suo nomadismo³². Esempio a tal riguardo è questo frammento del libro:

Andai dunque nel deserto. La luce si rovesciò su di me, l'eruzione del cielo, intelligibile, un odore nitido, ardente. [...]

Chi si preoccupa d'altro? La benzina deve bastare, guai se scoppia una gomma, se si perde la pista, è stretta, veli di sabbia si sollevano, per la prima volta il vento ha frugato nella sabbia, terreno fuggevole, dissolto nell'aria, minaccioso, occhi, mai più dissolti, gli occhi nella sabbia, che non si lasciano sfuggire alcun disegno, occhi animati come non mai. Gli occhi e il deserto e il deserto negli occhi, prima per ore, poi per giorni interi, instabili nell'instabile, sguardi sempre più puri, sempre più vuoti, in quell'unico paesaggio che guarisce³³.

Ora si comprende perché Bachmann abbia scelto il deserto come nuova tappa del suo itinerario. Questa superficie immensa, spoglia, coincide, per lei, con uno spazio mitico dove operare le metamorfosi e le trasmutazioni più arrischiate³⁴. Gli occhi ardenti, spalancati, gli «sguardi

³¹ Cfr. Ingeborg Bachmann, «*Todesarten*» – *Projekt*, Kritische Ausgabe unter Leitung von Robert Pichl, hrsg. v. Monika Albrecht – Dirk Göttsche, Bd. I, Piper, München-Zürich, 1995, p. 260.

³² Di questa opera Bachmann parla esplicitamente in un'intervista del 1965 compresa nel volume *In cerca di frasi vere*, trad. it. cit., p. 100. I manoscritti inediti di Bachmann dimostrano che gli abbozzi del libro avrebbero dovuto trovare una loro collocazione definitiva all'interno di quel progetto indicato con il titolo di *Il libro Franza*, parte, a sua volta di un più ampio *Todesarten-Zyklus*, le cui stesure e abbozzi, con l'intero apparato di varianti, sono ora compresi nel monumentale «*Todesarten*» – *Projekt*, cit., su cui si veda la puntuale ricostruzione di Luigi Reitani in *La nostalgia di Iside*, prefazione a Ingeborg Bachmann, *Il libro Franza*, testo critico tedesco stabilito da Monika Albrecht – Dirk Göttsche, sotto la direzione scientifica di Robert Pichl, ed. it. a cura di Luigi Reitani, trad. di Magda Olivetti – Luigi Reitani, Adelphi, Milano 2009. Dei soli frammenti raccolti con il titolo di *Libro del deserto* esiste anche una precedente edizione italiana: cfr. Ingeborg Bachmann, *Libro del deserto*, seguito da *Verrà la morte*, a cura di Clemens-Carl Härle, trad. di Anna Pensa, Cronopio, Napoli 1999.

³³ Ingeborg Bachmann, *Il libro Franza*, trad. it. cit., pp. 106 s.

³⁴ Nelle ripartizioni interne a una topografia letteraria è Francesco Fiorentino a riproporre il concetto di «spazio mitico». Cfr. Francesco Fiorentino, *I sentieri del canto. L'Europa dei romanzi e il pensiero contemporaneo sullo spazio*, in *Topografie letterarie*, a cura di F. F., «Cultura tedesca», 33 (2007), pp. 13-54, qui p. 35 (ma l'intero saggio



sempre più puri, sempre più vuoti», sono pronti a scorgere nel deserto le tracce di una vita sconosciuta: «Il deserto ha grandezza, non è nulla, per questo ha grandezza, è meno di nulla, è ogni giorno, ogni attimo, per qualcuno è la noia più infinita, per chi ha gli occhi segnati dalla sua sabbia una costante eccitazione»³⁵.

Il *topos* del deserto perde completamente le sue prerogative. L'infinita distesa di sabbia, inquietante nella propria immobilità priva di confini visibili, si trasforma, attraverso un'«eccitazione» febbrile, «in quell'unico paesaggio che guarisce»: come avrebbe potuto guarire la sua invocazione, inascoltata, all'Orsa Maggiore.

L'itinerario seguito da Ingeborg Bachmann si svolge, dunque, lungo un percorso verticale, diretto, che non ammette tappe intermedie: dal cielo si passa alla Terra. Anzi, dal corpo celeste alla Terra, allo «spazio che non è in nessun luogo», che ha nel deserto il suo corrispettivo figurale più proprio. La distesa siderale tratteggiata nell'*Invocazione all'Orsa Maggiore*, immagine del globo terrestre proiettato nella galassia – in un Aperto finalmente privo di limiti e suddivisioni –, scopre ora la sua fisionomia definitiva nel deserto. Uno spazio sconfinato, vuoto, dove è possibile vagare fino allo sfinimento, alla ricerca di una salvezza sempre rinviata, ma non per questo inesistente:

Soffrire, è qualcosa di così lontano dall'Io, è la decomposizione totale, la breccia per gli altri. Io soffro, e questo significa che non posso veder soffrire nessuno, il minimo infortunio accaduto a un altro mi fa crollare nell'ingresso, appena tornata a casa. [...] Di questo soffro, soffro per il cammello scannato, per le zanzare sul lago di Zurigo, per le spiritosaggi-

costituisce, in questo campo di studi, un contributo teorico e storiografico particolarmente innovativo. Nello stesso numero della rivista suggestive ipotesi metodologiche e originali spunti interpretativi provengono da Michele Cometa, *Cartografie dell'idea. La carta topografica nelle «Affinità elettive» di Goethe*, pp. 137-157). Per il rilievo accordato ai modelli spaziali nell'universo letterario, e in particolare narrativo, rimane ancora un punto di riferimento indispensabile Jurij M. Lotman – Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura (Stat'i po tipologii kul'tury. Materialy k kursu teorii literatury, 1973)*, trad. it. di Manila Barbato Faccani – Remo Faccani – Marzio Marzaduri – Sergio Molinari, a cura di Remo Faccani – Marzio Marzaduri, Bompiani, Milano 1975; più recentemente vanno segnalati i contributi di Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Minuit, Paris 2007, trad. it. di Lorenzo Flabbi, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, a cura di Marina Guglielmi, Armando, Roma 2009; «Moderna», *Letteratura e spazio*, 1 (2007); Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008; Francesco Fiorentino – Giovanni Sampaolo, *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata 2009; Giancarlo Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori, Napoli 2010; *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, a cura di Marina Guglielmi – Giulio Iacoli, Quodlibet, Macerata 2012; Flavio Cuniberto, *Paesaggi del Regno. Dai luoghi francescani al Luogo Assoluto*, Neri Pozza, Vicenza 2017.

³⁵ Ingeborg Bachmann, *Il libro Franza*, trad. it. cit., p. 100.



ni di una vecchia amica, soffro perché qualcuno ha un certo cancro alla laringe, soffro perché tutto è incurabile. Soffro ogni volta, fino a perdere coscienza, ogni volta con una crisi di epilessia, soffro dopo una parola.

[...]

Il mio deserto, il mio unico, il mio campo, il mio campo incolto, il mio dolce limbo, la mia redenzione³⁶.

È il deserto, allora, il luogo ideale dove Bachmann può proseguire nella sua ricerca del «paese primogenito». Qui tutto le appare singolare. Anche la sua martellante «sofferenza», trapiantata in uno spazio sconosciuto che sembra non avere fine, potrà forse dissolversi nel cerchio di associazioni imprevedibili. Non a caso il processo di «condensazione», puntualmente messo in moto da Bachmann, trova nel deserto un moltiplicatore di straordinaria energia, al punto da intrecciare il vuoto che la circonda con il polo topografico opposto: con Berlino, emblema della pienezza per lei più invasiva e perturbante. Alcuni passaggi del *Libro del deserto* non lasciano dubbi:

Ah, ancora mi accade di vedere un tale che cammina da solo, in compagnia di un cane, oppure mi accade di vedere un tale da solo, seduto da solo, oppure due giovani, che ancora non sanno, sfiorarsi con un gesto da quattro soldi, perché non sanno fare niente di meglio, poi va tutto bene, per un attimo va tutto bene. Talvolta mi accade ancora di vedere questo cielo berlinese che sfuma nel cielo del deserto. Chiedo di essere trasferita, via da questa città, e poi dormire³⁷.

Nella pagina iniziale della seconda stesura del *Libro del deserto* Bachmann è ancora più esplicita nell'espone la contaminazione che si offre al suo sguardo tra Berlino e il deserto:

Leggo da un manoscritto, dunque da un lavoro non pubblicato, parti di ciò che un giorno potrebbe diventare un libro. Poiché io ho il vantaggio di avere davanti il manoscritto, di vedere i paragrafi che contraddistinguono due diversi movimenti narrativi [...] vorrei premettere che di paragrafo in paragrafo si sovrapporranno due diverse narrazioni, Nell'una sarete trasportati a Berlino, nell'altra nel deserto. E un luogo scivola nell'altro: una Berlino vissuta non da una persona, ma da un delirio – da una malattia, si potrebbe affermare – da incubi, e a mo' di contrappunto un Io che può presumersi in viaggio, o forse non proprio in viaggio, ma in via di guarigione e nell'impossibilità di avere impressioni preordinate. Berlino parla di sé all'autore, ma l'autore parla di sé al deserto. E voi sapete che due soggetti non possono mai dirsi qualcosa nello stesso momento³⁸.

³⁶ *Ivi*, p. 98.

³⁷ *Ivi*, p. 87.

³⁸ *Ivi*, p. 103.



Descrivendo la sua esperienza nel deserto, continuando a districare la matassa di immagini che si sono annodate nel deserto, Bachmann approda a Berlino, anzi si ricongiunge all'immagine di Berlino: epicentro del disordine, della malattia, di un ingorgo di choc traumatici, come dimostra *Luogo eventuale*, il breve testo letto, nel 1964, in occasione del conferimento del premio Büchner³⁹. Non potrebbero esistere due luoghi più antitetici, eppure attraverso questo paradossale intreccio topografico si snoda l'«esercizio tra ciò che è e ciò che non è ancora».

«Ciò che non è ancora» Bachmann vuole intravederlo a tutti i costi, per evitare il rischio che non ci sia mai. Ecco perché non si stancherà di vagare nel deserto, nonostante il deserto assuma, poi, l'aspetto di Berlino. Solo una metamorfosi del genere può dischiuderle i tratti, anche appannati, di questo luogo ancora sconosciuto.

Per Anna Maria Ortese vale il medesimo rinvio invertendo, però, l'ordine topografico. È la città che le si presenta come un deserto. Ma l'osmosi tra i due luoghi rimane immutata.

Nella premessa – un vero e proprio preambolo narrativo – che apre la nuova edizione del *Porto di Toledo* apparsa nel 1998, presentando lo scenario protagonista di questa sua «falsa autobiografia»⁴⁰, Ortese associa ai caratteri della città brulicante di persone un'accentuazione paesaggistica tipica del deserto. Solo entro un'immensa distesa, spoglia, vuota, la luce lunare può percuotere e abbagliare come in una «tempesta» e il sibilo del vento acquistare l'eco di un «lamento»:

Così, *Toledo* non è, non vuole essere una storia vera, ma un'«aggiunta» alle cose del mondo. Toledo non è una vera città, anche se immagini del vero ne emergono, né è reale la sua gente. Apa, Damasa, Aurora, gli studentucci che passano col loro linguaggio astratto in queste false memorie, non sono più veri delle strade, i vichi, le rue della città luna-

³⁹ Cfr. Ingeborg Bachmann, *Ein Ort für Zufälle* (1965), in Ead., *Werke*, cit., Bd. IV, trad.it. di Bruna Bianchi, *Luogo eventuale*, con tredici disegni di Günter Grass, Edizioni delle donne, Milano 1981. Sui nessi che legano questo testo al Libro del deserto cfr. il minuzioso commento critico presente in Ingeborg Bachmann, «Todesarten» – Projekt, Bd. I, cit., pp. 549-569.

⁴⁰ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo. Ricordi della vita irreali* (1975; 1998), in Ead., *Romanzi*, a cura di Monica Farnetti, Adelphi, Milano 2002, vol. I, p. 354. Sulla complessa genesi di questo (anti)romanzo, che costituisce per molti aspetti il vertice dell'intera opera di Ortese, anche secondo la sua stessa valutazione, cfr. Luca Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002, pp. 452-481; Monica Farnetti, *Nota al testo del Porto di Toledo*, in Anna Maria Ortese, *Romanzi*, vol. I, cit., pp. 1026-1080; Beatrice Manetti, *Toledo nell'abisso: nascita e metamorfosi di un romanzo-labirinto*, in *Per Anna Maria Ortese*, «Il Giannone», cit., pp. 183-200. Per una sua interpretazione complessiva cfr. Monica Farnetti, *I romanzi di Anna Maria Ortese*, introduzione a Anna Maria Ortese, *Romanzi*, vol. I, cit., pp. XXIII-XL; Siriana Sgavicchia, *Il romanzo di lei. Scrittrici italiane dal secondo Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2016, pp. 57-73.



tica di cui parlo. Quelle tempeste di luna e quei lamenti del vento sono false tracce. Toledo non esiste, ma la sfida con cui scrissi queste pagine aberranti, stilisticamente atroci (contro il Naturale), rimane. Sfida ai sostenitori di una verità diversa da quella della dannazione e del crimine in cui viene sommerso, dalla Cultura, il reale, che viene dato come Ragione e Bellezza. Ma non è bellezza, è mistificazione. Vi è qualcosa di vero che non sia la condizione dissennata del vivere?⁴¹

Toledo, dunque, non esiste, al pari di qualsiasi altra «città lunatica». Questo corpo celeste da cui Ortese non riesce a distaccarsi esclude la presenza di una città. È una conclusione ineccepibile, perfettamente conforme ai particolari sottolineati in queste righe. Toledo non può essere una città realmente esistente perché è simile a una città-palinesesto⁴² dentro cui si annida una stratificazione di immagini che ne scompigliano il profilo univoco, fino ad alterarlo mediante indizi inusuali quali le «tempeste di luna» e i «lamenti del vento». Indizi così dissonanti con una raffigurazione aderente ai connotati dello spazio urbano da costituire addirittura delle «false tracce» dietro cui emerge uno strato sepolto che rimanda a un luogo remoto, arcaico, precedente la «Cultura, il reale, che viene dato come Ragione e Bellezza». L'equivalente topografico di tale «strato» corrisponde al deserto, appunto: un polo tutt'altro che metaforico nella frastagliata geografia entro la quale si snoda *Il porto di Toledo*. Oltre a ritornare più volte nei titoli di alcuni capitoli e nel corso stesso del romanzo (sdoppiandosi nell'ossimoro della «Città di luce» e dell'«Era della Desolazione»⁴³), proprio all'immagine del deserto è affidata la funzione di una pregnante ricapitolazione figurativa dell'opera. Nella *Nota* redatta in occasione della pubblicazione del *Porto di Toledo* presso la collana BUR di Rizzoli (1985) Anna Maria Ortese scrive:

Comprendevo adesso – scrivendo *Toledo* – una cosa: che ogni cosa è intimamente inconoscibile. Non per tutti. Per alcuni – e dovevo riconoscermi fra questi – l'inconoscibile è il vero. Un tempo, un paese possono essere senza lapidi, come la luna. E uomini e donne possono non avere vero nome, essere unicamente forze ostinate, ignoti suoni. C'è la *storia* fuori, c'è la Tigre nel cielo; e qui nulla. Come in una cantina murata. Mi ricordai allora che era stata questo la mia vita di dentro: silenzio, solitudine, deserto abbandonato. Il reale non lo avevo visto. Ne avevo sentito i passi, che non erano tuttavia quelli del tempo storico, e si era allontanato⁴⁴.

⁴¹ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 355.

⁴² La città-palinesesto è un'espressione desunta da Jean-Christophe Bailly, *La frase urbana*, trad. it. cit., pp. 151 ss.

⁴³ Cfr. Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., rispettivamente pp. 947 (compresa nel capitolo intitolato *Porto deserto e luci su Toledo*) e 962.

⁴⁴ *Ivi*, p. 999. La *Nota* a questa edizione del *Porto di Toledo* è datata 3 maggio 1983.



«L'inconoscibile è il vero»: rispetto a questa consapevolezza profonda Anna Maria Ortese non ammette repliche. Se non potrà mai afferrare l'inconoscibile, non significa che dovrà arrestare il tentativo di forzare la conoscenza fino ai suoi limiti estremi: fin là dove essa naufraga, esibendo la sua impotenza. Questo luogo – luogo di un conflitto perenne, piuttosto che di una epifania – non è altro che il *Nirgendworaum* cercato da Ingeborg Bachmann con ostinazione lacerante. Per avvicinarsi allo «spazio che non è in nessun luogo» bisogna necessariamente percorrere il «deserto abbandonato» in cui Ortese ha scelto di confinarsi. Non è un'impresa vana. Le «tempeste di luna», i bagliori che filtrano da questo Corpo celeste le possono mostrare gli accostamenti più strani: stranianti manifestazioni di quell'«inconoscibile» che si dispiega esclusivamente mediante la fugacità di immagini indistinte, spesso confuse con altre immagini, effetto di uno «spaesamento» costante, dirà la stessa Ortese nella nuova Prefazione – dal titolo, non a caso, di *Il «Mare» come spaesamento* – all'edizione del 1994 del *Mare non bagna Napoli*⁴⁵.

Che non si tratti di una percezione circoscritta al suo controverso rapporto con Napoli⁴⁶ lo confermano gli articoli e i racconti di viaggio compresi nella *Lente scura*: dettagliato resoconto di «un'immagine deformata del mondo», per riprendere le parole di Luca Clerici⁴⁷. Dopo essere stata in Russia e a Parigi, dopo aver esplorato a lungo l'Italia – da Milano a Palermo –, evidenziando la tonalità che ha connotato le sue allucinate esperienze di viaggio Ortese osserva nella Postfazione:

Non auguro a nessuna persona giovane e vagamente «dissociata» come io ero, [...] di attraversare l'Italia in un dopoguerra subito privo di unità e memoria – come io l'attraversai. C'è da usarne spezzati. Tutto vi sembra estraneo, meraviglioso e spietato insieme: siete in casa d'altri! [...] Ma non ho altro da aggiungere, o spiegare – e sarebbe ingenuo il pensarlo – sul perché vidi Roma, o altre città, come appunto le vidi: straniere, accese, inesplicabili! È che cercavo qualcosa, strade e case, in cui riconoscermi e riposarmi; e questo qualcosa non c'era più⁴⁸.

Solo questa può essere la casa di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann: una casa dove tutto sembra «estraneo, meraviglioso e spietato

⁴⁵ Cfr. Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 1994 (1ª ed. 1953).

⁴⁶ Sul quale si sofferma puntualmente Luca Clerici in *Apparizione e visione*, cit., cfr. pp. 130-177 e pp. 2212-278.

⁴⁷ Cfr. Luca Clerici, *Un'inaffidabile viaggiatrice visionaria*, in Anna Maria Ortese, *La lente scura. Scritti di viaggio*, a cura di Luca Clerici, Adelphi, Milano 2004, p. 461 (la 1ª ed. di quest'opera è stata pubblicata, sempre a cura di Luca Clerici, da Marcos y Marcos nel 1991).

⁴⁸ Anna Maria Ortese, *La lente scura*, cit., p. 452.



insieme», la quale può trovarsi unicamente in quello «spazio che non è in nessun luogo» (*Nirgendworaum*). Là dove i corpi celesti si congiungono con il deserto, custodendo qualcosa che sembra non esserci più, pur continuando a lasciarsi intravedere solo per un attimo.

Italianismen im Deutschen: Potentiale und Grenzen der Analyse mithilfe der Datenbank OIM

Anne-Kathrin Gärtig

1. EINLEITUNG

Ein Ziel von Linguisten, die sich mit den Auswirkungen von Sprachkontakt auf lexikalischer Ebene befassen, ist die möglichst umfangreiche und systematische Erfassung und Klassifizierung der Entlehnungen einer bestimmten Ausgangs- in einer bestimmten Zielsprache. Das traditionelle Mittel hierzu ist das Fremdwörterbuch, das von der Zielsprache ausgeht und sämtliche hierin belegte Lexeme, die aus dem Material oder nach dem Bedeutungs- oder Strukturmuster anderer Sprachen gebildet sind, verzeichnet. In einer Klassifikation von Wiegand wird es als «passives polylaterales Sprachkontaktwörterbuch»¹ bezeichnet, wobei «Sprachkontaktwörterbuch» definiert ist als

Sprachwörterbuch, in dem vor allem die Entstehung und die Eigenschaften der lexikalischen Ergebnisse des Sprachkontaktes von wenigstens zwei, den Wörterbuchgegenstandsbereich bildenden Sprachen oder Sprachvarietäten während eines bestimmten historischen Zeitraums lexikographisch bearbeitet sind².

In den letzten zehn bis fünfzehn Jahren sind daneben für mehrere Sprachen Projekte entstanden, die die Perspektive wechseln und von der Ausgangssprache ausgehend verfolgen, in welche Sprachen deren Entlehnungen gewandert sind und welche Adaptionen sie hierbei erfahren haben. Lemmatisiert werden jeweils die lexikalischen Einheiten der

¹ Herbert-Ernst Wiegand, *Sprachkontaktwörterbücher: Typen, Funktionen, Strukturen*, in *Theoretische und praktische Probleme der Lexikographie*, 1. internationales Kolloquium zur Wörterbuchforschung am Institut Germanicum der St. Kliment-Ohridski-Universität Sofia, 7-8. Juli 2000, hrsg. v. Birgit Igla – Pavel Petkov – Herbert Ernst Wiegand, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2001 (= «Germanistische Linguistik», 161-162), S. 125.

² Ebd., S. 116.



Gebersprache, die als Etyma den Ausgang von Entlehnungen bilden, während die Produkte der Entlehnung in den einzelnen Zielsprachen in der Mikrostruktur aufgeführt werden. Wiegand klassifiziert den entsprechenden Wörterbuchtyp als «aktives polylaterales Sprachkontaktwörterbuch»³. Inzwischen liegen Veröffentlichungen zu Entlehnungen aus drei germanischen Sprachen vor: das Anglizismenwörterbücher *Dictionary of European Anglicisms*⁴, die als pdf-Datei frei im Internet zugängliche Sammlung von Niederlandismen in 138 verschiedenen Sprachen *Nederlandse woorden wereldwijd*⁵ sowie das ebenfalls online verfügbare *Lehnwortportal Deutsch* des Instituts für Deutsche Sprache in Mannheim (IDS) zu Germanismen, das bisher einen Zugang zu deren lexikographischer Verzeichnung in Wörterbüchern des Polnischen, Slowenischen und Hebräischen bietet⁶. 2008 wurde mit dem DIFIT zudem ein Wörterbuch zu Italianismen im Englischen, Französischen und Deutschen publiziert, das im Rahmen des anschließenden Projekts *Osservatorio degli Italianismi nel Mondo* (OIM) unter dem Dach der Accademia della Crusca inzwischen auch als Onlinedatenbank abfragbar ist, die momentan überarbeitet und auf weitere Kontaktsprachen ausgebaut wird⁷. Allen

³ Ebd., S. 122-123; vgl. Matthias Heinz – Anne-Kathrin Gärtig, *What a multilingual loanword dictionary can be used for: searching the Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco* (DIFIT), in *Proceedings of the XVI EURALEX Congress: The User in Focus*, Bolzano/Bozen, 15-19 July 2014, ed. by Andrea Abel – Chiara Vettori – Natascia Ralli, EURAC research, Bolzano/Bozen 2014, S. 1101 sowie Matthias Heinz, *Dal DIFIT all'OIM: sfide lessicografiche e prospettive di implementazione*, in *Osservatorio degli italianismi nel mondo: punti di partenza e nuovi orizzonti*, Atti dell'incontro OIM (Firenze, 20 giugno 2014), a cura di M. H., Accademia della Crusca, Firenze 2017, S. 25.

⁴ *Dictionary of European Anglicisms. A Usage Dictionary of Anglicisms in Sixteen European Languages* (DEA), ed. by Manfred Görlach, Oxford University Press, Oxford 2001.

⁵ Nicoline van der Sijs, *Nederlandse woorden wereldwijd*, SDU Uitgevers, Den Haag 2010, <https://pure.knaw.nl/portal/files/458170/Nww_compleet_archief.pdf>.

⁶ *Lehnwortportal Deutsch* = <<http://lwp.ids-mannheim.de>>; das Projekt wurde auch bei einem OIM-Arbeitstreffen in Florenz 2014 vorgestellt, vgl. Peter Meyer, *The limits of lexicographical abstraction. Some strengths and problems of the data architecture in the Lehnwortportal Deutsch*, in *Osservatorio degli italianismi nel mondo: punti di partenza*, cit., S. 55-76. Für eine grundlegende Projektbeschreibung vgl. <<http://www1.ids-mannheim.de/lexik/lehnwortportal.html>>.

⁷ DIFIT = Stammerjohann, Harro *et al.*, *Dizionari di italianismi in francese, inglese, tedesco*, Accademia della Crusca, Firenze 2008; OIM = *Osservatorio degli italianismi nel mondo*. Projekt der Accademia della Crusca, koordiniert v. Luca Serianni – Matthias Heinz (<<http://www.italianismi.org>>). Hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf ein anderes, sehr breit angelegtes Projekt zur Erforschung der Italianismen in einer Vielzahl von Sprachen in der Welt. Unter der Leitung von Luca Serianni sollte ab 2004 für den Turiner UTET-Verlag ein zweibändiges Werk zum lexikalischen Einfluss des Italienischen in fast 80 Sprachen und Kulturräumen sowie in besonders stark durch die italienische Kultur geprägten semantischen Bereichen wie dem der Musik, der Gastronomie, der Kunst, des Films und Fernsehens, der Mode, der Religion oder des Sports entstehen, das Einzelartikel sowie



Sammlungen von Entlehnungen gemein ist, dass sie von Linguisten der Ausgangssprache betreut wurden bzw. werden und daher überwiegend in deren Wissenscommunities bekannt sind. Selbstverständlich können sie jedoch auch als Instrument zum Studium des Phänomens der Entlehnung in der Zielsprache verwendet werden.

In diesem Sinne verfolgt der vorliegende Beitrag das Ziel, das *Osservatorio degli Italianismi nel Mondo* und seine Potentiale für die germanistische Linguistik bekannt und zugänglich zu machen, dabei aber auch auf seine derzeitigen Schwächen und Grenzen hinzuweisen und für seine Weiterentwicklung ergänzende Ansätze aufzuzeigen.

Dazu erfolgt im Folgenden eine genauere Vorstellung des Projekts, in der auf den ihm zugrundeliegenden Begriff von Italianismus, auf seine Datenbasis, auf die Anlage des Printwörterbuchs DIFIT sowie der Datenbank OIM mit ihren vielfältigen Suchmöglichkeiten eingegangen wird (Abschnitt 3.). Im Anschluss werden erste Analyseergebnisse zu Italianismen im Deutschen gezeigt, die mithilfe der Daten erlangt werden können (4.), nämlich zu Entlehnungswegen (4.1.), semantischen Bereichen der Entlehnungen (4.2.), diatopisch begrenztem Gebrauch der Italianismen (4.3.) und Chronologie der Entlehnung (4.4.). Danach werden Probleme in der aktuellen Architektur des OIM angesprochen und Lösungsansätze hierzu skizziert (5.): Vom Projekt angestrebt werden die Integration neuerer lexikographischer Daten (5.1.), vertiefte Quellenstudien sowie anschließende Studien zur tatsächlichen Verwendung einzelner Italianismen in Deutschland und Österreich (5.2.). Zunächst soll jedoch ein Überblick über die bestehende Forschung zu Italianismen in der deutschen Sprache gegeben werden. Dieser gliedert sich chronologisch nach den Themenschwerpunkten der jeweiligen Untersuchungen, wobei diese sich überschneiden können.

2. FORSCHUNG ZU ITALIANISMEN IM DEUTSCHEN

Die Basisarbeiten zu Italianismen im Deutschen entstanden ab den 1940er Jahren an der Universität Helsinki. Dort beschäftigte sich Emil

einen Wörterbucheil enthalten sollte. Aufgrund von Verzögerungen und einer geänderten Verlagspolitik wurde es jedoch schließlich nicht weiterverfolgt. Einige der geplanten Beiträge sind isoliert veröffentlicht worden, vgl. hierzu sowie zum Projektkonzept Luca Serianni, *L'italiano nel mondo. Intenti e propositi di un progetto editoriale sugli italianismi*, in *Osservatorio degli italianismi nel mondo: punti di partenza*, cit., S. 39-54. Die Autorin des vorliegenden Beitrags ist seit 2014 als Projektmitarbeiterin am OIM beteiligt, in das neben den Daten des DIFIT und neuen Daten auch frühere Italianismensammlungen des erwähnten UTET-Projekts einfließen, vgl. Lucilla Pizzoli, *Per un dizionario degli italianismi nel mondo: rilancio di un progetto*, in «Testi e linguaggi», 11 (2017), S. 171-182.



Öhmann mit lexikalischen Übernahmen innerhalb bestimmter vom Italienischen besonders beeinflusster semantischer Bereiche und Fachsprachen wie der Seefahrt, dem Weinbau oder der Baukunst. Sein Blick galt dabei überwiegend den Entlehnungen in mittelalterlicher Zeit. Die Fokussierung auf bestimmte Fachsprachen durchzieht die Italianismusforschung bis heute. Neuere Arbeiten hierzu stammen von Firyn, die eine inhaltliche Einteilung von Entlehnungen ebenfalls im Mittelalter sowie in der frühen Neuzeit vornimmt, von Basile, die Italianismen bestimmter Fachsprachen bis zur Gegenwart bespricht und von Wilhelm, die den Entlehnungsweg von Italianismen des Handels in der frühen Neuzeit nachverfolgt⁸.

Der zweite Forschungszugang, dessen Arbeiten sich häufig zugleich mit bestimmten semantischen Bereichen befassen, betrachtet Italianismen einzelner Epochen bzw. versucht, eine Chronologie der Entlehnungen aus dem Italienischen ins Deutsche zu erstellen. Zu nennen sind für das Mittelalter erneut die bereits unter Fußnote 8 zitierten Aufsätze von Öhmann sowie seine umfassendere Studie zum romanischen Einfluss auf das Deutsche von 1974 und für das Spätmittelalter – insbesondere für Italianismen in den literarischen Texten von Oswald von Wolkenstein – ein Beitrag von Delbono. Einige Italianismen der gleichen Zeit venezianischer Herkunft, vornehmlich aus den Bereichen Handel und Seefahrt, die über Kontakte deutscher Kaufleute mit Venedig ins Deutsche eingehen, hat Pfister zusammengestellt. Für Produkte des Sprachkontakts am Übergang zur frühen Neuzeit vgl. erneut Öhmann, die Dissertation

⁸ Vgl. Emil Öhmann, *Zum sprachlichen Einfluß Italiens auf Deutschland. Über einige mhd. Ausdrücke der Seefahrt*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 41 (1940), S. 145-156; Ders., *Zum sprachlichen Einfluß Italiens auf Deutschland. Über einige Ausdrücke des süddeutschen Weinbaus*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 42 (1941a), S. 15-34; Ders., *Zum sprachlichen Einfluß Italiens auf Deutschland. Über einige mhd. Ausdrücke des Kriegswesens*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 42 (1941b), S. 79-87; Ders., *Zum sprachlichen Einfluß Italiens auf Deutschland. Über einige mhd. Benennungen von Hausgeräten und dgl.*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 42 (1941c), S. 103-117; Ders., *Zum sprachlichen Einfluß Italiens auf Deutschland. Über einige mhd. Benennungen von Massen*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 42 (1941d), S. 145-152; Ders., *Zum sprachlichen Einfluß Italiens auf Deutschland. Über einige mhd. Ausdrücke der Flora und Fauna*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 43 (1942a), S. 20-26; Ders., *Zum sprachlichen Einfluß Italiens auf Deutschland. Über einige mhd. Ausdrücke der Baukunst*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 43 (1942b), S. 27-30; Grazia Basile, *Gli italianismi nel lessico specialistico della lingua tedesca*, in *L'italiano allo specchio. Aspetti dell'italianismo recente*, Atti del primo convegno della SILFI, Siena, 28-31 marzo 1989, a cura di Lorenzo Coveri, vol. II, Rosenberg & Sellier, Torino 1991, S. 33-46; Sylvia Firyn, *Versuch einer inhaltlichen Einteilung der lexikalischen Entlehnungen*, in Ders., *Beiträge zur jüngeren und jüngsten Geschichte der deutschen Sprache*, Peter Lang, Frankfurt a.M. et al. 2011, S. 99-119; Eva-Maria Wilhelm, *Italianismen des Handels im Deutschen und Französischen. Wege des frühneuzeitlichen Sprachkontakts*, De Gruyter, Berlin-Boston 2013.



seiner Schülerin Wis, die ein Korpus von italienisch-deutschen Übersetzungen und deutschen Reiseberichten für die Zeit zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert analysiert hat, sowie die bereits zitierten Arbeiten von Firyn und Wilhelm. Mit Italianismen der Barockzeit hat sich Alanne befasst, mit Italianismen des Gegenwartsdeutschen, insbesondere nach 1950, die inzwischen bereits fast zwanzig Jahre zurückliegende Dissertation von Schmöe⁹.

Das dritte Erkenntnisinteresse der Italianismenforschung, das bereits in den Arbeiten der 1940er Jahre verankert ist, liegt in der Nachzeichnung der Entlehnungswege, welche die Italianismen innerhalb des Deutschen genommen haben. Wieder ist es Öhmann, der mit seinen «Wortgeographischen Streifzügen» von 1943 den Grundstein legt. Speziell mit dem (lexikalischen) Einfluss des Italienischen auf das Deutsche in Südtirol beschäftigt sich rund vierzig Jahre später Pernstich, mit dem auf die deutschsprachige Schweiz Rash und mit den Verbreitungswegen von Italianismen des Handels Wilhelm¹⁰.

Schließlich verfügen wir aus den 1940er Jahren auch über zwei Arbeiten, welche einen allgemeineren Überblick über die Italianismen im Deutschen bieten. Genannt sei erneut Öhmann mit einem Artikel «Zum

⁹ Vgl. Emil Öhmann, *Der italienische Einfluß auf das Neuhochdeutsche. Eine Skizze*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 52 (1951), S. 15-29; Marjatta Wis, *Ricerche sopra gli italianismi nella lingua tedesca. Dalla metà del secolo XIV alla fine del secolo XVI*, Società neofilologica, Helsinki 1955; Eero Alanne, *Das Eindringen der romanischen Sprachen in den deutschen Wortschatz des Frühbarock*, in «Zeitschrift für deutsche Sprache», 21 (1965), S. 84-91; Eero Alanne, *Das Eindringen der romanischen Sprachen in den deutschen Wortschatz des Barock*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 71 (1970), S. 36-53; Emil Öhmann, *Der romanische Einfluß auf das Deutsche bis zum Ausgang des Mittelalters*, in *Deutsche Wortgeschichte*, hrsg. v. Friedrich Maurer – Friedrich Stroh – Heinz Rupp, vol. 1.3., revised ed., De Gruyter, Berlin-New York 1974, S. 323-396; Francesco Delbono, *Il lessico e le «altre» lingue: Italianismi nel tedesco tardo-medievale e in Oswald von Wolkenstein*, in *Parallela*, Akten des 2. Österreichisch-Italienischen Linguistentreffens (Rom, 1.-4. Februar 1982), hrsg. v. Maurizio Dardano – Wolfgang U. Dressler – Gudrun Held, Narr, Tübingen 1983, S. 186-199; Max Pfister, *Contatti lessicali tra Venezia e la Germania nel Medioevo*, in *Linguistica e dialettologia veneta*, Studi offerti a Manlio Cortelazzo dai colleghi stranieri, hrsg. v. Günter Holtus, Narr, Tübingen 1983, S. 253-258; Felicity Rash, *French and Italian lexical influences in German-speaking Switzerland (1550-1650)*, De Gruyter, Berlin-New York 1989; Friederike Schmöe, *Italianismen im Gegenwartsdeutschen unter besonderer Berücksichtigung der Entlehnungen nach 1950*, Collibri-Verlag, Bamberg 1998; Sylwia Firyn, *Versuch einer inhaltlichen Einteilung der lexikalischen Entlehnungen*, cit.

¹⁰ Vgl. Emil Öhmann, *Zum sprachlichen Einfluß Italiens auf Deutschland. Wortgeographische Streifzüge*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 44 (1943), S. 1-22; Karin Pernstich, *Der italienische Einfluss auf die deutsche Schriftsprache in Südtirol dargestellt an der Südtiroler Presse*, Braumüller, Wien 1984; Felicity Rash, *French and Italian Lexical influences in German-Speaking Switzerland*, cit.; Eva-Maria Wilhelm, *Italianismen des Handels*, cit.



sprachlichen Einfluß Italiens auf Deutschland» und außerdem die Dissertation von Ortrud Keil. Aus dem Jahr 1968 stammt ein grundlegender Aufsatz von Kühnbacher, der die Trennung von mittelalterlichen und neuzeitlichen Entlehnungen betont, da «im Mittelalter die unteren, in der Neuzeit hingegen die oberen Sprachebenen im Entlehnungsvorgang die wichtigere Rolle gespielt haben»¹¹. Zwei sehr knappe, wenig Neues hinzufügende Aufsätze stammen von Militz 1991 und Gáll 2007. 2004 ist eine überarbeitete Version des Handbuchkapitels «Das Deutsche im Sprachkontakt. Italienisch und Rätoromanisch / Deutsch» von Max Pfister erschienen, das nach einer Beschreibung der bilingualen Kontaktträume im Süden des deutschen Sprachgebiets, in denen Interferenzen besonders häufig sind, den Schwerpunkt auf lexikalische Transferenzen und hier auf italienisches Lehnwort legt. Dieses wird in erster Linie nach solchem, das nur in den o.g. Gebieten vorhanden ist und solchem, das im gesamten deutschen Sprachraum verbreitet ist und spezieller u.a. nach dialektaler Herkunft, Entlehnungstypen, Gebrauchsbereichen, geographischer Verteilung und Entlehnungsweg gegliedert¹².

Ab den 1970er Jahren finden wir mit den Beiträgen von Orioles, später Knobloch und Kostov Untersuchungen zu einzelnen (Pseudo-)italianismen¹³; ab den 1980ern werden die Interessensschwerpunkte der Untersuchungen zu Italianismen immer breiter, zu den bisher behandelten Themen kommen mit Grassi sowie später Rieger Arbeiten zu ihrer

¹¹ Egon Kühnbacher, *Deutsch-italienischer Lehnwortaustausch*, in *Wortgeographie und Gesellschaft*, Festgabe für Ludwig Erich Schmitt, hrsg. v. Walter Mitzka, De Gruyter, Berlin 1968, S. 488.

¹² Vgl. Emil Öhmann, *Zum sprachlichen Einfluß Italiens auf Deutschland*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 46 (1945), S. 1-21; Ortrud Keil, *Die italienischen Lehn- und Fremdwörter im Deutschen*, Phil. Diss., Innsbruck 1945; Emil Öhmann, *Zum italienischen Einfluß auf Deutschland*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 54 (1953), S. 134-143; Emil Öhmann, *Zum italienischen Einfluß auf Deutschland. Nachlese*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 57 (1956), S. 103-117; Egon Kühnbacher, *Deutsch-italienischer Lehnwortaustausch*, cit.; Hans-Manfred Militz, *Italienisch im deutschen Wortschatz von heute*, in «Sprachpflege und Sprachkultur», 4 (1991), S. 112-114; Kinga Gáll, *Italienisches Lehnwort im deutschen Wortschatz*, in «Transcarpathica», 5-6 (2007), S. 307-313; Max Pfister, *Das Deutsche im Sprachkontakt. Italienisch und Rätoromanisch / Deutsch*, in *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, 2., vollst. neu bearb. und erw. Aufl., hrsg. v. Werner Besch *et al.*, vol. IV (=HSK 2/4), De Gruyter, Berlin-New York 2004, S. 3203-3218.

¹³ Vgl. Vincenzo Orioles, *Uno pseudo-italianismo: ted. Rabatt*, in «Incontri linguistici», 4, 1 (1978), S. 83-87; Johann Knobloch, *Dalli, dalli!*, in «Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik», 51, 3 (1984), S. 359-360; Kiril Kostov, *Ein Fachwort aus der Handwerksprache der Schuhmacher: Bulgarisch 'alc', 'alec', Deutsch 'Alz' und sein italienischer Ursprung*, in «Balkansko ezikoznanie», 44, 3 (2005), S. 251-253. Zum Konzept des Pseudoitalianismus vgl. Fußnote 27.



Bedeutung in der Werbesprache hinzu¹⁴. In der Folge nehmen mehrere Studien wie die von Gaeta oder später Schulte-Beckhausen Probleme der morpho-phonologischen Adaption italienischer Entlehnungen im Deutschen in den Blick¹⁵.

Mit dem Übergang zum 21. Jahrhundert erweitert sich das Spektrum der Fragestellungen erneut und greift pragma-, text- und kulturlinguistische Ansätze auf. Martin Stegu fragt nach der Funktion, die aus dem Italienischen stammende Elemente in deutschen Texten übernehmen. Rita Franceschini zeichnet die Entwicklung der Rolle der italienischen Sprache in der Deutsch-Schweiz von der Sprache der Gastarbeiter zum Medium für das hohe Prestige des *Made in Italy* nach, das positiv mit einer eleganten, alternativen Lebensweise konnotiert ist. Mayer und Rovere beschreiben am Beispiel von *Cappuccino* die Phasen, die ein ursprünglicher Bezeichnungsexotismus in einer fremden Sprache und Kultur hin zu einer weitgehend kotextunabhängigen Integration durchläuft¹⁶.

Die neuesten Ansätze ab Mitte der Nullerjahre nutzen die Verfügbarkeit größerer Datenmengen und Korpora, um über neue methodische Ansätze zu reflektieren. So prüft Best 2006 anhand der Zahlen aus Schmöe, nach welchen mathematischen Gesetzen sich Entlehnungsprozesse modellieren lassen; Rovere fordert in drei Beiträgen eine Ergänzung lexiko-

¹⁴ Vgl. Corrado Grassi, *La componente italiana nel linguaggio tedesco della pubblicità*, in *Parallela 3. Linguistica contrastiva / Linguaggi settoriali / Sintassi generative*, Atti del 4^o incontro italo-austriaco dei linguisti (Vienna, 15-18 settembre 1986), hrsg. v. Wolfgang U. Dressler *et al.*, Narr, Tübingen 1987, S. 159-174; Marie A. Rieger, «*Alles picco belli oder was?*» *Form und Funktion pseudo-italienischer Produktnamen im deutschen Lebensmittelmarkt*, in «*Onoma*», 43 (2008), S. 149-175.

¹⁵ Vgl. Livio Gaeta, *Italian Loan Words in the Inflexional Noun System of Modern German*, in «*Folia linguistica*», 29, 3-4 (1995), S. 407-421; Livio Gaeta, *Italianismi in tedesco: per una dinamica dei processi di integrazione*, in *do-ra-qa pe-re. Studi in memoria di Adriana Quattordio Moreschini*, a cura di Luciano Agostiniani *et al.*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1998, S. 189-199; Marion Schulte-Beckhausen, *Genusschwankung bei englischen, französischen, italienischen und spanischen Lehnwörtern im Deutschen: eine Untersuchung auf der Grundlage deutscher Wörterbücher seit 1945*, Peter Lang, Frankfurt a.M. *et al.* 2002.

¹⁶ Vgl. Martin Stegu, *Italianismen und Pseudoitalianismen im Deutschen (unter besonderer Berücksichtigung des österreichischen Sprachgebrauchs)*, in *Italiano: lingua di cultura europea*, Atti del simposio internazionale in memoria di Gianfranco Folena, Weimar 11-13 aprile 1996, hrsg. v. Harro Stammerjohann – Hans-Ingo Radatz, Narr, Tübingen 1997, S. 185-203; Rita Franceschini, *Italianità di moda e adozione linguistica nei paesi germanofoni: valenze moderne di una lingua minoritaria*, in *Italianità. Ein literarisches, sprachliches und kulturelles Identitätsmuster*, hrsg. v. Reinhold R. Grimm *et al.*, Narr, Tübingen 2003, S. 133-148; Maurice Mayer – Giovanni Rovere, «*How do you say pizza in Italian?*» *Zur Kotextgebundenheit von Bezeichnungsexotismen im Zeitalter der Globalisierung*, in *Gebundener Sprachgebrauch in der Übersetzungswissenschaft*, Festschrift für Joachim Kornelius zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Kerstin Brenner, WVT, Trier 2007, S. 228-242.



graphischer Daten zu Entlehnungen um Angaben zu ihrem tatsächlichen Gebrauch, führt dazu exemplarisch vertiefende Recherchen zu einigen Italianismen in den elektronischen Korpora des IDS sowie weiteren Korpora durch und zieht Schlussfolgerungen für die Darstellung in neuen Wörterbuchprojekten. Wie Franceschini weist auch er auf die positive Konnotation des *Made in Italy*, das vielen der neuen Italianismen wie ein Etikett anhaftet, hin: «Un fenomeno recente è costituito da italianismi riferiti a concetti quotidiani e marcati socialmente in connessione con un modello di vita moderno»¹⁷. Als Paradebeispiel mögen dabei die von Rovere untersuchten Belege zu *Cappuccino* gelten: Sie weisen voraus auf die neuesten Entlehnungen von Italianismen im Deutschen, von denen mehrere und besonders frequente der italienischen Kaffeekultur entstammen, die ab den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum adaptiert und zu einem neuen Ausdruck eines urbanen Lebensstils wird¹⁸.

Diesen Überblick über die wichtigsten Arbeiten der Italianismenforschung im Deutschen abschließend sei noch auf einige zielsprachenübergreifende Forschungen zu Italianismen, bzw. auf Forschungen, die sich auf Italianismen bestimmter semantischer Bereiche in mehreren Sprachen, die sich auch mit dem Deutschen beschäftigen, hingewiesen¹⁹. Eine wichtige Quelle zu Italianismen im Deutschen sind dessen Fremd- und Neologismenwörterbücher, Wörterbücher und Studien zu bestimmten regionalen und nationalen Varietäten wie z.B. dem österreichischen Deutsch, terminologische Wörterbücher, z.B. der Kunst, der Musik oder des Finanzwesens, die hier nicht alle verzeichnet werden können. Für

¹⁷ Giovanni Rovere, *Gli italianismi nella lingua tedesca. Questioni metodologiche*, in «Studi italiani di linguistica teorica e applicata», 35, 2 (2006), S. 284; vgl. auch Giovanni Rovere, *Zur lexikographischen Darstellung italienischer Bezeichnungsexotismen im Deutschen*, in *Deutsch – Italienisch: Sprachvergleiche. Tedesco – Italiano: confronti linguistici*, hrsg. v. Sandra Bosco – Marcella Costa – Ludwig M. Eichinger, Winter, Heidelberg 2011, S. 13-27, S. 284. Bei den anderen oben genannten Beiträgen handelt es sich um Karl-Heinz Best, *Italianismen im Deutschen*, in «Göttinger Beiträge zur Sprachwissenschaft», 13 (2006), S. 77-86; Giovanni Rovere, *Per una lessicografia del contatto linguistico. A proposito di Cappuccino, Galleria e Bambini in tedesco*, in *Intrecci di lingua e cultura*, Studi in onore di Sandra Bosco Coletsos, a cura Lucia Cinato et al., Aracne, Roma 2012, S. 245-260.

¹⁸ Vgl. Abschnitt 5.1., insbes. Fußnote 63.

¹⁹ Vgl. z.B. das Italianismen-Kapitel in Harro Stammerjohann, *La lingua degli angeli*, Accademia della Crusca, Firenze 2013, S. 135-175; Leonardo Rossi, *Il lessico italiano nel mondo*, in *La lingua nella storia d'Italia*, a cura di Luca Serianni, Società Dante Alighieri, Roma 2002, S. 453-459; Ilaria Bonomi, *La penetrazione degli italianismi musicali in francese, spagnolo, inglese, tedesco*, in «Studi di lessicografia italiana», XXVII (2010), S. 185-235; Paola Manni, *La lingua italiana nel mondo: commercio e finanza*, Centro Editoriale Toscano, Firenze 2008; Massimo Arcangeli, *Il lessico sportivo e ricreativo italiano nelle quattro grandi lingue europee (con qualche incursione anche altrove)*, in «Studi di lessicografia italiana», XXIV (2007), S. 195-248.



diese Art von Werken wird auf die Bibliographie im DIFIT verwiesen, das die bis zu seinem Erscheinen 2008 veröffentlichten relevanten Nachschlagewerke in weitem Umfang als Datenbasis erschlossen hat²⁰. Das DIFIT selbst und seine Weiterentwicklung im OIM seien im Folgenden vorgestellt.

3. DIFIT UND OIM: VORSTELLUNG

3.1. DIFIT

Das Printwörterbuch *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*²¹ ist das Ergebnis einer Zusammenarbeit von acht deutschen und italienischen Romanisten und Übersetzungswissenschaftlern und wurde 2008 mit einem Umfang von 902 Seiten von der Accademia della Crusca in Florenz veröffentlicht. Ausgehend von einem gemeinsamen italienischen Etymon, das als Lemma gesetzt wird, enthalten seine Artikel die hieraus entlehnten Lexeme, Mehrworteinheiten, Bedeutungen und Bildungsmuster im Englischen, Französischen und Deutschen. Zur Veranschaulichung mag der folgende Eintrag zu *spaghetti* dienen:

SPAGHETTI *s.m.pl., culin.* 1846. Pasta alimentare, di forma cilindrica lunga e sottile, che si mangia spec. asciutta (cfr. GDU).

E **spaghetti** *s.m., pl. spaghetti(s), culin.* 1893. – Nei composti **parrain-spaghetti** 'film sulla mafia', **politique-spaghetti** 'film di fantapolitica' o **spaghetti western** (< *ingl.*) significa 'italiano', anche *pegg.*, mentre in **tabouret spaghetti** 'sedile composto di sottili elementi plastificati' si fa riferimento alla forma della pasta (GR; Zan., p. 405).

I **spaghetti** *s. 1. culin.* 1849. Spaghetti. **2. fig., slang, spreg. 1931. Italiano. **3. fam.** 1963. In autostrada, intrico di piani stradali su più livelli (OED).**

I **Spaghetti** *s.m., gen. -(s), pl. -s.* Sec. XX. **1. pl., culin.** Spaghetti (*fig.* nel composto **Spaghetträger** 'spalline molto sottili'). **2. ~ (fresser) fam., spreg.** Italiano (DuF, DuGW).

Abb. 1: Wörterbuchartikel des DIFIT²²

Die Definition zum italienischen Etymon ist, wie bei den meisten Einträgen, genauso wie die Absetzung der verschiedenen Lesarten bei polysemen Lemmata aus dem GRADIT²³ übernommen. Auch zu den

²⁰ Vgl. DIFIT, cit., S. XXV-XXXIX.

²¹ DIFIT, cit.

²² Ebd., s.v. *spaghetti*.

²³ GRADIT = Tullio De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*, 8 voll., UTET, Torino 1999-2007. Im DIFIT wird dieses Wörterbuch, von der üblichen Konvention abweichend, als GDU abgekürzt.



einzelnen Italianismen sind die unterschiedlichen Lesarten – die teilweise entlehnt, teilweise in der Zielsprache durch Prozesse der semantischen Adaption entstanden sind – sowie Lokutionen und neue hybride Wortbildungen aufgeführt. Die lexikographischen Angaben umfassen die Wortklasse, den semantischen Bereich sowie einen Erstbeleg, und dies jeweils sowohl für das italienische Etymon als auch für die Italianismen. Eine Besonderheit ist die Gegenüberstellung der Ergebnisse des Sprachkontakts der drei Kontaktsprachen mit dem Italienischen, die als Ziel in der Einleitung des DIFIT²⁴ dargelegt wird:

[I] presente *Dizionario* [...] vuole offrire più che una semplice somma dei dati finora raccolti e acclarati. Il suo scopo è più specifico, è quello di mettere a confronto l'incidenza dell'italiano sul francese, l'inglese e il tedesco, le tre lingue che sono al centro dello spazio europeo e sono a più stretto contatto tra loro, con l'intento di ricostruire le trafile di penetrazione e la diversa sorte delle parole italiane in questo circuito.

Um abzugrenzen, was aufgenommen ist und was fehlt, ist es notwendig, den dem Wörterbuch zugrundeliegenden Entlehnungsbegriff genauer anzusehen: «A borrowing (It. *prestito*, G. *Entlehnung*) is seen here as the result of the imitation of a foreign linguistic pattern by a speech community»²⁵. Hierzu zählen sowohl Lehnwörter (*prestiti*) als auch Lehnprägungen²⁶ (*calchi*), wobei neben der Entlehnung von Einzelexemen auch solche von einzelnen gebundenen Morphemen (z.B. das Alterationssuffix *-issimo*), Mehrworteinheiten (z.B. *dolce far niente*) und Zitaten (z.B. *Eppur si muove*) sowie Pseudoitalianismen²⁷ (z.B. dt. *Tuttifrutti*) berücksichtigt werden.

Das DIFIT umfasst heute insgesamt 8951 Italianismen in den drei Zielsprachen zu 4660 italienischen Etyma. Die Italianismen wurden

²⁴ DIFIT, cit., S. XI.

²⁵ Matthias Heinz – Anne-Kathrin Gärtig, *What a Multilingual Loanword Dictionary Can Be Used for*, cit., S. 1100. Dieser Begriff der Entlehnung orientiert sich an Roberto Gusmani, *Saggi sull'interferenza linguistica*, Seconda edizione accresciuta, Le Lettere, Firenze 1986; vgl. auch Laura Pinnavaia, *The Italian Borrowings in the Oxford English Dictionary. A Lexicographical, Linguistic and Cultural Analysis*, Bulzoni, Roma 2001.

²⁶ Zur Klassifikation der lexikalischen Produkte des Sprachkontakts wird hier und im Folgenden die Terminologie von W. Betz verwendet, vgl. hierzu das Schema in *Lexikon der Sprachwissenschaft*, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, hrsg. v. Hadumod Bußmann, Kröner, Stuttgart 2002, S. 194.

²⁷ Vgl. Matthias Heinz, *Dal DIFIT all'OIM*, cit., S. 31, n. 10. Unter Pseudoentlehnung sind Bildungen zu verstehen, die aus einer Sprache entlehnt zu sein scheinen bzw. von einer Sprechergemeinschaft als Entlehnungen einer Sprache empfunden werden, die in dieser (angenommenen) Herkunftssprache jedoch nicht, oder nicht in der angenommenen Bedeutung, existieren; vgl. hierzu Esme Winter-Froemel, *Entlehnung in der Kommunikation und im Sprachwandel*, De Gruyter, Berlin-New York 2011, S. 44-45, die als Beispiel für einen Pseudoitalianismus im Deutschen *picobello* 'tadellos in Ordnung' anführt.



überwiegend über lexikographische Quellen erschlossen. Grundlage für das Englische war das *Oxford English Dictionary* (OED) und für das Französische der *Trésor de la langue française* (TLF), der *Grand Robert* (GR) sowie das *Dictionnaire étymologique de la langue française* von Oscar Bloch und von Walther von Wartburg (BW)²⁸. Für das Deutsche hatten die Autoren mit der Schwierigkeit zu tun, dass bislang keine vergleichbare Quelle zur Verfügung steht:

il famoso *Deutsches Wörterbuch* dei fratelli Grimm contiene solo forestierismi molto antichi, da lungo integrati, mentre i *Fremdwörterbücher* [...] o sono selettivi, come il *Deutsches Fremdwörterbuch* (DFwb), o non danno datazioni, come *Das große Fremdwörterbuch* (DuF), e sono selettivi anche i dizionari etimologici, come *l'Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (Kluge 1995) e il *Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache* (DuE), o storici, come il *Deutsches Wörterbuch* di Paul (Paul 2002)²⁹,

was die Konsultation einer Vielzahl von Werken nötig machte und im Vergleich zu den beiden anderen Kontaktsprachen häufiger zu weniger präzisen Datierungen führt³⁰. Besonders häufig ist auch der aufgrund des Gewichts des Italienischen in dieser Fachsprache sicher gerechtfertigte und notwendige Rückgriff auf Sammlungen zur Musikterminologie, der jedoch auch ein gewisses Ungleichgewicht jener Italianismen gegenüber

²⁸ OED = *The Oxford English Dictionary* (<<http://www.oed.com/browse-dictionary>>); die Website des OED wird kontinuierlich aktualisiert, dem DIFIT liegt die zuletzt im Dezember 2007 revidierte Version zugrunde; TLF = *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*, publié sous la direction de Paul Imbs, Bernard Quemada, 16 vols., CNRS Editions, Nancy – Gallimard, Paris 1791-1994; GR = *Le Grand Robert de la langue française – Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2^e éd. entièrement revue et enrichie par Alain Rey, Le Robert, Paris 1989 (réimpression 2001); BW = Oscar Bloch – Walther von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, 11^e éd., PUF, Paris 1996.

²⁹ Harro Stammerjohann – Gesine Seymer, *L'italiano in Europa: italianismi in francese, inglese e tedesco*, in *Firenze e la lingua italiana fra nazione e Europa*, Atti del convegno di studi, Firenze, 27-28 maggio 2004, a cura di Nicoletta Maraschio, Firenze University Press, Firenze 2007, S. 42. Kursivsetzungen im Original.

³⁰ Für eine vollständige Liste der Quellen verweise ich auf die Bibliographie des DIFIT, cit., S. XXV-XXXIX, auch online unter <<http://www.italianismi.org/fonti>> verfügbar. Für das Deutsche finden sich hierin häufiger als für die anderen Sprachen auch Wörterbücher des 18. und 19. Jahrhunderts, beispielsweise die von Adelung und Campe (Johann Christoph Adelung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuchs der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, 5 Bde., Breitkopf, Leipzig 1774-1786; Joachim Heinrich Campe, *Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der unserer Sprache aufgedruckten fremden Ausdrücke*, Ergänzungsband zu Adelung's Wörterbuche, 2 Bde., Schulbuchhandlung, Braunschweig 1801; Joachim Heinrich Campe, *Wörterbuch der deutschen Sprache*, 5 Bde., Schulbuchhandlung, Braunschweig 1807-1811) angegeben.



anderen im DIFIT mit sich bringt.

Der Vorteil des vorwiegenden Heranziehens lexikographischer Daten liegt klar in ihrer systematischen Nachvollziehbarkeit und Vergleichbarkeit untereinander für die einzelnen Zielsprachen. Allerdings ergibt sich aus der gewählten Methode auch der Nachteil, dass die Verzeichnung eines Italianismus in einem Wörterbuch oder terminologischen Lexikon natürlich recht wenig über seinen tatsächlichen Gebrauch in der englischen, französischen und deutschen Sprechergemeinschaft aussagt³¹.

3.2. OIM

Seit 2013 sind die Daten des DIFIT unter www.italianismi.org (vgl. Abb. 2) auch frei elektronisch im Internet verfügbar.



Abb. 2: Startseite des OIM-Portals³²

Hierzu wurden sie überarbeitet und von Gesine Seymer, in Zusammenarbeit mit Marco Biffi, Giovanni Salucci und Marco Rago, in eine in präzisen Suchanfragen nutzbare Datenbank überführt³³. Diese bildet

³¹ Vgl. hierzu auch die Rezension von Claudio Marazzini und Carla Marello, *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco, a c. di H. Stammerjohann e E. Arcaini, G. Cartago, P. Galetto, M. Heinz, M. Mayer, G. Rovere e G. Seymer [...]*, in «Lingua e stile», 46, 1 (2011), S. 164.

³² <<http://www.italianismi.org>> (letzter Zugriff: 18. Januar 2018).

³³ Vgl. Matthias Heinz, *Dal DIFIT all'OIM*, cit., S. 24-28. Diese gehört zu den *Archivi digitali* des VIVIT-Portals der Accademia della Crusca, <<http://www.viv-it.org>>, das zahlreiche elektronische Materialien für am Italienischen Interessierte v.a. im Ausland



bislang das Herzstück des weiterführenden OIM und ist für die bisher berücksichtigten Zielsprachen aktualisierbar sowie potentiell auf weitere Kontaktsprachen, die vom Italienischen beeinflusst wurden, ausbaubar.

Gegenüber dem Printwörterbuch bietet die elektronische Datenbank über eine Suchmaske verschiedenste Zugriffsmöglichkeiten und kann so als potentes Instrument für die Erforschung des lexikalischen Sprachkontakts genutzt werden. Neben der freien Suche über *Ricerca libera* (vgl. Abb. 3), mit der italienische Etyma, Italianismen in den drei Zielsprachen Englisch, Französisch und Deutsch, aber auch Einheiten der Mikrostruktur, z.B. der Definitionen, gesucht werden können, hat der Nutzer über *Ricerca negli etimi* und *Ricerca negli italianismi* die Möglichkeit, gezielt in den Etyma oder den Italianismen zu recherchieren.



Abb. 3: OIM-Portal, Maske zur freien Suche³⁴

Zusätzlich zur gezielten Suche nach einzelnen Lexemen über das Eingabefeld «Eventuale parola da cercare» – etwa, um zu prüfen, in welcher Form der italienische *soprano di coloratura* ins Deutsche entlehnt worden, oder um sich anzeigen zu lassen, ab wann *Pizza* als Italianismus im Deutschen belegt ist – können hier zahlreiche Filter genutzt werden (vgl. Abb. 4 und 5).

bereithält. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Website <<http://www.italianismi.org>> sich derzeit (letzter Zugriff: 18. Januar 2018) noch im Aufbau befindet und die Menüpunkte außer der allgemeinen *Introduzione*, der *Fonti citate* und der eigentlichen Abfrage der DIFIT-Daten unter *Ricerca*, für die eine einmalige kostenlose Registrierung über die Accademia della Crusca notwendig ist, bislang keine Texte enthalten.

³⁴ <<http://www.italianismi.org/ricerca>>.



Abb. 4: OIM-Portal, Maske zur Suche in den Etyma³⁵

Abb. 5: OIM-Portal, Maske zur Suche in den Italianismen³⁶

³⁵ <<http://www.italianismi.org/ricerca-etima>>.

³⁶ <<http://www.italianismi.org/ricerca-italianismi>>.



Sowohl für die italienischen Etyma als auch für die Entlehnungen ist es möglich, sich sämtliche Treffer für eine Wortklasse (und auch für Affixe sowie für Phraseologismen) anzeigen zu lassen, die Suche auf einen bestimmten Zeitraum des Erstbelegs einzugrenzen, nur archaische, heute obsolete oder unbelegte Lexeme zu berücksichtigen oder das Register festzulegen. Bestimmte semantische Bereiche bzw. Verwendungen in einer Sektoriaisprache können über den Filter *Settore/campo semantico* betrachtet werden (vgl. Abb. 6).

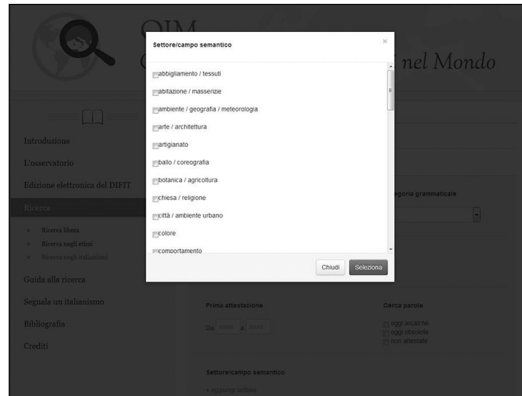


Abb. 6: OIM-Portal, Filter *Settore/campo semantico*³⁷

Für die Etyma ist es außerdem möglich, die Auswahl auf Lexeme dialektaler Herkunft einzugrenzen sowie nach solchen zu suchen, die zu Italianismen nur in einem bestimmten Zeitraum oder in nur einer oder zwei der drei Zielsprachen geführt haben. Die Suche nach Italianismen kann auf eine oder zwei der Zielsprachen beschränkt werden oder sich auf Italianismen mit dialektalem Gebrauch in der Zielsprache begrenzen. Eine Besonderheit stellt die Annotation der DIFIT-Daten nach dem jeweiligen Entlehnungstyp dar, die es möglich macht, nur Lehnwörter (*prestito diretto*), nur Fremdwörter (*prestito integrale*) oder nur Lehnprägungen (*prestito non integrale*, mit der weiteren Unterscheidung in *calco formale*, *calco parziale* und *calco semantico*), indirekte, also über eine Mittlersprache aus dem Italienischen entlehnte Einheiten, bzw. Pseudoentlehnungen zu berücksichtigen.

Somit können quantitative und qualitative Forschungsfragen wie z.B.

- Welche Wortklassen sind besonders häufig entlehnt worden?
- Wohin sind welche Italianismen welcher regionalen Herkunft besonders häufig gewandert?

³⁷ Ebd.



- Welche Dialekte bzw. regionalen Varietäten haben verstärkt Italianismen aufgenommen?
- In welchem Jahrhundert hat welcher semantische Bereich besonders stark ausgestrahlt?
- In welchem Zeitraum ist welcher Entlehnungstyp besonders produktiv?

beantwortet werden. Auch in der schulischen sowie der Hochschuldidaktik ist die Datenbank für Lehreinheiten zum Phänomen der Entlehnung im Rahmen selbstentdeckenden Lernens gut einsetzbar³⁸.

4. RECHERCHEN ZU ITALIANISMEN IM DEUTSCHEN MITHILFE VON OIM

Schränkt man nun den Blick auf die Italianismen in der deutschen Sprache ein, so hat man es in der OIM-Datenbank derzeit (letzter Zugriff: 18.1.2018) mit 3281 Einheiten zu tun. Im Folgenden seien exemplarisch einige quantitative Analysen vorgestellt, die hierzu möglich sind. Sie befassen sich mit den Entlehnungen ins Deutsche im Vergleich zu denen ins Englische und Französische und ihren Entlehnungswegen (4.1.), den semantischen Bereichen, denen die Italianismen angehören (4.2.), der Entlehnung in nur eine diatopische Varietät des Deutschen (4.3.) sowie der Chronologie der Übernahme der einzelnen Italianismen (4.4.).

4.1. *Direkte und indirekte Italianismen im Deutschen im Vergleich zum Englischen und Französischen*

In seiner heutigen Form umfasst die OIM-Datenbank neben den 3281 Italianismen im Deutschen 3145 im Englischen und 2525 im Fran-

³⁸ So kann ich beispielsweise von der positiven Erfahrung im Rahmen eines Proseminars zur italienischen Lexikologie und Lexikographie im a.a. 2016/17 berichten, in dem zwei Studentinnen eine Einheit zum Thema Italianismen im Deutschen gestalteten und, nach einer Einführung in das Thema auf Basis der Forschungsliteratur, eine Übungseinheit für die Kommilitoninnen und Kommilitonen durchführten, in der diese selbst Beispiele für die zuvor gelernten Phänomene in der Datenbank suchten sowie einfache quantitative Analysen vornahmen. Für grundlegende Informationen zu DIFIT und OIM sowie erste Untersuchungen auf Basis ihrer Daten vgl. Matthias Heinz, *L'expérience du Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco (DIFIT): objectifs, structure et aspects méthodologiques*, in *Aspects lexicographiques du contact entre les langues dans l'espace roman*, éd. Franco Pierno, Université Marc Bloch, Strasbourg 2008, S. 165-180; Matthias Heinz – Anne-Kathrin Gärtig, *What a Multilingual Loanword Dictionary Can Be Used for*, cit.; Harro Stammerjohann – Gesine Seymer, *L'italiano in Europa*, cit.; Lucilla Pizzoli, *Per un dizionario degli italianismi nel mondo*, cit. sowie die Rezension von Claudio Marazzini und Carla Marellò, cit. Der Sammelband *Osservatorio degli italianismi nel mondo: punti di partenza*, cit., versammelt Beiträge eines 2014 an der Accademia della Crusca organisierten Studententages zum Projekt, die über einen Stand der Arbeiten sowie, im Hinblick auf den Ausbau der Daten, auf Italianismen in weiteren Sprachen (u.a. dem Englischen und Französischen in Kanada, dem Maltesischen und dem Polnischen) sowie über das *Lehnmwortportal Deutsch* informieren.



zösischen. Keine Sprache ist also so stark vom Italienischen beeinflusst worden wie das Deutsche. Die für alle Sprachen sehr hohen Zahlen schließen neben den direkten auch s.g. indirekte Italianismen ein, also solche, die von der jeweiligen Empfängersprache nicht unmittelbar aus dem Italienischen entlehnt wurden, sondern den Umweg über eine Mittlersprache genommen haben (vgl. Abb. 7)³⁹. Ein Beispiel für eine indirekte Entlehnung vom Italienischen ins Deutsche ist *Baguette*, das wir – korrekt – gewöhnlich als Französisismus identifizieren, der jedoch wiederum seinen Ursprung im italienischen *bacchetta* hat.

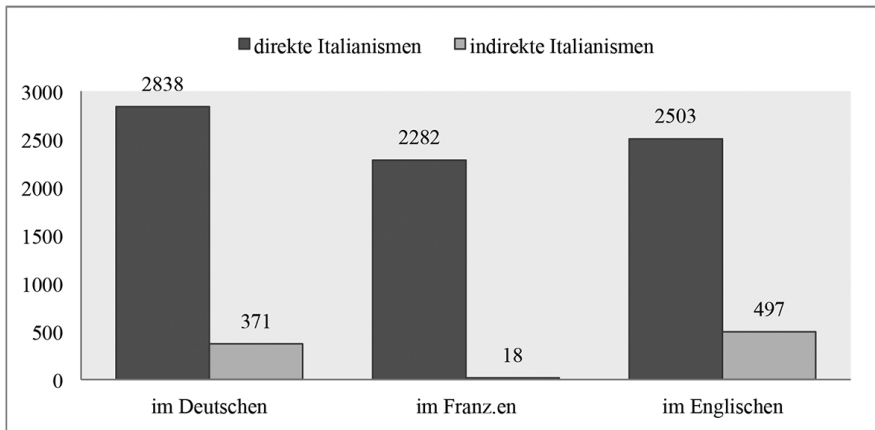


Abb. 7: Direkte und indirekte Italianismen im Deutschen, Französischen und Englischen (DIFIT/OIM)

Wie die Grafik zeigt, ist das Französische nicht nur für jenes Beispiel, sondern allgemein die Sprache, die am meisten direkt aus dem Italienischen entlehnt hat, was geopolitisch mit den engeren und älteren Beziehungen zwischen Frankreich und Italien erklärbar ist. Nachdem die kulturelle Vormachtstellung von Italien nach Frankreich übergegangen war, entlehnten die anderen europäischen Sprachen verstärkt aus dem Französischen und übernahmen so auch dessen Italianismen, womit sich der höhere Anteil indirekter Italianismen im Englischen und Deutschen er-

³⁹ Entsprechend annotiert nach direkten und indirekten Italianismen sind in den DIFIT-Daten alle Entlehnungen, ausgeschlossen hingegen die Lehnprägungen. Zum Konzept der indirekten Entlehnung vgl. Harro Stammerjohann, *La lingua degli angeli*, cit., S. 146. Zur Grafik vgl. auch Harro Stammerjohann – Gesine Seymer, *L'italiano in Europa*, cit., S. 46, die für die dort dargestellte quantitative Auswertung den noch geringeren Datenbestand aus dem Jahr 2007 heranziehen.



klärt⁴⁰. Für einige Referenten, die das bundesdeutsche Standarddeutsch mit einem Französisismus bezeichnet, findet sich daneben die (direkte) Entlehnung eines Italianismus in eine andere nationale Standard- oder regionale Varietät (z.B. österr. *Melanzani* < ital. *melanzana* neben bundesdt. *Aubergine* < frz. *aubergine*).

Neben dem Entlehnungsweg lassen sich über die DIFIT-Daten auch die Entlehnungstypen der Italianismen anzeigen und quantitativ auszählen. Für das Deutsche überwiegen mit 97,8% klar die «*prestiti diretti*», also Lehnwörter i. w. S., wohingegen Lehnprägungen mit 2,1% sehr viel seltener und Pseudoitalianismen wie *Tuttifrutti* aufgrund ihrer Gebrauchsfrequenz zwar sehr prominent, aber quantitativ mit unter 0,1% zu vernachlässigen sind. Die folgende Tabelle stellt diese Zahlen für das Deutsche denjenigen für das Englische und Französische gegenüber⁴¹.

<i>Italianismen nach Entlehnungstyp</i>	<i>im Deutschen</i>	<i>im Französischen</i>	<i>im Englischen</i>
Lehnwörter	97,8% (3210)	91,0%	94,5%
Lehnwörter i. e. S.	50,1% (1673)	59,2%	38,7%
Fremdwörter	47,9% (1573)	31,9%	61,3%
Lehnprägungen	2,1% (71)	8,9%	4,4%
Lehnübersetzungen	0,9% (31)		
Hybridbildungen	0,8% (27)		
Lehnbedeutungen	0,4% (13)		
Pseudoentlehnungen	0,0% (1)	0,1%	0,1%
GESAMT	100,0% (3281)	100,0%	100,0%

Tab. 1: *Italianismen nach Entlehnungstyp*

Diese detailliertere quantitative Auswertung nach Entlehnungstypen zeigt, dass sich innerhalb der Lehnwörter i. w. S., also der lexikalischen Entlehnungen, die Italianismen im Deutschen recht gleichmäßig auf Lehnwörter und Fremdwörter verteilen, wobei erstere, mit unterschied-

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ Die Durchschnittswerte für die Italianismen in allen drei Kontaktsprachen des DIFIT sind in Matthias Heinz – Anne-Kathrin Gärtig, *What a Multilingual Loanword Dictionary can be used for*, cit., S. 1105 publiziert.



lichen Graden der Adaptierung (Bsp. *Artischocke* < ital. sett. *articiocco*; *Bandit* < ital. *bandito*), mit 50,1% überwiegen. Von den 1573 nicht adaptierten Fremdwörtern (Bsp. *Amarretto*; *Mafia*) gehören mehr als die Hälfte (829 von 1573) zur musikalischen Terminologie⁴², was die Tendenz, dass Fachwortschatz eher integral entlehnt wird, bestätigt.

Innerhalb der Lehnprägung kommt am häufigsten die Lehnübersetzung mit insgesamt 31 Treffern, z.B. *Blumenkohl* < ital. *cavolfiore*; *Großherzog* < ital. *granduca* vor den Hybridbildungen wie *Bratschgeige* < ital. *viola da braccio* oder *Furore machen* < ital. *far furore* und den Lehnbedeutungen (Bsp. *Kapelle* 'Ensemble von Sängern und Musikern'; *Haben* 'Kredit') vor.

In der Verteilung nach Entlehnungstyp zeigt sich zudem erneut der große Unterschied der Übernahme in den einzelnen Empfängersprachen. Im Englischen und noch stärker im Französischen ist die Zahl der direkten Entlehnungen mit 94,5% bzw. 91,0% zwar immer noch mit Abstand die größte, jedoch deutlich geringer als im Deutschen. Diese Sprachen tendieren also stärker dazu, lexikalische Muster anderer Sprachen mit eigenem Material nachzubilden. Innerhalb der Lehnwörter ist zudem die Zahl der Fremdwörter im Französischen deutlich geringer als im Deutschen, wobei der Anteil noch geringer wird, wenn man die große Gruppe der – vorwiegend unadaptierten – Musiktermini herausrechnet. Ohne diese überwiegen auch im Englischen die adaptierten Lehnwörter.

Die Arbeit mit den OIM-Daten belegt also die größere Offenheit des Deutschen gegenüber den beiden anderen großen europäischen Sprachen quantitativ deutlich, wobei Faktoren wie die größere strukturelle Ähnlichkeit des Französischen oder eben die Zugehörigkeit der Entlehnungen zu bestimmten semantischen Bereichen und Fachterminologien sowie etwa der Zeitraum der Entlehnung stark mitwirken und bei künftigen Studien, auch auf Basis der DIFIT-Daten, als Korrelationen zu berücksichtigen sind.

4.2. *Italianismen nach semantischen Bereichen*

Die Zugehörigkeit zu semantischen Bereichen bzw. zu bestimmten sektorialen Varietäten ist eines der zentralen Kriterien zur inneren Gliederung von Italianismen in den Empfängersprachen. Zugleich ist sie aus kulturhistorischer Perspektive besonders interessant, zeigt sich hier doch, in welchen Bereichen die Kultur der Gebersprache besonders stark ausstrahlt. Über OIM ist es zunächst recht einfach möglich, sich über den entsprechenden Filter eine Verteilung anzeigen zu lassen:

⁴² Vgl. hierzu den folgenden Abschnitt 4.2.

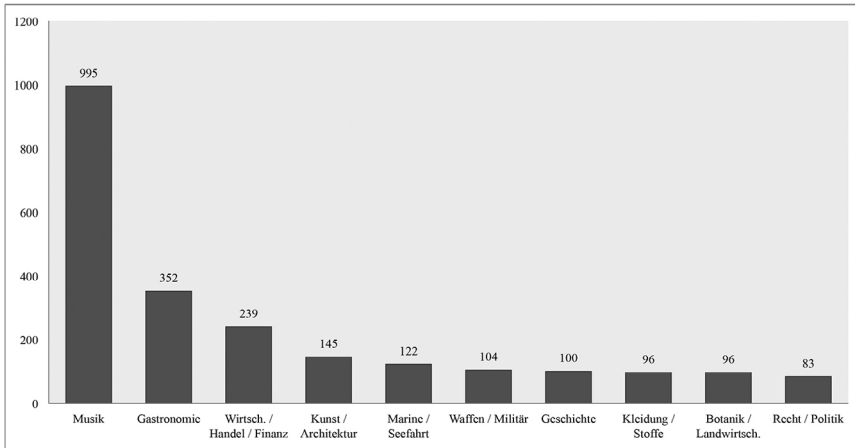


Abb.8: Italianismen im Deutschen nach semantischen Bereichen (DIFIT/OIM)

Abgetragen sind hier die zehn größten Gruppen, deren Auftreten wenig überrascht. Auffällig ist die sehr hohe Zahl von Italianismen aus der Musik, die der enormen Bedeutung des Italienischen für die musikalische Fachterminologie – neben der Bezeichnung zahlreicher Musikinstrumente vor allem die Angabe der Vortragsbezeichnungen wie *andante*, *a battuta* etc. – in allen Sprachen geschuldet ist. Auch frühere Studien weisen die Musik als mit Abstand größten Fachbereich für die Aufnahme von Italianismen im Deutschen aus⁴³. Dennoch ist bei der großen Zahl auch die Methode der Ermittlung zu bedenken. So finden sich im Quellenverzeichnis des DIFIT zahlreiche Nachschlagewerke zur Musik, während Fachlexika für andere Sektoren fehlen⁴⁴. Besonders stark sind diese Italianismen im Deutschen und Französischen vertreten, wo sie 30,3% bzw. 34,0% aller Italianismen ausmachen (gg. über 23,6% im

⁴³ Vgl. hierzu die Grafiken auf Basis der Zahlen aus Grazia Basile, *Gli italianismi nel lessico specialistico della lingua tedesca*, cit. und Friederike Schmöe, *Italianismen im Gegenwartsdeutschen* sowie Karl-Heinz Best, *Italianismen im Deutschen*, cit. am Ende des Abschnitts. Zum Einfluss der musikalischen Italianismen in den vier Kontaktsprachen des DIFIT vgl. Ilaria Bonomi, *La penetrazione degli italianismi musicali in francese, spagnolo, inglese, tedesco*, cit.

⁴⁴ Verzeichnet sind dort insgesamt 18 Lexika und Studien zur Musik, während andere Sektoren nur durch wenige Einzelstudien vertreten sind. Die meisten dieser Lexika, nämlich acht, sind Nachschlagewerke zum Deutschen; fünf sind italienisch, eines mehrsprachig und nur drei beschäftigen sich mit dem Französischen und eines mit dem Englischen, vgl. DIFIT, cit., S. XXV-XXXIX; eine Erläuterung der vorgefundenen Quellennlage bietet Matthias Heinz, *L'expérience du Dictionario di italianismi in francese, inglese, tedesco (DIFIT)*, cit., S. 167-170.



Englischen). In einigen Fällen erfolgte die Vermittlung ins Französische hier, gegen den allgemeinen Trend, über das Deutsche⁴⁵.

Die Suche der semantischen Bereiche über die Suchmaske kann eine Durchsicht der einzelnen Belege nicht ersetzen und birgt Interpretationsfallen: So werden bei der derzeitigen Programmierung Kopfwörter von Phraseologismen, die als Einzellexeme zum Frame gehören, hier mitgezählt, was zu unsauberen Ergebnissen führt⁴⁶. Trotz der zu berücksichtigenden Schwierigkeiten ist die Suche als wertvolles Instrument einsetzbar und bietet ein umfassenderes Bild, als frühere Untersuchungen es auf Grund einer beschränkteren Datenbasis leisten konnten. 1991 hat Grazia Basile die 568 im Duden von 1982 und die 715 im Wahrig von 1980 verzeichneten Italianismen systematisch ausgezählt und kommt für die zehn im OIM am häufigsten vorkommenden Kategorien auf folgende Verteilung⁴⁷:

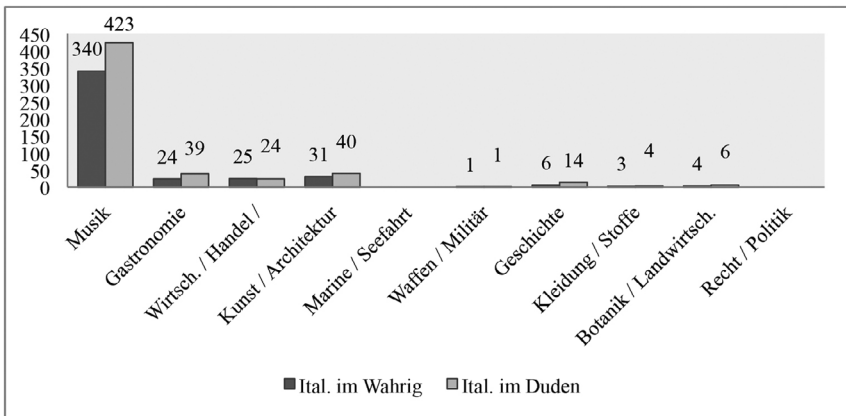


Abb. 9: Italianismen im Deutschen nach semantischen Bereichen in Basile⁴⁸

Während ihre Daten, die ebenfalls auf der lexikographischen Erfassung von Italianismen beruhen, denen im DIFIT recht gut vergleichbar sind, bezieht sich die Studie von Friederike Schmöe zu Italianismen im

⁴⁵ Vgl. Harro Stammerjohann – Gesine Seymer, *L'italiano in Europa*, cit., S. 46-47.

⁴⁶ Dies wurde von Patricia Bagari, die als Studienassistentin in Salzburg am Projekt mitarbeitet und derzeit ihre Diplomarbeit zu Italianismen in Kunst und Architektur verfasst, nachgewiesen.

⁴⁷ Vgl. Grazia Basile, *Gli italianismi nel lessico specialistico della lingua tedesca*, cit., S. 40-41. Nicht berücksichtigt wurde in der von mir erstellten Grafik Basiles Kategorie «Linguaggio comune», die in den OIM-Daten nach semantischer Verteilung fehlt. Basiles Kategorie «Biologia» habe ich mit der dortigen, sicher abweichenden Kategorie «botanica/agricoltura» gleichgesetzt.

⁴⁸ Vgl. ebd.



Gegenwartsdeutschen auf die Untersuchung von Texten der 1990er Jahre wie Zeitungen, Zeitschriften, Firmenkatalogen und Bestellbüchern⁴⁹. Heute obsoleete Einheiten oder Fachtermini mit extrem beschränktem Gebrauch, wie sie im DIFIT so häufig sind, werden so ausgeschlossen. Auch sind die semantischen Bereiche deutlich anders gefasst, so dass nur fünf der für das DIFIT häufigsten Kategorien aus dem obigen Schaubild für einen Vergleich füllbar sind (vgl. Abb. 10). Die Grafik ist auf Basis der Zahlen aus einem Artikel von Best erstellt, der eine quantitative Auswertung der Arbeit von Schmöe vornimmt⁵⁰.

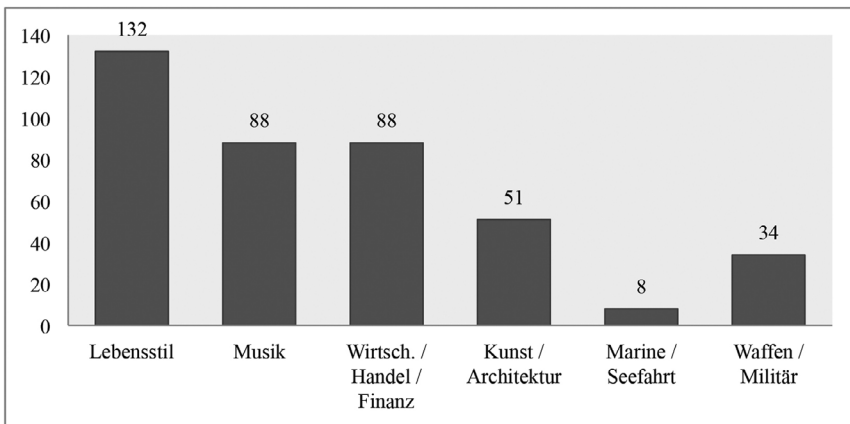


Abb. 10: Italianismen im Deutschen nach semantischen Bereichen in Schmöe/Best⁵¹

Die meisten Italianismen gehören nach dieser Auswertung der Kategorie «Lebensstil» an, wohingegen Musikterminologie im Vergleich zu den anderen Studien deutlich seltener vertreten und das Übergewicht der Entlehnungen aus dem Bereich der Musik aufgehoben ist. Da die Korpusgrundlage von Schmöe auf das ausgehende 20. Jahrhundert beschränkt ist, lässt sich diese Verteilung vorsichtig als eine diachrone Verschiebung der Bereiche der Entlehnungen hin zu solchen aus den unter Lebensstil gefassten Feldern der Mode, des Designs, der Kulinarik, der Werbung sowie des nicht näher spezifizierten Lifestyles interpretieren.

⁴⁹ Friederike Schmöe, *Italianismen im Gegenwartsdeutschen*, cit., S. 550.

⁵⁰ Vgl. Karl-Heinz Best, *Italianismen im Deutschen*, cit., S. 85. Best verwendet die Zahlen von Schmöe um zu zeigen, dass sich Entlehnungsprozesse «unter natürlichen Bedingungen gesetzmäßig entwickeln», ebd., S. 86, wobei sie dem logistischen Gesetz folgen, und dass sich die Verteilung als Diversifikationsphänomen interpretieren lässt.

⁵¹ Vgl. die Zahlen aus Friederike Schmöe, *Italianismen im Gegenwartsdeutschen*, cit., nach Karl-Heinz Best, *Italianismen im Deutschen*, cit., S. 85.



4.3. *Italianismen mit geographisch eingeschränktem besonderen Gebrauch*

Neben ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Sachbereichen und sektorialen Varietäten kann auch die diatopische Varietät, in welcher die Italianismen innerhalb des Deutschen eine spezielle Verwendung aufweisen, über OIM gezielt betrachtet werden. Der Filter für «italianismi con specifico uso dialettale» zeigt für die Kontaktsprache Deutsch 158 Entlehnungen an, deren spezieller Gebrauch geografisch eingeschränkt ist. Dies entspricht einem Anteil von 4,8% aller Italianismen im Deutschen (gegenüber 7,9% im Englischen und 0,9% im Französischen). Betrachtet man die Trefferliste, so wird sofort eine terminologische Unzulänglichkeit der Datenbank klar: Ein Großteil der betreffenden Italianismen ist als Austriazismus ausgewiesen bzw. im Deutschen der Schweiz oder von Südtirol belegt. Die Wahl des Terminus «dialettale» ist also unzutreffend und schwer zu erklären, handelt es sich doch auch bei den anderen Kontaktsprachen im DIFIT um plurizentrische Sprachen, und in der Tat werden etwa auch Besonderheiten im amerikanischen Englisch als «uso dialettale» gelistet⁵².

Die Verteilung der entsprechenden Italianismen im Deutschen auf seine nationalen Varietäten sowie regionale Dialekte muss manuell vorgenommen werden (vgl. Tab. 2).

<i>Italianismen im Deutschen in</i>	<i>Anzahl</i>	<i>%</i>
Österreich	119	63,6
davon expl. in Tirol	18	
in Wien	4	
in Vorarlberg	1	
Süddeutschland	37	19,8
davon expl. in Bayern	25	
der Schweiz	17	9,1
Südtirol	7	3,7
Trentino	1	0,5
n.d.	6	3,2
GESAMT	187	100,0

Tab. 2: *Italianismen in diatopischen Varietäten des Deutschen*

⁵² Zum Deutschen als einer plurizentrischen Sprache vgl. jetzt Michael Clyne, *German as a Pluricentric Language*, in *Pluricentric Languages. Differing Norms in Different Nations*, hrsg. v. M. C., De Gruyter, Berlin-Boston 2012, S. 117-148.



Der Großteil der Italianismen mit besonderem regionalem oder nationalem Gebrauch ist mit 96 für Österreich ausgewiesen (z.B. *Biskotte* < ital. *biscotto*; *sekkieren* < ital. *seccare*; es fehlt *Melanzani*). Zählt man noch die Treffer der in den OIM-Daten genauer eingegrenzten Varietäten (von Tirol, Wien, Vorarlberg) hinzu, kommt man auf 119 Einheiten. Insgesamt 37 Italianismen kommen im Süddeutschen vor bzw. haben hier einen besonderen Gebrauch, wovon 12 explizit als bayrisch markiert sind, 17 sind es in der Schweiz und 7 in Südtirol, wobei für manche mehrere Verbreitungsgebiete angegeben sind (weshalb die Gesamtzahl in Tab. 1 größer als 158 ist). Während die hohe Zahl von Belegen im österreichischen Deutsch nicht überrascht, sind verhältnismäßig wenige Italianismen im Deutschen in Südtirol ausgewiesen, was wiederum methodologisch durch die Korpusauswahl und das Erkenntnisinteresse des DIFIT zu erklären und sicherlich zu kritisieren ist. Insgesamt kann die Datenbank jedoch zumindest als Ausgangsbasis zu Studien speziell zu diesen Italien geographisch (sowie historisch und kulturell) besonders nahen Ländern und Regionen genutzt werden bzw. können die Daten, auch in Verbindung mit weiteren Kreuzungen, z.B. mit dem Jahrhundert der Entlehnung, quantitativ das belegen, was in älteren qualitativen oder auf kleineren Korpora beruhenden Arbeiten bereits formuliert worden ist⁵³.

4.4. Chronologie der Italianismen im Deutschen

Nehmen wir schließlich eine letzte der zentralen Fragen zur Verbreitung der Italianismen im Deutschen, nämlich die nach dem Zeitpunkt ihrer Übernahme und ersten Verzeichnung in dieser Sprache, in den Blick, ergibt sich bei der Arbeit mit den OIM-Daten das bereits erwähnte Problem der oftmals fehlenden oder unpräzisen Daten:

va ricordato che le fonti non sempre forniscono datazioni, specie per il tedesco [...]. Oltre a qualche datazione sommaria come ‘medio alto tedesco’, invece di un secolo preciso, la collocazione delle datazioni mancanti del tedesco è da cercare soprattutto nel Novecento; è vero che Schmöe (1998) indica una diminuzione degli italianismi nel Novecento in tedesco come nelle altre lingue, ma i dati di questa autrice sono selettivi, non validi statisticamente⁵⁴.

⁵³ Vgl. z.B. die Studien von Karin Pernstich, *Der italienische Einfluss auf die deutsche Schriftsprache in Südtirol*, cit.; Felicity Rash, *French and Italian Lexical Influences in German-Speaking Switzerland*, cit.; Martin Stegu, *Italianismen und Pseudoitalianismen im Deutschen*, cit. Zur Erweiterung der Daten für das Deutsche Südtirols ist jetzt Heidemaria Abfalterer, *Der Südtiroler Sonderwortschatz aus plurizentrischer Sicht. Lexikalisch-semantische Besonderheiten im Standarddeutsch Südtirols*, innsbruck university press, Innsbruck 2007 zu beachten.

⁵⁴ Harro Stammerjohann – Gesine Seymer, *L'italiano in Europa: italianismi in francese, inglese e tedesco*, cit., S. 47.



Mit 1010 sind fast ein Drittel aller Italianismen im Deutschen in der Datenbank derzeit völlig ohne Erstbeleg, selbst ohne einen, der nur einen groben Zeitraum angeben würde, verzeichnet. Für vierzig von ihnen wurde über die Quelle, aus der sie stammen bzw. über ihren historischen Kontext systemintern nachträglich eine grobe Zuordnung vorgenommen⁵⁵. Als Italianismen ohne Beleg sind 36 Einheiten ausgewiesen. Bei den Italianismen, für deren Erstbeleg ein ganzes Jahrhundert angegeben ist, ist die Frage relevant, für welchen Zeitraum etwa «sec. XV» genau definiert ist – 1300-1399? 1301-1400? Oder sind z.B. die Jahre 1700 und 1750 für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts mit eingeschlossen?

Zunächst einmal ist anzumerken, dass die Angabe eines weiteren Zeitraums für das Auftreten einer Entlehnung in einer Zielsprache sicherlich den tatsächlichen sprachlichen Prozessen gerechter wird als die Angabe eines punktuellen Beleges. Allerdings ist für historische Wörterbücher zur Dokumentation der Wortgeschichte natürlich die Angabe eines (schriftlichen) Erstbeleges stets ein Ziel; und für eine Datenbank, welche die Abfrage nach Jahreszahlen oder Zeiträumen (z.B. 1310-1350) erlaubt, stellt sich die Frage, wie lexikographische Angaben wie etwa 16. Jahrhundert aus den zugrundeliegenden Wörterbüchern kodiert werden. Für die DIFIT-Daten im OIM ist hier die Entscheidung getroffen worden, Angaben wie «1^a metà sec. XV» als 1400-1450 oder «sec. XV» als 1400-1500 zu programmieren, wodurch die Nuller- und Fünfzigerjahre als Scharnierjahre in zwei Zeiträumen (z.B. sowohl im 14. als auch im 15. Jahrhundert) auftreten. Dies ist für Forschungsfragen wie «Welche Italianismen sind im 16. Jahrhundert für den Bereich der Kunst zu berücksichtigen?» sicher eine valide Lösung, die keine relevanten Treffer ausschließt. Für einen quantitativen Überblick darüber, welche Jahrhunderte besonders viele Italianismen hervorgebracht haben, führt sie wegen der doppelten Berücksichtigung mancher Entlehnungen jedoch zu verwirrenden Ergebnissen.

Für die folgende Grafik wurden daher die Italianismen ohne Beleg nicht berücksichtigt, diejenigen, bei denen dies möglich war, über ihren historischen Kontext zugeordnet und für diejenigen, die eine Jahrhundertangabe enthalten, um die Scharnierjahre zu umgehen deren Zeitraum mit ...1-...0 (also etwa 1201-1300 für das 13. Jahrhundert) definiert, wohl wissend, dass dies nur eine mögliche Zuordnung ist und dass

⁵⁵ Eine Liste hierzu haben im Rahmen des OIM Matthias Heinz und Patricia Bagari in Abstimmung mit Gesine Seymer erarbeitet. 34 der nachträglich zeitlich zugeordneten Italianismen stammen aus Emil Öhmanns Aufsatz *Der romanische Einfluß auf das Deutsche bis zum Ausgang des Mittelalters* von 1974, cit., sie waren also auf den Zeitraum bis zum Ausgang des Mittelalters eingrenzbar. Weitere fünf sind über ihren historischen Kontext auf das 20. Jahrhundert zu datieren (beispielsweise *Paparazzo*, das auf den gleichnamigen Protagonisten in Fellinis Film *La dolce vita* von 1960 zurückgeht).



die entsprechenden Zahlen für die einzelnen Jahrhunderte stets nur eine angenäherte Tendenz abbilden.

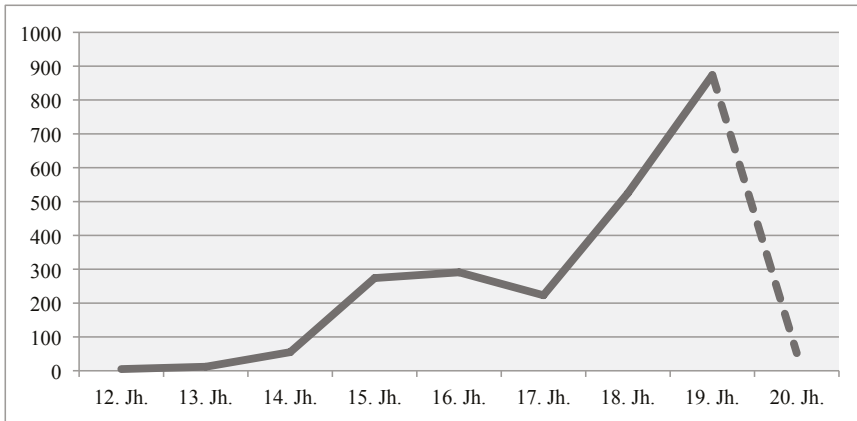


Abb. 11: Diachrone Entwicklung der Übernahme von Italianismen im Deutschen

Nach vereinzelt Belegen im 12.-14. Jahrhundert steigt die Zahl der Italianismen im Deutschen im *Quattrocento* sprunghaft an, um im *Cinquecento*, dem Jahrhundert, in dem das Italien der Renaissance kulturelles Ausstrahlungszentrum für ganz Europa wird, einen ersten Höhepunkt zu erreichen. Dieser Anstieg fällt gegenüber dem im Französischen und Englischen dennoch deutlich geringer aus, wie Stammerjohann und Seymer ausführen und als Grund die Reformation nennen, die Deutschland von Italien entfernt⁵⁶. Den zweiten, deutlich hervorstechenderen Höhepunkt erlangt die Zahl der Italianismen im Deutschen im 19. Jahrhundert. Dieser ist v.a. durch die hohe Zahl der Musiktermini bedingt, die zwar teilweise bereits früher ins Deutsche eingehen, jedoch nun verstärkt lexikographisch erfasst werden, und dank dieser nun stärker ausgeprägt als der entsprechende Peak für die Italianismen im Englischen und Französischen. Für das 20. Jahrhundert sind die Zahlen für das Deutsche aus den bei Stammerjohann und Seymer genannten Gründen unzuverlässig⁵⁷, die Entwicklungslinie ist daher gestrichelt. Ablesbar ist jedoch der sicher zu bestätigende Trend eines Rückgangs und einer Verlagerung zu anderen semantischen Bereichen.

⁵⁶ Harro Stammerjohann – Gesine Seymer, *L'italiano in Europa: italianismi in francese, inglese e tedesco*, cit., S. 48.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 47-48.



5. DATENBASIERTE UND METHODISCHE SCHWIERIGKEITEN, LÖSUNGSANSÄTZE UND ANKNÜPFENDE FORSCHUNGEN

Der letzte Absatz deutet bereits auf ein Problem der Datenbank, nämlich die erwähnte Ungenauigkeit der Daten für das Deutsche, hin, die auf die Tradition der deutschen Fremdwortlexikographie zurückzuführen ist. Wie bei jeder Ressource, die sich in einer Entwicklungsphase befindet, weist das OIM-Portal noch weitere kleine Schwächen auf, die teils auf die Datenbasis zurückgehen, teilweise jedoch auch die notwendigen Beschränkungen einer lexikalischen Sammlung sichtbar machen, die allein auf lexikographischen Quellen basiert. Einige dieser Schwächen sowie erste Lösungsansätze sollen in diesem abschließenden Kapitel behandelt werden.

5.1. Probleme aufgrund der zugrundeliegenden Daten und deren Aktualisierung

Nicht näher eingegangen werden soll auf einige problematische terminologische Aspekte, wie die angesprochene Benennung des Filters zu diatopisch markierten Italianismen als «italianismi con specifico uso dialettale», oder auf den nicht ganz benutzerfreundlichen Aufbau der Homepage, die zum Beispiel keine Möglichkeit bietet, sich alle Treffer zu einer Suchanfrage vollständig in einer Liste, die dann weiter systematisch durchsucht werden könnte, anzeigen zu lassen oder sie zu exportieren. Vielmehr soll es um ihre Daten gehen.

Bezüglich der aufgenommenen fach- bzw. sektorielsprachlichen Italianismen wurde bereits auf das Übergewicht derer aus der Musik hingewiesen. Sicher stellt die Musikterminologie die Fachsprache dar, die am stärksten vom Italienischen geprägt ist, jedoch keinesfalls die einzige. Neben den Fachlexika der Musik müssten daher zur Ausgewogenheit auch systematisch die Fachwörterbücher und Enzyklopädien anderer relevanter Sektoren wie etwa wirtschaftssprachliche Nachschlagewerke oder kulinarische Lexika berücksichtigt werden. Ein erster Schritt in diese Richtung wird derzeit mit der Diplomarbeit von Patricia Bagari zur italienisch geprägten Terminologie der Kunst und Architektur vorgenommen⁵⁸.

Was die vorhandenen Daten zum Deutschen betrifft, kann dem Desiderat nach der Ergänzung fehlender Datierungen sowie der Präzisierung ungenauer Datierungen ohne vom Grundkonzept des DIFIT abzuweichen inzwischen für einige Italianismen dank neuer bzw. überarbeiteter

⁵⁸ Patricia Bagari, *Arte s.f. Studien zur Wortgeschichte und Entlehnungstypologie der kunstterminologischen Italianismen im Deutschen*, Diplomarbeit im Rahmen des OIM von Matthias Heinz betreut, Universität Salzburg, in Vorbereitung.



und somit vollständigerer Wörterbücher des Deutschen begegnet werden. Hier genannt sei nur die Neubearbeitung des *Deutschen Fremdwörterbuchs* (DFWB) ab 2011, die, bislang bis *i* gediehen, parallel zur Printausgabe online über das OWID-Portal des IDS zugänglich ist⁵⁹. Hier findet sich beispielsweise für dt. *Futurismus*, im OIM mit der groben Datierung auf das 20. Jahrhundert versehen, ein punktueller Erstbeleg für 1912, ebenso ist ein Erstbeleg für dt. *Fiasko* in der Bedeutung von 'Misserfolg' angegeben (1819, statt «sec. XIX» im OIM).

Ähnlich sind inzwischen auch für einige der Italianismen, die in der OIM-Datenbank bislang als ohne Beleg ausgewiesen waren, lexikographische Belege anzugeben. Beispiele wären etwa *Papamobil*, *Latte*, *Bruschetta*, *Calzone* oder *Ciabatta*, die inzwischen alle im DUDEN verzeichnet sind⁶⁰.

Neben der Überarbeitung der Belege steht auch eine Aktualisierung des Italianismenbestands des bereits 2008 in Druck gegangenen DIFIT an. Für eine systematische Suche kann neben dem DFWB und den neuen Ausgaben der DUDEN-Wörterbücher sowie des Wahrigs für Italianismen in den einzelnen Standardvarietäten des Deutschen die neu bearbeitete Ausgabe des *Variantenwörterbuchs des Deutschen*, zu solchen im Wortschatz von Südtirol die Dissertation von Heidemaria Abfaltrer⁶¹ und für neuere und neueste Italianismen im gesamten deutschen Sprachgebiet insbesondere das *Neologismenwörterbuch* des IDS genutzt werden. In zwei Printwörterbüchern publiziert sind bislang die Neologismen der 1990er Jahre sowie der Jahre 2001-2010. Beide Bestände sind auch online über die OWID-Plattform abfragbar⁶². Hier sind auch die zeitgenössischen Neologismen der 2010er Jahre enthalten. Aufgeführte neuere Italianismen im Deutschen sind etwa – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – für die 1990er Jahre *Latte macchiato* und *Pezziball* 'großer mit Luft gefüllter Gymnastikball', für das erste Jahrzehnt des neuen Jahrtausends *Barista*, *Caffè Latte* und *Latte*.

⁵⁹ DFWB = *Deutsches Fremdwörterbuch*, begr. v. Hans Schulz, fortgef. v. Otto Basler, 2. Auflage, völlig neu erarbeitet im Institut für Deutsche Sprache, De Gruyter, Berlin-New York 2011, <<http://www.owid.de/wb/dfwb/start.html>>.

⁶⁰ Vgl. <www.duden.de>, s.v.

⁶¹ *Variantenwörterbuch des Deutschen. Die Standardsprache in Österreich, der Schweiz, Deutschland, Liechtenstein, Luxemburg, Ostbelgien und Südtirol sowie Rumänien, Namibia und Mennonitensiedlungen*, hrsg. v. Ulrich Ammon – Hans Bickel – Alexandra Nicole Lenz, 2. völlig neu beab. u. erw. Aufl., De Gruyter, Berlin-Boston 2016; Heidemaria Abfaltrer, *Der Südtiroler Sonderwortschatz*, cit.

⁶² *Neologismenwörterbuch* = Dieter Herberg – Michael Kinne – Doris Steffens, *Neuer Wortschatz. Neologismen der 90er Jahre im Deutschen*, unter Mitarbeit v. Elke Tellenbach – Doris al-Wadi, De Gruyter, Berlin-New York 2004; Doris Steffens – Doris Al-Wadi, *Neuer Wortschatz. Neologismen im Deutschen 2001-2010*, 2 Bde., Institut für Deutsche Sprache, Mannheim 2013, <<http://www.owid.de/wb/neo/start.html>>.



Mit dem italienischen Lehnwort wurden die Hybridformen *Chai Latte* ‘gewürztes Teegetränk mit (aufgeschäumter) Milch’, *Latteart* ‘Kunst, den Milchschaum besonders eines Cappuccinos oder Latte macchiatos durch ein Muster zu verzieren’, beide im Italienischen nicht bekannt, gebildet. Als Bezeichnung für Frauen, die auch nach der Geburt eines Kindes ihren urbanen Lebensstil weiter pflegen, scheint sich das als Ad hoc-Bildung aufgekommene *Latte-macchiato-Mutter* zu lexikalisieren, wobei *Latte macchiato-* in der Bedeutung ‘einen urbanen, unbeschwerten Lebensstil bewusst pflegend bzw. ermöglichend’ als Kompositionsbestandteil reihenbildend geworden ist⁶³. In Anspielung auf *Latte macchiato* ist, so nimmt das *Neologismenwörterbuch* an, auch der in Analogie zu *Das ist mir Wurst* gebildete Phraseologismus *Das ist mir latte* im Sinne von ‘Das ist mir egal’ entstanden, der seit Anfang der Nullerjahre belegt ist⁶⁴. Zum italienischen *basta* hat sich in etwa zeitgleich *Bastapolitik* gebildet, ein zunächst dem damaligen Bundeskanzler Gerhard Schröder zugeschriebener Politikstil, der Diskussionen beendend die eigene politische Ansicht durchsetzt.

Das *Neologismenwörterbuch* des IDS kann in seinen Artikeln sämtliche Möglichkeiten der für ein digitales Medium konzipierten Lexikographie, die nicht mit Platzproblemen zu kämpfen hat, und die großen IDS-Korpora für quantitative Angaben und authentische Beispiele nutzen. So kann der Benutzer sich zu jedem Neologismus eine chronologische Verteilung der Gebrauchshäufigkeiten, eine Liste typischer Verwendungen und weitere Informationen zum Lexem anzeigen lassen. Durch einen Klick neben den Button «Belegblock» gelangt er zu einer ganzen Reihe von Korpus-Beispielen, die auch zur Datierung dienen können.

⁶³ Das *Neologismenwörterbuch* führt s.v. *Latte-macchiato-[...]* als Bsp. *Latte-macchiato-Eltern*, *Latte-macchiato-Familie*, *Latte-macchiato-Fraktion*, *Latte-macchiato-Generation*, *Latte-macchiato-Gesellschaft*, *Latte-macchiato-Kiez*, *Latte-macchiato-Kultur*, *Latte-macchiato-Lebensstil*, *Latte-macchiato-Mafia*, *Latte-macchiato-Mama*, *Latte-macchiato-Mutter*, *Latte-macchiato-Partei*, *Latte-macchiato-Szene*, *Latte-macchiato-Vater*, *Latte-macchiato-Viertel* an. «Vereinzelt wird Latte macchiato auch in der gebundenen Bedeutung gekürzt, und zwar zu *Latte* (z.B. *Latte-Eltern*) oder zu *Macchiato* (z.B. *Macchiato-Mutter*)». S.v. *Latte* wird im *Neologismenwörterbuch* unter «Weitere Informationen» auch auf die allgemeine Ausstrahlungskraft der italienischen Kaffeekultur in jüngster Zeit hingewiesen: «Im Zusammenhang mit einer veränderten Kaffeekultur sind seit den 90er Jahren folgende Bezeichnungen aufgekommen und im *Neologismenwörterbuch* Stichwort geworden: *Barista*, *Caffè Latte*, *Kaffeekapsel*, *Kaffeepad*, *Kapselkaffee*, *Latte*, *Latteart*, *Latte macchiato*, *Pad*».

⁶⁴ Vgl. ebd., s.v. *(jemandem) latte sein*.



The screenshot shows the OVID online neologism dictionary interface. At the top, there is a search bar with the text 'Suchen' and 'Erweiterte Suchen'. Below the search bar, there is a navigation menu with letters A-Z and a search button. The main content area displays the entry for 'Latte macchiato', which is classified as a 'Neologismus der 90er Jahre'. The entry includes a small bar chart, the 'Neologismtyp' (Neulexem), and 'Schreibung und Aussprache' (writing and pronunciation) information. The 'Bedeutungsangabe' (meaning) section describes it as a hot coffee drink with layers of milk, espresso, and milk foam. Below this, there are sections for 'Belegblock' (example sentences), 'Typische Verwendungen' (typical uses), and 'Sinnverwandte Ausdrücke' (related terms). A sidebar on the left lists various neologisms, and a sidebar on the right provides navigation options for the dictionary.

Abb. 12: Neologismenwörterbuch online, s.v. Latte macchiato⁶⁵

Der begonnene Ausbau des OIM-Portals sieht vor, in vergleichbarer Weise zu den verzeichneten Italianismen systematisch Angaben zum «grado di stabilizzazione dei termini e la loro diffusione tra le varietà della lingua»⁶⁶ einzufügen. Hiermit kann ein Hauptkritikpunkt am DIFIT aufgelöst werden, ohne dessen grundsätzliche Konzeption – mit lexikographischen Werken als Basis – zu überwerfen: Bislang bot seine Struktur keinerlei Raum für Angaben zum tatsächlichen Gebrauch der einzelnen Italianismen in den Empfängersprachen, wie etwa die Rezension von Carla Marellò und Claudio Marazzini bemerkt⁶⁷. Für die Italianismen im Deutschen soll zur Anführung von Beispielen auf die genannten Korpus-

⁶⁵ <<http://www.ovid.de/artikel/315705?module=neo&pos=11>>.

⁶⁶ Lucilla Pizzoli, *Per un dizionario degli italianismi nel mondo*, cit., S. 177.

⁶⁷ Vgl. Claudio Marazzini – Carla Marellò, *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*, cit., S. 164-165.



beispiele der IDS-Wörterbücher zurückgegriffen bzw. eine Verlinkung eingerichtet werden.

5.2. Über die lexikographische Daten hinaus: anknüpfende Forschungen

Manfred Görlach hat als Datenbasis für sein Anglizismenwörterbuch Sprecherbefragungen durchgeführt. Auch diese Methode birgt Grenzen, doch sie ermöglicht es, Informationen über die zeitgenössische Verwendung der einzelnen Entlehnungen in den Kontaktsprachen zu erlangen. Um auch das OIM in dieser Hinsicht aussagekräftiger zu machen, seine Daten zu überprüfen und ggf. zu aktualisieren und dem sich streckenweise aufdrängenden Eindruck des Italienischen als einer Art Museumssprache entgegenzuwirken, ist es erforderlich, andockend an seine Datenbank als Kern des Projekts weiterführende Einzelstudien anzuschließen, die sich mit dem tatsächlichen Gebrauch der Italianismen im Deutschen befassen. Diese könnten im Portal zugänglich gemacht und evtl., nutzerfreundlich in ihren Kernaussagen in Infoboxen zusammengefasst, auch mit einzelnen Wörterbuchartikeln verlinkt werden.

Ein Beispiel für eine solche Studie ist die Masterarbeit *Zur Vitalität von regionalspezifischen Italianismen im österreichischen Deutsch. Eine soziolinguistische Untersuchung zu den Einträgen aus dem Osservatorio degli Italianismi nel Mondo*, die Katharina Kofler derzeit an der Universität Salzburg vorbereitet⁶⁸. Ziel der Arbeit ist es, zu überprüfen, ob die Italianismen, für die im DIFIT ein besonderer Gebrauch in Österreich angegeben wird, den Sprechern tatsächlich bekannt sind und von ihnen benutzt werden. Auch soll für Referenten, die durch Geosynonyme bezeichnet werden (z.B. *Aubergine* vs. *Melanzani*) onomasiologisch überprüft werden, welches Lexem im Gegenwartsdeutsch in Österreich zuerst genannt wird. Dazu führt Kofler online eine Fragebogenerhebung durch, die auch soziolinguistische Auswertungen erlaubt und mithilfe derer die diasystematischen Markierungen im OIM ggf. überarbeitet werden können.

Einen anderen Ansatz verfolgte eine Untersuchung, die ich selbst 2016 durchgeführt habe und in der es um die Strategien ging, die Sprecher zur Benennung eines aus der italienischen Kultur stammenden gegenständlichen Referenten, der Mokka-Kanne oder *caffettiera*, anwenden, für den in der deutschen Sprache noch keine fest lexikalisierte Bezeichnung zur Verfügung steht. Analysiert wurden ein- und zweisprachige Wörterbücher zum Deutschen und die Internetseiten von Kaffee- sowie Kaffeemaschinenherstellern und -händlern. Auch wurden per Fragebo-

⁶⁸ Katharina Kofler, *Zur Vitalität von regionalspezifischen Italianismen im österreichischen Deutsch. Eine soziolinguistische Untersuchung zu den Einträgen aus dem Osservatorio degli Italianismi nel Mondo*, Masterarbeit im Rahmen des OIM von Matthias Heinz betreut, Universität Salzburg, in Vorbereitung.



gen 66 Sprecher aus Österreich, Deutschland und der Schweiz befragt. Eine einheitliche Benennung ergab sich nicht, vielmehr kann anhand einer Vielzahl von Bezeichnungen (*Caffettiera*, *Bialetti*, *Macchinetta*, *Moka*, *Espressokanne*, *Espressokocher*, *Espressomaschine*, *Mokkakanne*, *Kaffeemaschine*) sozusagen in Echtzeit beobachtet werden, wie unterschiedliche Formen von Italianismen (Entlehnungen, Markennamen, Hybridbildungen) sowie deutscher Komposita, die häufig durch das attributive Adjektiv *italienisch* die *italianità* des Referenten integrieren, zueinander in Konkurrenz treten⁶⁹.

6. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Anhand der Daten, die das auf dem *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco* aufbauende *Osservatorio degli Italianismi nel Mondo* zum Phänomen des lexikalischen Einflusses des Italienischen auf das Deutsche enthält, lassen sich zahlreiche Erkenntnisse gewinnen, die frühere Einzeluntersuchungen aufgrund der beschränkteren Korpusauswahl nur in Ansätzen liefern konnten. So lässt sich mithilfe seiner differenzierten Suchmöglichkeiten feststellen, dass das Deutsche mit 3281 Einheiten die meisten Italianismen der drei Empfängersprachen enthält, wobei knapp 12% indirekte Entlehnungen, häufig über das Französische, darstellen. Bei über 50% handelt es sich um Lehnwörter, 47,9% sind Fremdwörter und nur rund 2% Lehnprägungen. Mit 995 Einträgen stammen die mit Abstand meisten Italianismen im Deutschen aus der Musikterminologie, gefolgt von Entlehnungen aus der Gastronomie (352) und dem Handels- und Finanzwesen (239). 4,8% der Italianismen im Deutschen weisen laut der DIFIT-Daten einen bestimmten Gebrauch in einem begrenzten geographischen Bereich, nämlich den Kontakträumen im Süden des deutschen Sprachgebiets, auf. Am häufigsten sind diese Italianismen mit fast 64% in Österreich; für Südtirol, dessen Deutsch, wie wir wissen, ebenfalls eine besonders hohe Anzahl von Italianismen einschließt, war die Datenbasis für das DIFIT noch unzureichend. Fehlende bzw. unpräzise Daten seiner zumeist lexikographischen Quellentexte erschweren auch eine Darstellung der Entlehnungschronologie. Die annähernden Werte zeigen jedoch, dass eine besonders große Zahl von Italianismen im 16. und dann v.a. im 19. Jahrhundert ins Deutsche übernommen wurde, wobei die Gründe zunächst in der Ausstrahlungskraft des rinascimentalen Italiens und dann in der Übernahme von musikalischer Fachterminologie liegen.

⁶⁹ Anne-Kathrin Gärtig, *Die caffettiera im Deutschen – Entlehnung eines Referenten ohne Bezeichnung*, in «Moderne Sprachen», 60, 2 (2016), S. 123-141.



Bei der Arbeit mit der OIM-Plattform zeigen sich jedoch auch Grenzen, die sowohl die Programmierung und Präsentationsform der Datenbank als auch ihre Daten und deren vornehmliches Stützen auf inzwischen ältere lexikographische Quellen betreffen. Diesen kann und muss durch die Integration neuerer Wörterbücher wie der Neubearbeitungen des DFWB sowie des *Variantenwörterbuchs des Deutschen* und des DUDENS, des *Neologismenwörterbuchs* des IDS und auch durch weiterführende Korpuanalysen und empirische Studien begegnet werden.

Systematische Überarbeitungen der OIM-Daten und Einzeluntersuchungen finden dazu derzeit innerhalb des OIM-Projekts statt. Neben den erwähnten Salzburger Ansätzen hat im September 2017 eine umfassende neue Projektphase begonnen, welche zum einen die Erweiterung der Datenbank um weitere Kontaktsprachen – das Spanische, Portugiesische und Katalanische sowie das Ungarische und das Polnische, in Folge das Albanische, Maltesische sowie weitere Sprachen –⁷⁰, zum anderen auch die Aktualisierung der bestehenden Daten sowie einige Korrekturen und Überarbeitungen der Datenbankstruktur vorsieht. Zusätzlich dazu sind jedoch vor allem Linguisten der Kontaktsprachen, in unserem Fall des Deutschen, eingeladen und aufgerufen, die Datenbank zu nutzen und mit den Ergebnissen ihrer Forschungen und Korpora stetig weiter zu aktualisieren.

⁷⁰ Vgl. hierzu Lucilla Pizzoli, *Per un dizionario degli italianismi nel mondo*, cit.

Ricerche

L'Istituto Italiano di Studi Germanici è un ente di ricerca all'interno del quale importanti studiosi internazionali e giovani ricercatori collaborano allo sviluppo di indagini e studi innovativi nel campo della letteratura, della cultura e della linguistica dei paesi di lingua tedesca e scandinava.

In questa sezione vengono pubblicati i risultati parziali delle ricerche che l'Istituto promuove al suo interno, al fine di fornire alla comunità scientifica un'informazione quanto più approfondita possibile sulle azioni svolte dai diversi gruppi di lavoro e contribuire, in tal modo, all'allargamento del dibattito intorno ai loro contenuti nella prospettiva di un avanzamento e di un'ampia condivisione degli studi in corso.

Das Istituto Italiano di Studi Germanici ist eine Forschungseinrichtung, an der international renommierte Wissenschaftler in Zusammenarbeit mit jungen Nachwuchsforscher Untersuchungen und Studien zu Literatur, Kultur und Linguistik der deutsch- und skandinavischsprachigen Länder vornehmen.

In diesem Abschnitt werden die Zwischenergebnisse der von diesem Institut geförderten Untersuchungen veröffentlicht, um so der Wissenschaft einen raschen und umfassenden Einblick in die Tätigkeit der verschiedenen Arbeitsgruppen zu gewährleisten. Dies soll sowohl eine inhaltliche Vertiefung der Forschungsdebatte ermöglichen als auch ein zügiges Voranschreiten der Untersuchungen gewährleisten.

Gentile, Gabetti e i fuoriusciti ebrei tedeschi. Il caso di Karl Löwith

Elisa D'Annibale

Vergebens bemühen wir uns, den Charakter eines Menschen zu schildern; man stelle dagegen seine Handlungen, seine Taten zusammen, und ein Bild des Charakters wird uns entgegenreten.

Johann Wolfgang Goethe, Vorwort zur Farbenlehre.

L'Archivio dell'Istituto Italiano di Studi Germanici si rivela fonte preziosa di documenti e testimonianze sulla mai conclusa interpretazione degli eventi politici e culturali dell'Italia fascista. Questo breve intervento mira a rendere noti alla comunità scientifica parte di tali documenti per stimolare riflessioni sulla questione delle leggi razziali. I risultati di questo lavoro sono parziali poiché appartengono ad una più ampia ricerca, in corso d'opera, sull'Istituto Italiano di Studi Germanici e sul suo ruolo durante il ventennio fascista.

La documentazione conservata, infatti, consente di chiarire ulteriormente la posizione di Giovanni Gentile e dei suoi collaboratori sulla politica razziale¹. La recente storiografia si è soffermata a indagare l'atteggiamento di Gentile riguardo la 'questione ebraica' e grazie alla ricca corrispondenza tra il filosofo e i protagonisti dell'epoca emerge chiara la distanza teorica e pratica di Gentile rispetto all'antisemitismo. Si pensi

¹ Su questo tema si veda Gennaro Sasso, *Gentile e il nazionalsocialismo. Appunti e documenti*, in Id., *Filosofia e idealismo*, vol. II: *Giovanni Gentile*, Bibliopolis, Napoli 1995, pp. 399-423; Paolo Simoncelli, *La Normale di Pisa tensioni e consenso (1928-1938)*, Franco Angeli, Milano 1998; Rosella Faraone, *Giovanni Gentile e la «questione ebraica»*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003; Paolo Simoncelli, *Non credo neanche io nella razza. Giovanni Gentile e i colleghi ebrei*, Le Lettere, Firenze 2013; Eugenio Di Rienzo, *Intellettuali italiani e antisemitismo 1938-1948*, in «Nuova Rivista Storica», 97, 2 (2013), pp. 1-38.



alla relazione con Arnaldo Momigliano, del quale è stato ritrovato il *curriculum* tra le carte del filosofo redatto per attestare un'adesione al regime e dunque sfuggire alla legislazione razziale, a numerosi altri carteggi, con annesso *curriculum*, sempre destinati a chiedere aiuto a Gentile per sfuggire all'epurazione (si veda il caso di Roberto Almagià)².

Il carteggio forse più significativo, in questo senso, è quello con Paul Oskar Kristeller. Lo storico della filosofia tedesco, giunto a Roma nel 1934, a seguito dell'ascesa al potere del nazionalsocialismo, conobbe Gentile tramite Richard Walzer e Leonardo Olschki³. Riporterò solo uno degli episodi contenuti nello scambio epistolare al fine di comprendere l'interesse del filosofo nei confronti della posizione lavorativa del collega ebreo⁴. Nel 1934, Kristeller ottenne l'incarico, gratuito, di lettore di Tedesco presso la facoltà di Magistero di Firenze. L'aspirazione, però, era quella di ottenere il medesimo incarico alla Normale di Pisa. In una lettera dell'11 agosto 1934, Gentile esprimeva tutto il suo dispiacere per non poter chiamare Kristeller in Normale per l'inizio dell'anno accademico seguente, stante ancora la presenza di Theodor Elwert⁵, refrattario però alla residenza collegiale alla Scuola, circostanza che assieme alla sua posizione politica lo rendeva ancora più precario e indesiderato agli occhi di Gentile⁶.

L'anno successivo, infatti, poteva mantenere l'impegno preso con Kristeller: «Bravo Elwert, scriveva Gentile al vicedirettore della Normale Chiavacci, che ci toglie dall'imbarazzo del licenziamento! Kristeller [...]»

² Per una trattazione completa di tutti questi documenti rimando a Paolo Simoncelli, *Non credo neanche io nella razza*, cit., nello specifico per il rapporto con Momigliano pp. 16-36; per la vicenda di Almagià pp. 37-38.

³ Cfr. Paul Oskar Kristeller, *Recollections of my Association and Friendship with the House and Family of L.S. Olschki over the Last Fifty Years*, in Cristina Tagliaferri, *Olschki: un secolo di editoria, 1886-1986*, Olschki, Firenze 1989, pp. 147-150; Id., *La vita degli studi*, in «Belfagor», XLVI (1991), pp. 153-168.

⁴ Per una trattazione completa del rapporto tra Gentile e Kristeller rinvio a Paolo Simoncelli, *Non credo neanche io nella razza*, cit., pp. 45-66; Sebastiano Gentile, *Il carteggio Gentile-Kristeller: tra studi umanistici e leggi razziali*, in «Giornale Critico della Filosofia Italiana», I (2015), pp. 104-122.

⁵ La lettera è custodita presso l'Archivio della Fondazione Gentile (in seguito AFG), in Paolo Simoncelli, *Non credo neanche io nella razza*, cit., p. 50. Werner Peiser, ebreo tedesco, dirigeva la scuola convitto per giovani ebrei tedeschi rifugiati a Firenze e aveva procurato a Kristeller un incarico di lettore retribuito nella sua scuola. Cfr. Sebastiano Gentile, *Il carteggio Gentile-Kristeller*, cit., su questa vicenda pp. 106-107. Su Werner Peiser e sulla sua scuola-convitto cfr. Klaus Voigt, *Il rifugio precario. Gli esuli in Italia dal 1933 al 1945*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 207-216. Su Theodor Elwert cfr. Konrad Fuchs, *Elwert, Wilhelm Theodor*, in *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexicon*, XVII, Herzberg, Bautz 2000, pp. 320-328.

⁶ Paolo Simoncelli, *Cantimori, Gentile e la Normale di Pisa*, Franco Angeli, Milano 1994, pp. 63-64.



è appunto quello a cui pensavo io, perché lo conosco personalmente e mi pare che sarebbe difficile trovare di meglio»⁷. La nomina venne ufficializzata pochi giorni dopo e Kristeller scriveva a Gentile «non dimenticherò mai che devo tutto questo alla sua bontà e al suo interessamento. Posso constatare, non senza commozione, che il suo paese mi dà un'ospitalità e un aiuto amichevole che mi ha rifiutato la [mia] propria patria»⁸. L'esperienza italiana di Kristeller durò fino al 1938, quando fu costretto a emigrare a causa dell'emanazione delle leggi razziali nel nostro paese; Gentile, anche in questo caso, si rivelò fondamentale per aiutarlo ad approdare negli Stati Uniti⁹.

Oltre questa corrispondenza non manca altra documentazione per notare quanto fossero intensi i rapporti con intellettuali ebrei tedeschi. La posizione politica di Gentile contro le leggi razziali emerge, infatti, anche e soprattutto, nelle varie istituzioni e iniziative editoriali e culturali messe a loro disposizione. Dall'Enciclopedia Italiana, al «Giornale Critico della Filosofia Italiana», dalla Normale di Pisa – con annessi Annali – all'Università di Roma e alla Casa editrice Sansoni (di proprietà della famiglia Gentile), non venne mai escluso nessun autore ebreo solo perché ebreo¹⁰. Le voci più sensibili al tema dell'antisemitismo dell'Enciclopedia Italiana, solo per portare un esempio, erano state affidate proprio a colleghi ebrei; si veda la voce *Ebrei* redatta da Giorgio Levi della Vida e quella *Antisemitismo* di Alberto Pincherle¹¹.

Tra le istituzioni che Gentile mise a disposizione degli intellettuali ebrei tedeschi giunti in Italia dalla Germania hitleriana merita una particolare attenzione l'Istituto Italiano di Studi Germanici. L'Istituto era nato proprio dalla volontà di Gentile di ampliare la politica culturale del fascismo verso l'estero, nella fattispecie di creare una «casa ospitale agli studi sul mondo germanico»¹². Gentile avrebbe collaborato per creare e organizzare l'Istituto con il germanista Giuseppe Gabetti che era stato scelto, sempre da Gentile, come futuro direttore. Gabetti, già professore ordinario di Letteratura tedesca presso l'Università di Roma¹³,

⁷ Gentile a Chiavacci, 5 giugno 1935 in Giovanni Gentile – Gaetano Chiavacci, *Carteggio (1914-1944)*, a cura di Paolo Simoncelli, Le Lettere, Firenze 1996, pp. 176-177.

⁸ AFG, Kristeller a Gentile, 16 giugno 1935, in Paolo Simoncelli, *Non credo neanche io nella razza*, cit. p. 53.

⁹ *Ivi*, pp. 131, per l'intera vicenda del trasferimento di Kristeller negli Stati Uniti pp. 123-133. Si veda anche Paul Oskar Kristeller, *La vita degli studi*, cit., p. 161.

¹⁰ Paolo Simoncelli, *Non credo neanche io nella razza*, cit., pp. 47-48.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Discorso tenuto da Giovanni Gentile all'inaugurazione dell'Istituto, in Giovanni Gentile, *Politica e cultura*, vol. II, a cura di Hervé A. Cavallera, Le Lettere, Firenze 1991, p. 417.

¹³ Cfr. Archivio Centrale dello Stato, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Ge-



avrebbe iniziato a collaborare alla creazione dell'Istituto nel 1928. Numerosi, infatti, risultano gli scambi epistolari tra i due per discutere sui collaboratori da scegliere e soprattutto sull'attività culturale che doveva essere svolta¹⁴. L'Istituto venne inaugurato il 3 aprile 1932 alla presenza di Mussolini nella sede prescelta di Villa Sciarra-Wurts sul Gianicolo e venne intitolato al

nome del grande Goethe [...] che in questa Roma nostra e di tutti visse con anima aperta a ogni lume di bellezza e ad ogni voce di umanità, qui ritrovando se stesso, e che ne ripartì come per un esilio, qui vogliamo ritorni, e vi abiti eterno con gl'italiani, per l'Italia¹⁵.

Villa Sciarra, durante gli anni Trenta, rappresentava uno dei centri di collegamento con il mondo culturale tedesco risentendo, però, inevitabilmente della relativa situazione politica. In breve tempo l'Istituto sarebbe diventato, dunque, un centro di aggregazione e di sostegno per i fuoriusciti ebrei tedeschi e poi fonte di ricerche preziose per approfondire non solo il significato della tradizione culturale tedesca, ma anche del momento politico e spirituale della Germania contemporanea. La protezione offerta dall'Istituto agli ebrei tedeschi non è mai stata ampiamente approfondita. Mentre nel caso di Gentile, come è stato sottolineato sommariamente, si è discusso molto sulla sua posizione circa le leggi razziali, non altrettanto è stato fatto per Gabetti. I possibili motivi di questo mancato interessamento sono molteplici: dal prestigio dei suoi collaboratori che nell'arco degli anni finirono per oscurarne la figura – si pensi solo a Cantimori e Antoni – allo scarso interesse di Gabetti per la politica contingente. Il germanista, infatti, preferì utilizzare l'Istituto come una sorta di torre d'avorio lontana dalle tensioni politiche coeve. Dirigeva l'Istituto in maniera alquanto libera oscillando tra ospiti di prestigio del partito nazionalsocialista, come Heidegger, che egli però aveva invitato solo in quanto filosofo e non come rappresentate del partito, a Karl Löwith, ebreo allontanato dall'Università di Marburgo nel 1934 (e allievo dello stesso Heidegger). Proprio Löwith, però, è stato il primo, forse l'unico, a sollevare il problema della politica antisemita tedesca in relazione all'Istituto diretto da Gabetti.

Andando per gradi bisogna specificare che il germanista e il filosofo tedesco entrarono in contatto prima dell'ascesa al cancellierato di Hitler. Abbiamo testimonianza di questo prematuro contatto in una lettera cu-

nerale Istruzione Universitaria, I divisione, fascicoli personali dei professori ordinari, III versamento, b. 216 e la voce del Dizionario Biografico degli Italiani, *Giuseppe Gabetti*, a cura di Lorenzo Gabetti, vol. LI, 1998.

¹⁴ Si veda il carteggio Gentile-Gabetti in AFG.

¹⁵ Giovanni Gentile, *Politica e cultura*, cit., p. 418.



stodita presso l'Archivio dell'Istituto. Nel 1932, Löwith, sotto la spinta di Gentile, scriveva al direttore una lunga lettera descrivendo il suo lavoro e la sua volontà di lasciare la Germania per trasferirsi a Roma in quanto

Ein einjähriger Aufenthalt in Italien und zahlreiche Studienreisen dorthin haben mich in den vergangenen Jahren mit der italienischen Sprache, Kultur und Philosophie vertraut gemacht und in mir schon seit langen [sic] den sehnlichen Wunsch erweckt, einmal auf etwas längere Zeit besonders in Rom im Sinne der deutsch-italienischen Verständigung wissenschaftlich arbeiten zu können, wozu mir aber die eigenen Geldmittel jetzt gänzlich fehlen¹⁶.

Per questo motivo continuava:

Ich wäre sehr beglückt, wenn das Institut mir Gelegenheit geben könnte, mein ernstes Interesse an seinen Aufgaben zu betätigen, sei es durch Gewährung eines Stipendiums für einen Studienaufenthalt in Rom oder auch durch Verpflichtung zu einer Vortragsreihe aus dem Gebiet der deutschen Philosophie, durch Mitarbeit an der geplanten Zeitschrift und Übersetzung wissenschaftlicher Werke¹⁷.

Gabetti non mancò di cercare di accontentare la richiesta. L'Istituto non conserva copia della risposta che Gabetti inviò a Löwith, ma possiamo comunque risalire a un riscontro positivo grazie a una lettera inviata da Gabetti a Ernesto Grassi¹⁸. Oltre alla missiva del tedesco, Gabetti aveva ricevuto anche, tramite Gentile, una lettera di raccomandazioni di Grassi su Löwith nella quale lo si pregava di trovargli una posizione accademica in Italia. Gentile aveva così girato il messaggio a Gabetti che andava a rispondere a Grassi: «naturalmente, se il Prof. Löwith verrà a Roma noi saremo lieti di mettergli a disposizione i mezzi di studi dell'Istituto e di agevolargli in tutto ciò che ci sarà possibile le sue ricerche»¹⁹. Più difficile era la questione del sostentamento: pur di fronte a un bilancio ancora scarso – ricordiamo infatti che l'Istituto aveva aperto i battenti ufficialmente da pochi mesi e non era possibile, per il momento, concedere una borsa di studio – Gabetti si impegnava a parlare con Gentile per

¹⁶ Archivio Storico Istituto Italiano di Studi Germanici (di seguito ASIISG), Karl Löwith a Giuseppe Gabetti, 9 aprile 1932.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Grassi si trovava a Friburgo come lettore d'Italiano, dunque strettamente a contatto con la realtà tedesca. Sulla figura di Grassi cfr. Eberhard Bons, *Der Philosoph Ernesto Grassi*, Fink, München 1990.

¹⁹ ASIISG, Giuseppe Gabetti a Ernesto Grassi, 2 giugno, 1932.



trovare una soluzione²⁰. Lo sforzo dei due per garantire un sostentamento economico al filosofo ebreo tedesco si sarebbe concretizzato dopo il suo arrivo in Italia nel 1934. Löwith, oltre a chiedere il sostegno di Gabetti, nel 1932 si era anche mosso in un'altra direzione prendendo contatto con l'ufficio parigino della Rockefeller Foundation al fine di ottenere una borsa di studio per proseguire le sue ricerche in Italia. Heidegger (già iscritto al NSDAP) e Jaspers gli avrebbero fornito le dovute lettere di raccomandazione e nel maggio 1933 Löwith inviava a Leo Strauss la bozza del progetto per la borsa. Dichiarava di volersi occupare del fascismo italiano così come veniva teorizzato da Gentile. La ricerca avrebbe dovuto vertere sul rapporto tra Stato e società: alla politicizzazione della filosofia seguita alla morte di Hegel aveva fatto riscontro una filosofizzazione della vita politica che trovava le sue realizzazioni paradigmatiche nel fascismo di ispirazione hegeliana e nel comunismo di ascendenza marxista²¹. Löwith vinse la borsa di studio nel luglio 1933 ma su consiglio di Heidegger avanzò richiesta di congedo da Marburgo solo a partire dall'estate 1934. Lo scopo del maestro era quello di tutelare il più possibile la posizione dell'allievo nell'Università tedesca²². Löwith, dunque, giungeva a Roma nel gennaio 1934, vi sarebbe rimasto fino all'11 ottobre 1936 mantenendosi grazie alla borsa della fondazione Rockefeller anche se, in più occasioni, avrebbe rischiato di perdere il finanziamento: condizione per la proroga della borsa era infatti che il beneficiario disponesse di un impiego a cui far ritorno al termine del soggiorno all'estero²³. L'espulsione ufficiale dall'università di Marburgo, decretata nella primavera 1935, avrebbe comportato anche la perdita del finanziamento. Löwith parlò di questa prospettiva con l'amico Leo Strauss: «Per ora resta solo una via d'uscita, il tentativo, dopo la decisione presa a Marburg, di ottenere un altro anno la sovvenzione *Rockefeller*»²⁴. La borsa di studio coprì, dunque, il periodo dal 1 marzo 1934 al 1 marzo 1935, ma vista la formalizza-

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Enrico Donaggio, *Una sobria inquietudine. Karl Löwith e la filosofia*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 87.

²² *Ivi*, 88. È interessante notare come Löwith criticò il maestro scrivendo a Jacob Klein il 25 novembre 1933: «Heidegger mi ha insistentemente consigliato di accettare qualsiasi possibilità si offra per l'estero; vale a dire che non posso fare affidamento su un suo eventuale appoggio per il futuro. Come ogni camerata, è contento per ogni ebreo che se ne va», *ivi*, p. 87.

²³ *Ivi*, p. 89.

²⁴ Lettera di Karl Löwith a Leo Strauss, 23 febbraio 1935, *Korrespondenz Leo Strauss – Karl Löwith*, in *Leo Strauss. Gesammelte Schriften Band 3: Hobbes' politische Wissenschaft und zugehörige Schriften – Briefe*, Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart 2011, ed it. *Oltre Itaca. La filosofia come emigrazione*, introduzione di Carlo Altini, traduzione di Manuel Rossini, Carocci, Roma 2012, p. 107.



zione dell'espulsione, Löwith, dopo tale scadenza, iniziò a dubitare della possibilità di avere una proroga. L'ipotetica perdita del finanziamento (la notizia del rinnovo giunse solo nell'ottobre 1935) spinse Gabetti e Gentile a impegnarsi concretamente: quest'ultimi riuscirono, finalmente, a impiegare Löwith nell'Istituto di Villa Sciarra per un corso di lezioni su Nietzsche²⁵ che, essendo previsto per l'anno accademico 1934/1935, avrebbe coperto la restante parte dell'anno se la proroga della borsa non fosse stata accettata.

A Villa Sciarra, Löwith ebbe la possibilità di stringere amicizia oltre che con Gentile e Gabetti, anche con i vari collaboratori, in particolare con Cantimori e Antoni. Il giudizio che darà anni dopo sulla direzione dell'Istituto, però, risulta molto critico. Di Gentile, in un particolare passo, si espresse in questo modo:

Interessante fu un discorso di Gentile dopo la conquista dell'Abissinia. Egli sviluppò una filosofia dell'imperialismo italiano, mettendo nell'unica pentola fascista Machiavelli, Mazzini e Mussolini. Il fascismo, disse a un certo punto, non aveva avuto altro scopo fin all'inizio che la formazione dell'impero con l'Abissinia. Allora egli aveva sinceramente esecrato tutta quell'operazione perché, diceva, era una pazzia farsi nemica l'Inghilterra. Quando poi però la faccenda finì bene, in un discorso egli parlò, con un sorriso raggianti, di 'noi' ('noi' che abbiamo conquistato l'Abissinia), quantunque né lui né i suoi figli avessero partecipato alla guerra²⁶.

Ricordando questa vicenda Löwith parlò anche di Gabetti che andò a chiedergli, alla fine del discorso, cosa ne pensasse della prolusione di Gentile. Interessante lo scambio tra i due:

gli dissi che non potevo prendere sul serio il discorso di Gentile dal momento che la sua vernice storico-filosofica non era altro che una giustificazione a posteriori del fatto compiuto dietro il quale correva la cultura, egli replicò con rabbia e stizzito, dicendomi «Ma cosa volete Voi con i vostri dubbi scientifici, *col scet-*

²⁵ Per quanto concerne il ciclo di lezioni tenuto da Löwith si veda AFG, sezione Enti Vari, fascicolo Istituto Italiano di Studi Germanici, relazioni sull'attività e ASIISG, le carte che concernono l'organizzazione dell'Istituto.

²⁶ Karl Löwith, *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933. Ein Bericht*, hrsg. v. Reinhart Kosellek, Merzler, Stuttgart 1986, ed. it. *La mia vita in Germania prima e dopo il 1933*, traduzione di Enzo Grillo, Il Saggiatore, Milano 1988, pp. 116-117. Occorre solo ricordare, come scrive la moglie Ada nella postfazione del libro, che Löwith compose il resoconto della sua vita nel 1940 per un concorso bandito dalla Widener Library di Cambridge e né durante la stesura né dopo pensò alla pubblicazione del manoscritto. Questa avvenne solo nel 1986, dopo la morte del filosofo (1973), per volere della stessa moglie. Cfr. *ivi*, pp. 205-207.



tizismo [sic] *non si conclude niente*». Eppure l'opportunismo di queste persone non era insopportabile, perché essi stessi non si prendevano sul serio²⁷.

Löwith riscontrava dunque l'opportunismo di Gentile in merito alla questione della guerra d'Abissinia. Per quanto riguardava Gabetti, invece, lo stesso giudizio era motivato proprio dalla direzione dell'Istituto giudicata politicamente accondiscendente alla linea del regime fascista e nazionalsocialista:

Gabetti assecondava spregiudicatamente tutte le oscillazioni della politica italiana nei confronti della Germania. Nel 1934 affidò il discorso di commemorazione di George all'emigrato ebreo Wolfskehl, mentre nel 1936 evitò di invitare lo storico della letteratura Kommerrell solo perché aveva saputo che costui non era amato dal partito nazista. Da allora in poi egli preferì invitare solamente professori di provata fede nazionalsocialista, come Haushofer, Heidegger, Heyse, Naumann e C. Schmitt. Il principio al quale egli ispirava la sua direzione era semplice: per mandare avanti l'istituto e spendere i finanziamenti concessi dallo Stato, ogni semestre bisognava invitare a tenere delle conferenze alcuni *pezzi grossi* [...]. Ma in fondo egli conosceva benissimo la situazione dei professori del Reich, e privatamente commentava sarcasticamente la svendita della scienza tedesca²⁸.

Questi giudizi di Löwith, però, non trovano riscontro nella documentazione conservata sulla direzione dell'Istituto.

Gabetti, nello stesso periodo in cui cercò di aiutare Löwith, avrebbe ricevuto numerose lettere da colleghi, come altrove Gentile (anche se in minor misura), contenenti raccomandazioni per molti ebrei tedeschi ormai in procinto di essere espulsi dalla Germania. Su questo argomento è doveroso segnalare la corrispondenza con Guido Calogero²⁹ che in più occasioni si sarebbe appellato alla sensibilità del germanista poiché «occorre fare il possibile per questi poveri ebrei»³⁰.

Ancor più interessante, però, è la vicenda di un dipinto donato a Villa Sciarra direttamente da Mussolini, ma raffigurante Hitler. Sempre nel 1934, Gabetti ricevette una comunicazione dal ministero degli Af-

²⁷ *Ivi*, p. 117.

²⁸ *Ivi*, p. 116.

²⁹ Nel 1934 Calogero insegnava Storia della Filosofia presso l'Università di Pisa. Nel 1935 venne chiamato da Gentile a tenere esercitazioni di Storia della Filosofia alla Normale di Pisa. Si veda per un approfondimento Paolo Simoncelli, *La normale di Pisa*, cit.; Margarete Durst, *Guido Calogero: dialogo, educazione, democrazia*, SEAM, Roma 2002.

³⁰ ASIISG, Lettera di Guido Calogero a Giuseppe Gabetti, 2 febbraio 1934.



fari Esteri con oggetto un dipinto di Arthur Fischer³¹ rappresentante il Cancelliere dei *Reich*, donato al Capo del Governo. Il Duce scelse come collocazione del dipinto proprio Villa Sciarra. Gabetti, dunque, venne informato di questa eventualità e sia lui che Gentile diedero la propria disponibilità a ospitare il dipinto³²; l'opera venne inviata il 27 gennaio 1934³³. Ciò che risulta particolarmente curioso è che della presenza del ritratto di Fischer all'interno dell'Istituto non vi è alcuna traccia documentaria, né viene mai annoverato nei racconti dei collaboratori. Si pensi che quando Heidegger tenne la conferenza, nel 1936, in Istituto su *Hölderlin e l'essenza della poesia*, Löwith commentò più volte il comportamento, a parer suo, inaccettabile del vecchio maestro poiché mai, durante tutta la conferenza e il suo soggiorno romano, si tolse la croce uncinata che portava sul bavero³⁴. Löwith si sentì profondamente offeso da quel gesto: «Evidentemente non gli era neanche passato per la testa che la croce uncinata era fuori luogo se trascorrevla la giornata con me»³⁵, scrisse nel resoconto sulla sua vita. Sembra strano, dunque, che Löwith collaborando già dal 1934 con l'Istituto non parli mai del dipinto di Hitler che Gabetti avrebbe dovuto esporre secondo l'ordinanza del ministero. Si potrebbe pensare che il direttore, una volta ricevuta l'opera, avesse evitato di metterla in mostra, a testimonianza di un tacito disaccordo³⁶. Inoltre, se Gabetti si fosse comportato con quell'opportunità in buona fede denunciato da Löwith, esporre il quadro durante il soggiorno romano di Heidegger gli avrebbe portato solo prestigio agli occhi del regime tedesco.

Questa linea politico-culturale emerge anche se si analizza la rivista dell'Istituto fondata e diretta da Gabetti nel 1935. «Studi Germanici», proprio per suo volere, venne caratterizzata fin dall'inizio dall'ampiezza dei temi trattati oscillando tra germanistica – dove per la prima volta venne compreso anche lo studio dei paesi scandinavi – storia e filosofia:

³¹ Fischer eseguì, nello stesso anno, anche un ritratto di Mussolini, si veda: Igor Golumstock, *Totalitarnoe iskusstvo*, Gallart, Moscow 1994, trad. it. di Alessandro Giorgetta, *Arte totalitaria. Nella Russia di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini*, Leonardo, Milano 1990, p. 65.

³² ASIISG, Ministero degli Affari Esteri alla direzione dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, 17 gennaio 1934. Nel successivo documento del 21 gennaio inviato al ministero è contenuta la risposta positiva di Gentile e Gabetti.

³³ *Ivi*, 27 gennaio 1934.

³⁴ Karl Löwith, *La mia vita in Germania*, cit., p. 85.

³⁵ *Ivi*, p. 86.

³⁶ Del quadro, ovviamente, si è persa ogni traccia. Grazie, però, a una foto scattata a Fischer vicino al dipinto di Hitler da poco concluso, sappiamo che l'opera difficilmente poteva passare inosservata agli occhi di coloro che quotidianamente vivevano nell'Istituto: si sviluppava infatti per più di due metri in altezza e per oltre un metro e mezzo in larghezza.



La rivista [...] conterrà articoli sull'arte, la letteratura, la filosofia e la storia civile e politica dei popoli germanici. Non sarà Rivista di semplice informazione, ma d'indagine e di discussione e avrà per scopo di stabilire un immediato, diretto contatto fra la nostra vita intellettuale e le civiltà nordiche³⁷.

Alla rivista collaborarono gli studiosi più disparati e questo dato rappresenta proprio la testimonianza più chiara dell'indipendenza politica di Gabetti. Fin dall'inizio, infatti, si trovarono a coesistere recensioni a libri di autori ebrei con quelle di personaggi, anche in vista, della politica tedesca. Si veda, ad esempio, l'annata del 1937. Nel primo fascicolo troviamo la prolusione di Martin Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*³⁸, e subito dopo una recensione di Carlo Antoni a Helmuth Plessner³⁹. Ricordiamo che Plessner era stato allontanato dalla Germania già dal 1933 a causa delle origini ebraiche del padre. Nel secondo fascicolo, poi, sempre Antoni recensiva il volume di Karl Löwith su Jacob Burckhardt⁴⁰, che aveva dovuto essere pubblicato in Svizzera dopo le leggi razziali⁴¹. Circostanze, dunque, che mostrano una libertà intellettuale da parte di Gabetti che gestì «Studi Germanici» in maniera del tutto autonoma, anche dallo stesso Gentile che raramente si interessò alle questioni legate alla rivista, e libera dalle pressioni politiche. Non a caso Carlo Antoni così commentò la gestione di Gabetti: «'Studi Germanici', che non si è mai peritata di sottoporre ad un vaglio severo quanto allora si andava stampando in Germania. Non c'è pagina di essa che non potrebbe essere integralmente ristampata oggi»⁴².

Per quanto riguarda poi la discriminazione degli ebrei, sarà sempre Antoni a ricordare un dato fondamentale: «Quando giunsero le leggi razziali [Gabetti] si rifiutò di togliere dalla biblioteca i libri di Heine, di Hofmannsthal e di altri autori non ariani»⁴³. Oltre al ricordo di Antoni, abbiamo la prova documentaria di questa posizione di Gabetti in una lettera con oggetto un prestito bibliotecario. Nel marzo 1943 gli venivano

³⁷ ASIISG, appunto di Gabetti, 24 febbraio 1934.

³⁸ Martin Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in «Studi Germanici», 1 (1937), pp. 5-20.

³⁹ Carlo Antoni, Recensione a Helmuth Plessner, *Das Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche*, in «Studi Germanici», 1 (1937), pp. 93-97.

⁴⁰ Carlo Antoni, Recensione a Karl Löwith, *Jacob Burckhardt. Der Mensch inmitten der Geschichte*, in «Studi Germanici», 2 (1937), pp. 215-219.

⁴¹ Si noti che l'ultimo volume che Löwith pubblicò in Germania, durante il nazional-socialismo, risale al 1935: Karl Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Verlag Die Runde, Berlino 1935.

⁴² Carlo Antoni, *Ricordo di Giuseppe Gabetti*, in «Studi Germanici», s.n. (1963), pp. 5-18, qui p. 16.

⁴³ *Ibidem*.



chiesti, da un docente liceale, alcuni libri in prestito; Gabetti rispondeva affermando che quei libri, essendo di autori ebrei, non potevano lasciare l'Istituto, ma erano comunque consultabili in sede previa specificazione delle motivazioni oggettive di studio⁴⁴. Questo documento, pur nella sua semplicità, fornisce una prova concreta delle parole di Antoni. Gabetti, dunque, si sarebbe sempre rifiutato di privare la sua biblioteca delle opere dei non ariani a testimonianza della sua capacità di riuscire

a mantenere all'Istituto una sorprendente indipendenza: indipendenza anzitutto verso la cultura tedesca medesima, ché l'Istituto non fu mai uno strumento della diffusione di essa, ma, al contrario, un centro della nostra cultura, che studiava, ma sottoponeva a critica, spesso severa, aspetti e momenti della cultura germanica⁴⁵.

⁴⁴ ASIISG, 18 marzo 1943.

⁴⁵ Carlo Antoni, *Ricordo di Giuseppe Gabetti*, cit., p. 16.

Karburg a.d.Lahn, den 9.IV.32.
Kirchhainerweg 22.

Sehr geehrter Herr Professor Gabetti !

Anlässlich der erfolgten Eröffnung des deutsch-italienischen Kulturinstituts "Casa di Goethe" in Rom erlaube ich mir Ihnen meine Dienste anzubieten und meinen aufrichtigen Wunsch zu Mitarbeit zu äussern. Ich bin Privatdozent der Philosophie an der Universität Karburg a.d.Lahn, habilitiert durch Professor Heidegger, dessen langjähriger Schüler ich war. Meine bisher veröffentlichten wissenschaftlichen Arbeiten erstrecken sich auf das Gebiet der reinen Philosophie, Soziologie, ^{Sprachphilosophie} und Kulturphilosophie. Mein besonderes Interesse erregten u.a. die Werke Pirandellos, denen ich in meinem Buche "Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen" (1928 München) eine systematische Analyse gewidmet habe. Ein einjähriger Aufenthalt in Italien und zahlreiche Studienreisen dorthin haben mich in den vergangenen Jahren mit der italienischen Sprache, Kultur und Philosophie vertraut gemacht und in mir schon seit langen den sehnlichen Wunsch erweckt, einmal auf etwas längere Zeit besonders in Rom im Sinne der deutsch-italienischen Verständigung wissenschaftlich arbeiten zu können, wozu mir aber die eigenen Geldmittel jetzt gänzlich fehlen. Ich wäre sehr beglückt, wenn das Institut mir Gelegenheit geben könnte, mein ernstes Interesse an seinen Aufgaben zu betätigen, sei es durch Gewährung eines Stipendiums für einen Studienaufenthalt in Rom oder auch durch Verpflichtung zu einer Vortragsreihe aus dem Gebiet der deutschen Philosophie, durch Mitarbeit an der geplanten Zeitschrift und Übersetzung wissenschaftlicher Werke. Zur Auskunft über meine Person und wissenschaftliche Leistung werden folgende Herren gern bereit sein: Prof. Heidegger (Philosoph) an der Universität in Freiburg i.Br., Prof. Vossler (Romanist) an der Universität in München, Prof. J. Curtius

Karl Löwith a Giuseppe Gabetti, 9 aprile 1932, Archivio Storico Istituto Italiano di Studi Germanici.



(Archäologe) am deutschen Institut in Rom.

Mit der Bitte um freundliche Befürwortung und Unterstützung meines
Anliegens bin ich mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr sehr ergebener

K. Löwith



Roma, 2 giugno 1932.

Gentilissimo Professore,
 il Senatore Gon-
 tile mi trasmette la Sua lettera perché
 io veda quel che si può fare per il prof.
 LOCATELLI. Già avevo conoscenza delle sue
 aspirazioni, ma aspettavo di poter respon-
 dere in modo concreto.

Handwritten notes:
 non mi stupisco al fatto
 che il prof. Locatelli
 stiano così ansioso di
 essere ammesso all'Istituto
 di Studi Germanici.

Se il prof. Locatelli verrà a Roma noi saremo naturalmente lieti di mettergli a disposizione i mezzi di studio dell'Istituto e di agevolargli in tutto ciò che ci sarà possibile le Sue ricerche. Più difficile è invece la concessione di un sussidio per la ristrettezza del bilancio dovuta alle spese d'arriante in cui siamo impegnati.

./.

Giuseppe Gabetti a Ernesto Grassi, 2 giugno 1932, Archivio Storico Istituto Italiano di Studi Germanici.



7 Ma la risposta non può essere immediata, perché la questione dei "trattati" quando si delibereva il programma annuale.

Riparerò ad ogni modo con il senatore Gentile e vedremo se con qualche conferenza all'Istituto Fascista di Cultura o al nostro Istituto sia possibile far qualcosa per lui. Le manderò fra qualche tempo lo Statuto dell'Istituto e, se tornando in Italia, Ella avrà occasione di venire a Roma, sarò molto lieto di conoscerla anche di persona.

Caro Alberto

proprio Prof. S. Franz
via P. de Togni, 72
Milano



10-11
D'Annibale
M
le

GIORNAL
DELLA FILIA
R
FIRENZE

NO
ALIANA

dal treno, FIRENZE, 2 ferro. n. 1

Ill. M. Aguir Professore,

Le scrivo dal treno, mentre sono
in Italia dopo le due conferenze che non
state soddisfacentissime per l'interessamento
e le discussioni che hanno provocato, e di
cui penso di volerle oggi stesso da casa.
Ho incontrato in treno un giovane agguato
nuovo, che con una sorpresa mi ha fatto
vedere una lettera di presentazione di Enzo
Sereni, il capo di tutte le organizzazioni Gio.
Vanni: storico-socialistiche che anche Lei avrà
conosciuto a Berlino al tempo del Congresso
hegeliano, e che è ancora sulla breccia a
Berlino dove svolge un'importantissima
opera di collegamento tra il governo tedesco

Guido Calogero a Giuseppe Gabetti, 2 febbraio 1934, Archivio Storico Istituto Italiano di Studi Germanici.




J, di
nome
Leo Balagur,

e la Palestina. Da l'amicizia che ho
per Enzo, e la mia convinzione che occorra
fare il possibile per questi poveri ebrei,
mi permetto di scrivere a lei. Queste
righe per raccomandarle il predetto
Giovane figura latore della presente.
Egli, russo e ora staatslos, e profugo della
Germania perche ebreo, e una ex-attore
della compagnia di Max Reinhardt. Per
quel che ho potuto vedere dopo vent'ore
di convivenza ferroviaria, mi pare molto
dotato. Egli era ebreo di prova, ma ^{ha} anche
una buona voce di tenore e vorrebbe studiare
il canto. Forse potrebbe fare anche del cinema
matografico. Potrebbe lei indicargli qualche
via per far avanti?

Mi resta coi migliori omaggi
il suo
Guido Calogero

al prof. G. Gabetti
Roma





Ministero degli Affari Esteri

GABINETTO

TELESPRESSO N. 557

Indirizzato a

CN. PRESIDENZA DELL'ISTITUTO DI STUDI GERMANICI
Villa Werts

RMA

Posizione

(Oggetto)

(Riferimento)

(Costo)

Roma, addì 17 GEN. 1934 Anno XII

QUADRO DEL CANCELLIERE DEL REICH

Il pittore Arthur Fischer di Berlino - Unter den Linden 24 - ha fatto recentemente omaggio a Sua Eccellenza il Capo del Governo di un quadro del Cancelliere del Reich da Lui dipinto.

Volendosi provvedere, secondo analoga comunicazione della Segreteria Particolare di Sua Eccellenza, per una conveniente destinazione del dipinto in parola, si prega cotesta Cn.Presidenza di voler cortesemente fare noto se, come si è avuto occasione di accennare al prof. Gabetti, il lavoro del pittore Fischer potrebbe essere collocato a Villa Sciarra.

D'ordine di S. E. il Ministro
Il Capo di Gabinetto
Tidley

Alleg.
1.

Gabinetto del Ministero degli Affari Esteri alla Presidenza dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, 17 gennaio 1934, Archivio Storico Istituto Italiano di Studi Germanici.



L'ESPRESSO

Roma, 21 gennaio 1934. XII

On. MINISTERO degli AFFARI ESTERI
 CABINETTO
 R O M A


Con riferimento alla cortese nota in data 17 corrente e agli accenni fatti al prof. GABETTI, mi prego comunicare a codesto on. Gabinetto che il nostro Istituto sarà ben lieto di accogliere nella propria sede il ritratto del Cancelliere recentemente offerto a S.E. il Capo del Governo.

Allo stesso tempo mi è grato esprimere a codesto on. Gabinetto, il quale ha cortesemente destinato al nostro Istituto il quadro, i nostri più vivi ringraziamenti.

Con ossequio

Presidenza Istituto Italiano di Studi Germanici al Gabinetto del Ministero Affari Esteri, 21 gennaio 1934, Archivio Storico Istituto Italiano di Studi Germanici.




 MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
 CABINETTO DEL MINISTRO

cf. 928 -
la stampa in corso del Reich -
nel quale figura un'immagine di
un'opera prima intitolata "Il
Reich - parte francese"
Autore: Fischer

Roma, 27 GEN: 1934 Anno XII
Franco Fanfani

Onorevole Presidenza,

In relazione agli accordi precorsi, si ha il pregio di inviare qui unito il noto quadro del Cancelliere del Reich; dipinto dal pittore Fischer di Berlino.

Con distinta osservanza

F. D. Capo di Gabinetto
Fanfanini

Presidenza
 Istituto Italiano di Studi Germanici
ROMA
 Villa Sciarra al Gianicolo

Gabinetto del Ministero Affari Esteri alla Presidenza dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, 27 gennaio 1934, Archivio Storico Istituto Italiano di Studi Germanici.

I germanisti e l'accordo culturale italo-tedesco: l'avvio di una ricerca

Natascia Barrale

SINOSI STORICO-POLITICA: L'ACCORDO CULTURALE E LA BONIFICA LIBRARIA

Il 23 novembre del 1938 i due principali partner fascisti europei firmarono un accordo culturale che stabiliva un fitto sistema di scambi, favorendo la nascita di istituti culturali, l'incremento dell'insegnamento delle due lingue, l'istituzione di canali di scambio linguistici e la creazione di nuove cattedre di Italiano nelle università tedesche. In questa fusione programmatica delle culture dei due Paesi rientrò anche la censura libraria. L'accordo regolava infatti la questione della pubblicazione in Italia di autori tedeschi invisibili al Reich: Italia e Germania si impegnavano a ostacolare la diffusione o la traduzione di opere che erano dirette contro l'altro Paese e, più esplicitamente, della letteratura di emigrati politici.

Come documentano Jens Petersen e Klaus Voigt, il lavoro di preparazione dell'accordo, che vide l'elaborazione di una decina di bozze, si svolse dall'inizio del 1937 al novembre dell'anno successivo.

Nel frattempo, nel marzo del 1938 il Minculpop inviava una circolare alle case editrici con cui vietava traduzioni senza previo controllo e autorizzazione da parte del ministero e il mese successivo veniva emanato l'ordine di eliminazione degli scrittori ebrei. Iniziarono così i primi sequestri e si cominciò a programmare la creazione di una commissione ministeriale per la bonifica libraria, che si riunì per la prima volta a settembre, presieduta dal ministro Dino Alfieri e coordinata da Gherardo Casini. Contestualmente il Minculpop avviava un censimento etnico del personale delle case editrici e ordinava di fornire un elenco degli autori ebrei italiani e stranieri pubblicati fino a quel momento. Gli editori vennero invitati da Francesco Ciarlantini (presidente della Federazione nazionale fascista dell'industria editoriale) a procedere a un'autobonifica dei cataloghi per rimuovere le opere di autori ebrei. La maggioranza delle case editrici collaborò (Corbaccio antepose l'asterisco 'fuori commercio' ai titoli sgraditi, Sperling & Kupfer sostituì i numeri di autori ebrei con



innocui romanzi finlandesi o danesi), ma nell'agosto del 1939 si giunse all'ordine esplicito di esclusione dalla circolazione di tutti i libri di autori ebrei stampati dopo il 1850¹.

Intanto, qualche giorno prima della firma dell'accordo, nello stesso novembre del 1938, il Regio Decreto che stabiliva i «Provvedimenti per la difesa della razza italiana» aveva ottenuto l'effetto implicito di rendere più facilmente applicabili quelle clausole repressive del patto culturale che, agli occhi degli italiani più scettici, correvano il rischio di apparire come il mero frutto di una volontà esterna o come un atto di soggezione al partner tedesco².

La firma dell'accordo insieme alla quasi simultanea emanazione delle leggi razziali e l'avvio della bonifica libraria avrebbero ripulito, più o meno rapidamente, le librerie italiane e le case editrici da opere di autori ebrei o sgraditi in Germania. Queste almeno erano le aspettative dei diplomatici tedeschi. Tuttavia l'Italia non applicò le clausole dell'accordo in tempi brevi. Si trattava di rinunciare ai profitti della vendita di libri che, fino a quel momento, avevano avuto un grande successo di pubblico. Ancora nel 1937, quando il consolato generale a Milano fece accertamenti sulla vendita di opere di autori esiliati, i librai rispondevano di non voler rinunciare a vendere libri che venivano continuamente richiesti dai loro clienti³.

I primi segnali di malcontento da parte tedesca non tardarono ad arrivare. A giugno del 1938 Will Vesper – membro della sezione letteraria della *Preußische Akademie der Künste* e direttore della rivista «Die Neue Literatur» al servizio della propaganda nazionalsocialista – lamentava il fatto che in Italia si continuasse a presentare come poeti tedeschi soltanto scrittori ebrei, sostenitori degli ebrei ed emigranti, ignorando la letteratura nazionalsocialista⁴. Già un anno prima Vesper aveva accusato l'Italia di presentare come tedeschi solo autori ebrei e amici di ebrei e fuorusciti, e ancora nel 1939 rimproverava in particolare Lavinia Mazzucchetti di proporre un'immagine falsa della letteratura tedesca contemporanea⁵.

In Italia però si procedeva molto lentamente, non soltanto per le già accennate ragioni di profitto ma anche per motivi politici. Il governo fascista aveva deciso infatti di realizzare la bonifica libraria senza troppo

¹ Sulla vicenda si veda il volume di Giorgio Fabre, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Zamorani, Torino 1998.

² Mario Rubino, *I mille demoni della modernità*, Palermo, Flaccovio 2002, p. 96.

³ Klaus Voigt, *Il rifugio precario. Gli esuli in Italia dal 1933 al 1945*, La Nuova Italia, Scandicci 1993, p. 91.

⁴ *Ivi*, p. 96.

⁵ Jens Petersen, *Vorspiel zu 'Stabpakt' und Kriegsallianz: das deutsch-italienische Kulturabkommen vom 23. November 1938*, in «Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte», 1 (1988), pp. 41-77, qui p. 67.



clamore. Innanzitutto le opere di cui ora si vietava la vendita erano già state sottoposte, a partire al 1934, ad autorizzazione preventiva: il Min-culpop si ritrovava quindi a doverne vietare la circolazione dopo averne consentito la stampa. Allo stesso tempo, il ricorso a una *extrema ratio* di carattere poliziesco rinnegava esplicitamente la politica di apertura alle culture straniere esibita dal fascismo nei primi anni di governo, comportando così l'ammissione implicita di una inattendibilità⁶. Infine, le dichiarazioni di Mussolini che ripudiava la persecuzione antiebraica nazionalsocialista erano ancora recenti e l'operazione di bonifica rischiava di apparire come un mero atto di assoggettamento alla Germania⁷.

Alcuni testi di autori proibiti in Germania continuarono a circolare clandestinamente, di certo fino alla metà del 1940 ma probabilmente anche in seguito, come lamentò l'ambasciatore tedesco in Italia Hans Georg von Mackensen⁸. L'effettiva applicazione dell'accordo poté dirsi compiuta soltanto alla fine del 1940, quando, dopo ripetute sollecitazioni da parte tedesca, gli autori ebrei e antinazisti erano definitivamente spariti, forse non ancora da tutte le librerie, ma certamente dai cataloghi editoriali italiani.

GERMANISTI E ACCORDO CULTURALE: TRAIETTORIE DI INDAGINE

In questo contesto storico-politico si colloca la ricerca in corso, nell'ambito del progetto *ARCGER Archivi, ideologie e canone della germanistica in Italia (1930-1955)*⁹. In particolare, la linea di ricerca «Germanisti e leggi razziali: fra subalternità e resistenza» mira a una ricognizione delle posizioni assunte dai germanisti italiani nei confronti degli autori ebrei di lingua tedesca e della loro produzione letteraria dopo la promulgazione delle leggi razziali¹⁰.

⁶ Mario Rubino, *op. cit.*, p. 73.

⁷ Fino al 1934 Mussolini, secondo cui l'idea fondante di una comunità non era la razza ma la nazione, formazione storica e spirituale, respingeva gli assiomi del razzismo biologico come utopici e antistorici. Cfr. Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2000, pp. 236 s.

⁸ Klaus Voigt, *op. cit.*, p. 97.

⁹ Il testo completo del progetto *ARCGER Archivi, ideologie e canone della germanistica in Italia (1930-1955)* è consultabile sul sito dell'Istituto Italiano di Studi Germanici alla pagina <<http://www.studigermanici.it/images/ricerca/arcger.pdf>>.

¹⁰ Il carattere piuttosto ibrido dell'ambito di studi motiva l'esistenza di uno stato dell'arte interdisciplinare, frutto di contributi che spaziano tra storia dell'editoria, storia del fascismo e storia della cultura. Oltre agli studi monografici sulle singole case editrici (Enrico Decleva, *Arnoldo Mondadori*, UTET, Torino 2007; *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di Gabriella D'Ina – Giuseppe Zaccaria, Bompiani, Milano 2007; Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*,



Obiettivo primario del progetto è rintracciare gli episodi di autonomia intellettuale tra il 1938 e il 1945, per verificare sulla base dei documenti d'archivio l'influenza della politica e dell'ideologia sulla germanistica del tempo. L'area di indagine investe aspetti sia storici che di carattere culturale e sociale, accogliendo riflessioni generali circa i condizionamenti ideologici connessi al confronto dei germanisti italiani con il nuovo assetto determinato dall'accordo culturale e dalle leggi antiebraiche.

Oggetto di studio sono quindi in primo luogo i singoli orientamenti degli addetti ai lavori e la loro azione orientativa e decisionale influenzata da strategie di natura politico-ideologica. Inoltre, indagando i singoli *case studies* su scelte e percorsi individuali che hanno dato vita a episodi di resistenza, la ricerca intende collegare fra loro le singole vicende personali per ricostruire un più ampio sguardo d'insieme su una pagina della storia intellettuale del Paese fortemente compromessa dagli sviluppi politici.

La trasformazione della società italiana in seguito all'alleanza con la Germania e alle leggi antiebraiche suscitò reazioni diverse fra gli intellettuali italiani e produsse spaccature. Vi furono naturalmente numerosi sostenitori entusiasti delle leggi razziali¹¹, molti altri – pur non condividendo certi sviluppi del fascismo – continuarono a identificarsi con Mussolini. In alcuni casi l'alleanza con Hitler portò i più scettici, la cui delusione forse non si tradusse mai in antifascismo, a un graduale processo di distacco ed estraniamento dalla cosa politica. Parecchi furono anche i casi di 'afascismo', per usare un termine del lessico politico e giornalistico recente, a indicare la 'zona grigia', neutra, su cui rifletteva già Renzo De Felice, di chi non prese posizione nei confronti del regime.

Bollati Boringhieri, Torino 1999), che tracciano un quadro di riferimento del panorama editoriale fornendo informazioni sulle politiche adottate dagli editori dopo il 1938, di grande rilevanza sono i volumi sulla censura fascista di Giorgio Fabre (*op. cit.*) e di Guido Bonsaver (*Censorship and Literature in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2007) e quelli sulla politica culturale fascista (Ruth Ben-Ghiat, *op. cit.* e Annalisa Capristo, *L'espulsione degli ebrei dalle accademie italiane*, Zamorani, Torino 2002). Un importante contributo è offerto poi dal volume di Mario Rubino (*op. cit.*), che approfondisce anche il dibattito giornalistico che nacque intorno alla questione delle traduzioni. Sul patto culturale gli studi più rilevanti sono quelli di Jens Petersen (*op. cit.*), di Klaus Voigt (*op. cit.*), che ricostruisce la storia degli intellettuali ebrei di lingua tedesca rifugiati in Italia, e il recente volume *Die akademische 'Achse Berlin-Rom'?: Der wissenschaftlichkulturelle Austausch zwischen Italien und Deutschland 1920 bis 1945*, hrsg. v. Andrea Albrecht – Lutz Danneberg – Simone De Angelis, De Gruyter, Oldenbourg 2017. Riguardo al rapporto fra intellettuali italiani e antisemitismo si vedano poi il saggio di Eugenio Di Rienzo (*Intellettuali italiani e antisemitismo, 1938-1948*, in «Nuova rivista storica», 2 (2013), pp. 337-374), e il volume *Jews in Italy under Fascist and Nazi Rule, 1922-1945*, ed. by Joshua D. Zimmerman, Cambridge University Press, New York 2005.

¹¹ L'intellettuale milanese Claudio Belingardi nel dicembre del 1938 su «Corrente» scriveva: «ci proclamiamo ferocemente razzisti». Ruth Ben-Ghiat, *op. cit.*, p. 260.



Naturalmente si levarono anche caute voci critiche e di dissenso. Un primo percorso d'indagine, in parte già intrapreso da studi precedenti¹², è fornito dalle forme di contestazione rintracciabili nelle posizioni assunte da consulenti editoriali e mediatori che disapprovavano le nuove direttive e cercarono di opporvisi.

Dopo l'accordo culturale la Germania si aspettava che il mercato librario italiano procedesse a una totale sostituzione della *Emigrantenliteratur* in circolazione con opere che esaltassero il nuovo Reich e mostrassero la 'vera' essenza della letteratura tedesca. Non mancarono case editrici che seguirono le indicazioni ricevute, come Corticelli, Salani o Guanda, che pubblicarono opere di Ina Seidel, Bruno Brehm, Rudolf Binding, Hans Friedrich Blunck, Richard Billinger ed Ernst von Salomon¹³. Alcuni editori però delusero le aspettative del governo tedesco e riuscirono a boicottare la letteratura della nuova Germania: acconsentirono ad esempio a inserire in catalogo autori come Hans Friedrich Blunck e Hanns Johst (i due presidenti della *Reichsschrifttumskammer*, rispettivamente dal 1933 al 1935, e dal 1935 al 1945), ma si limitarono a pubblicare opere del tutto prive di rilevanza politica, novelle sentimentali o opere precedenti all'ascesa del nazionalsocialismo. Vi furono poi non pochi consulenti editoriali che manifestarono apertamente il proprio dissenso, come Leone Traverso che, come osserva Rubino, nell'introduzione critica all'antologia *Germanica*, tessé le lodi di autori proibiti in Germania e accusò la letteratura prodotta da autori come Carossa, Wiechert, Kolbenheyer di seguire «onesta e cauta la via indicata»¹⁴.

Da questo punto di vista i pareri di lettura della casa editrice Mondadori offrono un panorama chiarissimo della posizione di molti consulenti. Valga qui un esempio su tutti: la battagliera Lavinia Mazzucchetti, costretta a scovare «un autore tedesco ineccepibile ed inequivocabile», individuava in Hans Grimm «una bandiera non cruciuncinata, ma schiettamente tedesca e nello stesso tempo artisticamente rispettabilissima», da preferire a Erwin G. Kolbenheyer «premiato e messo avanti solo per suo servilismo politico». Non volendo «gettare mattoni nazionalsocialisti sulla testa incolpevole dei lettori italiani», suggerisce all'editore di acquistare i diritti di *Der Richter in der Karu* (1930)¹⁵ e commenta, con la sua tipica ironia amara:

¹² Mario Rubino, *op. cit.*, pp. 98-102.

¹³ *Ivi*, p. 99.

¹⁴ *Germanica. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Leone Traverso, Bompiani, Milano 1942, p. 1005, cit. in Mario Rubino, *op. cit.*, pp. 101 s.

¹⁵ Il romanzo fu tradotto da Ervino Pocar per la «Medusa» col titolo *Il tribunale nel Karu* (1939).



Se Mussolini legge questa novella in cui quasi quasi si assolve un uxoricida, perché ha ucciso la moglie che non capiva la mentalità colonizzatrice del pioniere d'Africa, cui ogni nostalgia europea femminile e palla al piede, gli dà un premio speciale! [...] Superfluo insistere e ripetere che io mai lo consiglierei così caldamente se insieme all'opportunità e all'opportunità non ci fosse qui il valore intrinseco dell'opera d'arte¹⁶.

Prendendo spunto da questi esempi, si delinea una traiettoria di indagine che mira ad analizzare le politiche editoriali adottate in seguito al novembre del 1938, partendo quindi dallo studio dei cataloghi storici editoriali, con particolare riferimento alle collane che ospitavano titoli di firma tedesca e alla loro trasformazione in seguito alla bonifica libraria. Ciò può estendersi a un esame delle narrative paratestuali e peritestiuali, quali prefazioni, quarte di copertina e pareri di lettura, che aiutino a ricostruire le posizioni dei consulenti editoriali e di quegli intellettuali che, nell'ambito della germanistica, contribuirono maggiormente alla diffusione della letteratura tedesca in Italia.

Focalizzando l'attività di ricerca sul versante archivistico, e intendendo valorizzare i fondi posseduti dall'Istituto Italiano di Studi Germanici, ente promotore del progetto, il canale prioritario di ricerca consiste però nell'indagine delle posizioni assunte nei confronti della nuova compagine storico-politica da parte dei germanisti che orbitarono intorno a Villa Sciarra, a partire quindi dal direttore dell'Istituto Giuseppe Gabetti e dai suoi collaboratori.

Le molteplici mansioni di Gabetti, nella sua poliedrica figura di accademico¹⁷, critico, mediatore culturale con la Germania e direttore dell'Istituto, lo esposero spesso a un vero e proprio equilibrismo all'interno di un delicato sistema di alleanze e strategie che dovettero sempre tenere conto di una continua e inevitabile interlocuzione col potere politico.

Considerato l'elevato livello di interferenza del fascismo su tutte le organizzazioni culturali, specialmente con l'involuzione sempre più autoritaria del regime successiva alla guerra d'Etiopia, è comprensibile come le istituzioni incaricate di gestire i rapporti culturali con la Germania fossero estremamente esposte all'ingerenza dei sistemi di controllo.

¹⁶ Lavinia Mazzucchetti, parere di lettura (s.d.) su *Il tribunale del Karru ed altre storie*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero, sez. «Pareri di lettura (1930-1950)», serie «Giudizi favorevoli anni Trenta», cart. 1, fasc. 106, carte n. 29-3, consultabile on line <<http://www.fondazionemondadori.it/livre/index.htm>>, scheda n. 215.

¹⁷ A proposito del rapporto fra autonomia e potere politico dei germanisti accademici italiani si veda il recente articolo di Pier Carlo Bontempelli, *Perché serve un archivio della germanistica*, in «Studi Germanici», 11 (2017), pp. 249-262.



Un valido contributo alla ricerca del progetto ARCGER può nascere, quindi, dallo studio delle carte del Fondo Giuseppe Gabetti, in particolare quelle prodotte fra il 1932 e il 1948, anni in cui diresse l'Istituto, per studiare le strategie messe in atto a mantenere il delicato equilibrio tra autonomia individuale e ingerenza del potere politico.

Oltre alla consultazione dei fondi archivistici, uno strumento di ricerca potenzialmente proficuo è, infine, offerto dalle annate della rivista «Studi Germanici», dal quale spoglio possono emergere testimonianze concrete delle posizioni dei germanisti italiani nei confronti della nuova letteratura nazista e della 'vecchia' letteratura ormai considerata degenerata.

PRIMI RISULTATI DELLA RICERCA

Il punto di partenza della ricerca è stato la consultazione dei documenti dell'archivio storico dell'Istituto (Fondo Studi Germanici). Dalle ricerche finora svolte, che proseguiranno sulle carte del Fondo Giuseppe Gabetti, sono emersi alcuni indizi che contribuiscono a ricostruire un quadro delle posizioni assunte dai germanisti di Villa Sciarra, e consentono di rintracciare segnali di disobbedienza o di resistenza passiva alla promulgazione delle leggi razziali.

Il primo è offerto dalla programmazione e dall'organizzazione delle attività culturali all'interno dell'Istituto. Come è noto, sotto la guida di Gabetti si tennero serie annuali di conferenze e di concerti che portarono a Villa Sciarra artisti, poeti, filosofi, storici e letterati tedeschi, austriaci, svizzeri, ma anche provenienti dai Paesi nordici¹⁸.

Nella sua opera autobiografica Karl Löwith rimproverò a Gabetti un'eccessiva attenzione agli umori della politica nazionalsocialista nella scelta dei relatori da invitare a Villa Sciarra¹⁹. Gabetti non poté di fatto sottrarsi all'obbligo di ospitare diversi rappresentanti della cultura nazionalsocialista, come dimostrano le corrispondenze con Hanns Johst, Heinz Kindermann e Julius Petersen. Né, ad esempio, poté rifiutarsi di

¹⁸ Come ricorda Carlo Antoni: «Vennero per due volte il poeta Hans Carossa e Karl Vossler, vennero lo storico olandese Huizinga, lo storico austriaco von Srbik e lo storico svizzero Burckhardt, gli storici tedeschi Schramm e Karl Brandt, i filosofi Heidegger e Klages, il teorico delle religioni Walter Otto, gli scrittori Grimm, Alverdes, Bischoff, Binding, l'austriaco Max Mell, il danese Joergensen, il norvegese Magnus Olsen, lo svedese Gunnar Gunnarson, lo storico dell'arte Leo Bruhns e l'olandese Bjeorms de Hachn». Carlo Antoni, *Ricordo di Giuseppe Gabetti*, in *Giuseppe Gabetti*, a cura di Lorenzo Gabetti, Civico Museo Storico Archeologico Giuseppe Gabetti, Tipografia Bruno, Dogliani 1998, pp. 21-30, qui p. 30.

¹⁹ Karl Löwith, *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933. Ein Bericht*, hrsg. v. Reinhart Kosellek, Merzler, Stuttgart 1986, ed. it. *La mia vita in Germania: prima e dopo il 1933*, Il Saggiatore, Milano 1988, p. 82.



accogliere a Villa Sciarra il ritratto del Führer, donato dal pittore berlinese Arthur Fischer a Mussolini²⁰.

Al contempo, permettendo a numerosi intellettuali tedeschi – indipendentemente dalla loro ‘arianità’ – di continuare la loro produzione intellettuale in Italia, l’Istituto rappresentò, sotto la direzione di Gabetti, una destinazione ambita per i fuorusciti ebrei tedeschi. Fu così che attorno a Villa Sciarra, grazie anche alla protezione di Giovanni Gentile, presidente dell’Istituto, si raccolsero non poche personalità di origine ebraica come Werner Peiser, Karl Löwith, Richard Walzer e Paul Oskar Kristeller²¹, o intellettuali costretti a emigrare perché sposati con donne ebee, come Karl Viëtor e Herbert Dieckmann.

Le lettere di Gabetti dimostrano che gli inviti a tenere conferenze non furono rivolti esclusivamente a scrittori allineati con il regime: oltre a Martin Heidegger e Carl Schmitt, l’Istituto ospitò anche studiosi tutt’altro che compromessi col nazismo, come lo storico olandese Johan Huizinga, il filologo Werner Jaeger o Rudolf Borchardt.

Se da un lato è indubbio che il ruolo di Gabetti all’interno dell’Istituto lo espose, come è comprensibile, a coinvolgimenti con la politica del regime, una più approfondita analisi lascia emergere una condotta non sempre perfettamente allineata.

Un secondo risultato della ricerca riguarda poi la resistenza di Gabetti a eseguire l’ordine di bonifica libraria. Innanzitutto la biblioteca dell’Istituto non metteva in adeguato risalto le opere filonaziste: già nel 1934 un rapporto sulla sezione culturale della Biblioteca Hertziana lamentava che a Villa Sciarra si stava concedendo troppo poco spazio alla nuova letteratura tedesca: «La biblioteca offre addirittura un vero e proprio campionario di scrittori come Stefan Zweig, Heinrich Mann e altri»²². Inoltre Carlo Antoni descrive chiaramente la riluttanza di Gabetti a eliminare dagli scaffali della biblioteca i testi incriminati.

Imperante già il nazismo, invitò a parlare scrittori e professori tedeschi tutt’altro che grati a quel regime. Viceversa quando, per effetto del primo tentativo nazista di manomissione dell’Austria, si scatenò da noi una

²⁰ Si veda la corrispondenza di Gabetti col Gabinetto del ministero degli Affari Esteri dal 17 al 27 gennaio del 1934, conservata nel Fondo Studi Germanici, presso l’Istituto Italiano di Studi Germanici.

²¹ Sebbene non si pronunciò mai pubblicamente contro le leggi antiebraiche, diversi studi relativamente recenti hanno evidenziato come Gentile sia riuscito a proteggere dalle misure discriminatorie studiosi tedeschi di etnia ebraica emigrati in Italia, come Paul Oskar Kristeller, Karl Löwith, Nicolai Rubinstein, Richard Walzer. Si vedano ad esempio Eugenio Di Rienzo, *op. cit.*, Paolo Simoncelli «Non credo neanche io alla razza». *Gentile e i colleghi ebrei*, Le Lettere, Firenze 2013 e Rosella Faraone, *Giovanni Gentile e la questione ebraica*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.

²² Klaus Voigt, *op. cit.*, p. 91.



campagna ufficiale contro la cultura tedesca, continuò imperturbato a svolgere il suo programma. Quando giunsero le leggi razziali si rifiutò di togliere dalla biblioteca i libri di Heine, di Hofmannsthal e di altri autori non ariani²³.

A riprova della 'disobbedienza' di Gabetti si aggiunge un documento rinvenuto tra le carte dell'archivio storico dell'Istituto. Si tratta di un biglietto rivolto a Gabetti, con cui – verosimilmente – uno dei suoi collaboratori, firmandosi «Hanns Heinz Graf zu Schwerin und Bieberon», gli rimprovera di aver mantenuto nella biblioteca dell'Istituto opere ebrae, marxiste e psicoanalitiche (di Mann, Schnitzler, Geyer, Brahms), e lo invita a bruciarle pubblicamente per dimostrare di aver colto il significato della *Gleichschaltung*²⁴.

La posizione assunta da Gabetti nei confronti delle direttive ufficiali risulta ancor più interessante se si considera il suo ruolo attivo, prima nei lavori di preparazione alla stesura dell'accordo culturale²⁵ e poi come membro della Commissione culturale italo-germanica. Le adunanze di quella che Gabetti nelle sue carte chiama, più esplicitamente, «Commissione permanente italo-tedesca per l'applicazione dell'Accordo culturale»²⁶ si svolsero annualmente, per la prima volta nel giugno del 1939 a Berlino, poi a febbraio del 1940 a Roma, nell'aprile 1941 a Monaco e di nuovo a Roma nel maggio del 1942²⁷.

In generale, il clima inevitabilmente conservatore dell'Istituto nei primi anni dopo la sua inaugurazione, avvenuta il 3 aprile del 1932 alla presenza del Duce, non sembrò concedere molto spazio a sentimenti filonazisti. Già nell'estate del 1933, all'indomani di un viaggio in Germania per assistere al festival wagneriano tenuto nel teatro del musicista tedesco, Gabetti scriveva a Gentile: «Bayreuth mi è stata molto utile sia per il mio articolo wagneriano sia per l'impressione immediata della nuova Germania: c'erano tutti da Hitler a Goebbels a – Spengler (molto brutto); e soprattutto c'era la 'Stimmung'»²⁸.

²³ Carlo Antoni, *op. cit.*, p. 29.

²⁴ Il documento è conservato nel Fondo Studi Germanici, presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici.

²⁵ Klaus Voigt, *op. cit.*, p. 97 e Jens Petersen, *op. cit.*, pp. 53 s.

²⁶ Si veda ad esempio la richiesta di nullaosta di Gabetti al Rettore dell'Università di Roma del 30 marzo 1941, in vista della seconda adunanza della Commissione, conservata nel Fondo Studi Germanici dell'Istituto Italiano di Studi Germanici.

²⁷ Nel Fondo Giuseppe Gabetti dell'Istituto Italiano di Studi Germanici sono conservati numerosi verbali delle varie adunanze, resoconti e appunti sulle varie proposte e sui lavori svolti.

²⁸ Lettera di Giuseppe Gabetti a Giovanni Gentile, Moncalieri 3 agosto 1933, Fondo Giovanni Gentile, Archivio storico del Senato, consultabile on line su <<http://www.archivionline.senato.it>> («Fondo Giovanni Gentile», Corrispondenza, Lettere inviate a



Il tono ironico dell'osservazione di Gabetti lascia trapelare un certo scetticismo nei confronti dell'aura di solennità e marzialità che avvolgeva la Germania nel suo nuovo assetto politico.

Concludendo, i risultati emersi finora consentono di delineare il ritratto di un intellettuale che mantenne il proprio spazio di manovra, riuscendo a esercitare una certa resistenza, ancorché passiva e forse mai manifesta, alle direttive imposte dal regime.

Il 15 marzo del 1940, a sei mesi dallo scoppio della seconda guerra mondiale, Gabetti pubblicava sulla rivista «Primato» un resoconto dei lavori della Commissione culturale italo-germanica e descriveva la difficile attuazione di un accordo culturale che, firmato in tempi in cui «ancora regnava la pace e si credeva nella pace», era stato pensato «in vista di una Germania e d'un'Italia soltanto intente alle serene opere della scienza e del lavoro». Sebbene lo scoppio della guerra avesse posto i due Paesi di fronte a una situazione interamente nuova, secondo Gabetti cultura e politica potevano – o dovevano – restare su due piani separati:

Anche i valori della cultura hanno una loro sostanza squisitamente politica, ma di natura tale che su di essa le contingenze del momento storico possono soltanto incidere, non avere un'influenza risolutiva. L'interesse di un popolo a conoscere la cultura di un altro popolo permane in qualsiasi mutamento delle condizioni di esistenza. Possono mutare la misura e il metodo con cui i rapporti spirituali fra un popolo e l'altro si svolgono: l'esigenza resta, con una sua forza vitale insopprimibile. Solo deve essere tenuto conto delle circostanze nelle quali lo scambio culturale si compie²⁹.

Pur non potendosi sottrarre al cerimoniale e agli obblighi ufficiali, Gabetti riuscì probabilmente a limitarsi a quel tipo di subalternità pubblica, all'ossequio formale, mantenendo viva un'indipendenza e un'autonomia di comportamento che gli consentirono di destreggiarsi nella guida dell'Istituto, difendendo sempre, scrive Antoni, «con l'abilità e persino l'astuzia»³⁰, la tanto ambita autonomia della cultura.

Gentile, unità archivistica n. 2488, Gabetti Giuseppe, 10.12.1912-31.03.1942).

²⁹ Giuseppe Gabetti, *Italia e Germania. Gli accordi culturali*, in «Primato», 2 (1940), p. 6.

³⁰ Carlo Antoni, *op. cit.* p. 29.

Il viaggio in Italia.

Nuove prospettive di ricerca sui resoconti di viaggio

Elena Giovannini

Il progetto *Il viaggio in Italia. Nuove prospettive di ricerca sui resoconti di viaggio* è finanziato dall'Istituto Italiano di Studi Germanici e si configura come uno studio sincronico, volto ad approfondire aspetti meno indagati della letteratura di viaggio. I limiti temporali della ricerca vanno dalla metà del XVIII secolo all'Unità d'Italia; l'attenzione è dunque rivolta all'epoca del *Grand Tour*, che precede sia l'avvento del turismo di massa sia i mutamenti storici che traslano il modello di emancipazione rappresentato dall'Italia anche sul piano politico.

Addentrarsi in questo campo d'indagine impone di tenere presenti alcune questioni fondamentali della *Reiseliteratur* e di ricondurle allo specifico dell'esperienza italiana. Particolarmente significativo è, in primo luogo, il tema del superamento dei confini, poiché esso investe i molteplici livelli su cui si sviluppano il vissuto del viaggiatore e la sua trasposizione nei testi letterari. Evidenti linee di demarcazione si possono infatti individuare sul piano spaziale (i confini geografici che vengono valicati), temporale (la distanza fra l'attualità del viaggio e il passato storico-culturale italiano, superata grazie al contatto immediato e sensibile con le rovine e le opere d'arte), culturale (l'incontro o lo scontro fra il mondo germanico/medievale e quello italiano/classico), linguistico (l'idioma straniero e le sue varietà locali che spesso sono accolti nei testi tedeschi), religioso o confessionale (il confronto fra cattolicesimo e protestantesimo), naturale e paesaggistico (si pensi ai celebri versi goethiani: «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn / Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn, / Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, / Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht, / Kennst du es wohl?»¹) e climatico (i riflessi del caldo e del freddo sul diverso temperamento dei popoli). Non da ultimo, i confini che l'esperienza di viaggio porta a superare si collocano

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hrsg. v. Ernst Beutler, Artemis, Zürich 1949, p. 155.



anche all'interno dell'Io e determinano la messa in discussione e/o la rinascita del soggetto. In relazione a tutti questi aspetti, l'atteggiamento del viaggiatore può differire notevolmente ed essere all'insegna del dialogo e dell'accoglienza – con una significativa apertura verso l'Altro – oppure del rifiuto e dell'esclusione, determinando una sorta di chiusura verso il *Fremde* che porta alla riaffermazione della propria identità individuale, nazionale e culturale². Entrambi i modi di porsi del viaggiatore hanno significative ricadute artistiche e influenzano la rappresentazione dell'esperienza italiana anche nei suoi aspetti apparentemente meno canonici.

In secondo luogo, i resoconti di viaggio lasciano trasparire una serie di dicotomie riconducibili proprio al motivo del confine ed essenziali nella percezione e nella raffigurazione della realtà italiana. Alla base delle opere e delle loro modalità rappresentative si pone il rapporto che si instaura, ad esempio, fra centro e periferia (intesi anche in senso culturale), passato e presente, Io e natura, fonti ed esperienza, testo e realtà oppure parola e immagine. Fondamentale è inoltre la relazione fra identità e alterità che, sin dalla *Germania* (98 d.C.) di Tacito, rinvia alla dicotomia Nord vs. Sud e alle sue molteplici implicazioni storiche e culturali. Poiché la raffigurazione di ciò che è estraneo (*Fremddarstellung*) implica anche la rappresentazione di ciò che è proprio (*Selbstdarstellung*)³, analizzare la *Reiseliteratur* consente di fare luce non solo sugli aspetti identitari dell'Italia che il progetto intende approfondire, ma anche sull'Io tedesco da cui la creazione e la trasmissione dell'immaginario italiano dipendono. A questo proposito è però da tenere in considerazione la durata del viaggio, in quanto le impressioni e le fascinazioni generate da un itinerario limitato ad alcune settimane o mesi non sono paragonabili all'esperienza pluriennale di artisti quali, ad esempio, Angelika Kaufmann o August von Platen.

L'arco temporale di circa un secolo su cui si concentra questa ricerca è particolarmente significativo, perché vede avvicinarsi differenti modi di porsi nei confronti della realtà italiana che sono all'insegna di conferme, sviluppi e cesure nel rapporto con il *Fremde*. L'approccio illuminista è prevalentemente museale-bibliotecario e riserva alla vita quotidiana, al popolo e agli usi e costumi del Bel Paese un interesse molto scarso e per lo più confinato alla sfera del pittoresco, come dimostrano gli scritti

² Elementi riconducibili a questo secondo atteggiamento si possono riscontrare, ad esempio, in Herder. In una lettera scritta a Roma e indirizzata a Johann Wolfgang Goethe egli afferma infatti: «Du [Goethe] taugst nicht mehr für Deutschland, ich aber bin nach Rom gereist, um ein echter Deutscher zu werden». Johann Gottfried Herder, *Brief an J.W. Goethe, Rom, 22/12/1788*, in Johann Gottfried Herder, *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789*, DTV, München 2003², pp. 292-294, qui p. 293..

³ Michael Harbsmeier, *Wilde Völkerkunde. Andere Welten in deutschen Reiseberichten der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M.-New York, Campus 1994, p. 29.



dall'Italia di Gotthold E. Lessing. Verso gli anni Settanta del XVIII secolo, si avverte però un deciso cambiamento di sensibilità favorito proprio dalla cultura composita dell'Illuminismo e suscitato da opere quali *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) di Johann J. Winckelmann – che promuove il superamento di una ricezione antiquaria dell'Italia in favore di una più sensuale attenzione per il mondo classico di matrice soprattutto greca – e *La nouvelle Héloïse* (1761) di Jean-Jacques Rousseau, romanzo ispiratore di un nuovo sentimento di natura all'insegna della bellezza, del soggettivismo e dell'estetizzazione⁴. Ciò fa sì che si apprezzino paesaggi fino ad allora negletti (ad esempio, gli Appennini), che la scoperta dell'Italia si configuri anche come *self-exploration*, che il viaggio assuma sempre più spesso la valenza di fuga (da se stessi, dalla propria realtà privata, professionale, politica o sociale), che si affermi una nuova libertà nella percezione dell'Altro, che di frequente si accorcino le distanze con il *Fremde*, che si leggano *in loco* i classici non tanto per verificare la loro corrispondenza con la realtà, quanto per 'rivivere' le suggestioni e le atmosfere da essi evocati e, infine, che spesso i resoconti di viaggio attenuino il loro carattere descrittivo-oggettivo in favore di una dimensione più personale e soggettiva. Queste trasformazioni hanno conseguenze significative, non da ultimo perché il viaggiatore/narratore amplia il suo sguardo e fa confluire nei resoconti di viaggio una serie di aspetti o figure peculiari e di grande attrattività che contribuiscono a rendere più completa la percezione dell'Italia nei Paesi di lingua tedesca.

Dal punto di vista imagologico, numerosi *topoi*, stereotipi e preconcetti caratterizzano l'*Italienbild* del tempo e, sul piano artistico, si traducono in una fitta rete di rimandi che conferisce a molte opere letterarie uno spiccato carattere intertestuale. Ricorrenti sono, ad esempio, sia l'apprezzamento dei trascorsi classici e rinascimentali della Penisola sulla scia

⁴ Fra i numerosi studi sugli sviluppi della tradizione del viaggio in Italia e sulle sue caratteristiche si segnalano, ad esempio, Edoardo Costadura, *Il Grand Tour da Montaigne a Heine*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Erminia Irace – Sergio Luzzatto – Gabriele Pedullà, vol. II, Einaudi, Torino 2011, pp. 716-726; Manfred Beller, *Geschichtserfahrung und Selbstbespiegelung im Deutschland-Bild der italienischen und im Italien-Bild der deutschen Gegenwartsliteratur*, in «Arcadia», 17 (1982), pp. 154-170; 'Italien in Germanien'. *Deutsche Italien-Rezeption 1750-1850*, hrsg. v. Frank-Rutger Hausmann, Narr, Tübingen, 1996; Manfred Beller, *Le Metamorfosi di Mignon – L'immigrazione poetica dei tedeschi in Italia da Goethe ad oggi*, Edizioni Scientifiche Italiane, Brescia 1985. Si evidenziano pure diversi contributi presenti on line sul Goethezeitportal curato da alcuni studiosi afferenti alla Ludwig-Maximilians-Universität München, quali Gunter E. Grimm, *Von der Kunst zum Leben. Zum Paradigmenwandel in der deutschen Italienwahrnehmung des 18. Jahrhunderts. Lessing – Herder – Heine – Seume* (<<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projekttepool/goethe-italien-einleitung/italien-paradigmen.html>>) e Gunter E. Grimm – Danica Krunic, *Einleitendes zur Italienwahrnehmung*, <<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projekttepool/goethe-italien/italien-einleitung.html>>.



di *Reiseführer* quali *Historische-kritische Nachrichten von Italien* (1770-1771) di Johann J. Volkmann e *Reise durch Sizilien und Großgriechenland* (1771) di Johann H. Riedsel⁵, sia il biasimo per l'ignoranza, l'arretratezza, la pigrizia, la violenza e la corruzione che compromettono il presente italiano. A tale proposito, alcuni resoconti di viaggio sfociano in un confronto esplicito col mondo nordico (cfr. *Italien und England* di Johann W. Archenholz, 1785), in considerazioni politiche (cfr. *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802* di Johann G. Seume, 1803) o in una rappresentazione del Bel Paese volutamente aspra e smitizzata (cfr. *Italien wie es wirklich ist* di Gustav Nicolai, 1834). Un contributo significativo alla costruzione dell'immaginario italiano è poi offerto dalle teorie climatiche di Montesquieu e De Bonstetten che propongono un modello antropologico-estetico del Sud focalizzato l'uno sulla dimensione psicologica, l'altro su quella emotiva e delle sensazioni. La raffigurazione dello stile di vita e dell'indole italiani – influenzati dal sole, dal caldo e dallo scirocco, su cui di frequente indugiano i resoconti di viaggio – è arricchita da osservazioni su abbigliamento, fisionomie e idiomi regionali che accentuano il colore locale e si accompagnano alle descrizioni dei paesaggi più rappresentativi della Penisola, fra cui spiccano i dintorni di Roma, la *Campania felix* o il Vesuvio e l'Etna con le affascinanti teorie vulcanologiche a essi collegate. Lo scenario italiano si completa poi con frequenti osservazioni sulla flora, che, nel caso di Johann W. Goethe, assumono pure connotati scientifici, come dimostra la teoria sulla *Urpflanze* sviluppata proprio in Italia. Non secondarie, sebbene spesso marginali in confronto ad altri aspetti trattati nei *Reiseberichten*, sono poi le annotazioni sulla realtà pratica del viaggio che includono prevalentemente commenti sugli alloggi, sul cibo, sulle valute, sull'itinerario e sulla qualità delle strade percorse. Tra le figure ricorrenti che popolano i testi spiccano infatti proprio guide, vetturini, osti, doganieri, mendicanti e popolani, che si alternano a prelati, artisti, aristocratici e intellettuali incontrati durante il tragitto o appartenenti alle cerchie culturali frequentate dai tedeschi soprattutto nella Città Eterna o a Napoli. Proprio Roma e il capoluogo campano sono infatti due snodi fondamentali degli itinerari, dei quali inizialmente costituivano la tappa conclusiva; in seguito, con la scoperta del fascino della Magna Grecia italiana, dovuta in buona parte alla curiosità di Goethe, i viaggi si prolungano sino alle zone più meridionali della Sicilia. Regioni come la Puglia e la Calabria continueranno, però, a essere trascurate dai viaggiatori, così come aree quali la Costiera Amalfitana che, nonostante un'innegabile

⁵ Più problematico e complesso è, invece, il rapporto con il Medioevo, anche di stampo arabo-normanno. Su questo si veda, ad esempio, Mirella Carbone, *L'immagine della Sicilia nella letteratura di viaggio tedesca*, in «Studia Theodisca», IX (2002), pp. 207-230.



bellezza paesaggistica, sarà visitata e apprezzata solo a partire dagli inizi del XIX secolo.

Ai vari aspetti dell'immaginario italiano fin qui riassunti, la *Reiseliteratur* dedica una diversa attenzione in base agli interessi dell'autore, allo scopo del viaggio, alle finalità, al destinatario intenzionale e al genere letterario dei singoli testi. Di frequente la parola scritta è intergrata anche da illustrazioni: le arti figurative non sono quindi solo il passivo oggetto dell'osservazione degli stranieri che apprezzano il patrimonio italiano, ma svolgono una pluralità di funzioni molto significative, quali il supporto della memoria personale del viaggiatore/autore (si veda il ruolo del pittore Christoph H. Kneip durante la fase siciliana del viaggio di Johann W. Goethe), il rafforzamento dell'*Authentizitätsanspruch* dei resoconti o la sollecitazione dell'immaginario del lettore rimasto in patria.

Nel quadro del Grand Tour, l'esperienza di Johann W. Goethe assume una rilevanza particolare non solo per la commistione fra le arti che la contraddistingue⁶, ma anche per la funzione canonica che essa assume agli occhi sia dei contemporanei, sia dei viaggiatori successivi. Goethe è infatti un imprescindibile punto di riferimento anche prima della tardiva redazione e pubblicazione di *Italienische Reise* (vol. I, 1816; vol. II, 1817; vol. III, 1829) grazie alla fitta corrispondenza da lui intrattenuta dall'Italia con i membri più influenti della corte di Weimar e con alcuni dei massimi intellettuali del tempo, ai 'souvenir' portati in Germania ed esposti nella casa sul Frauenplan e, soprattutto, a opere letterarie quali *Römische Elegien* (1795) o *Das Römische Karneval* (1789), direttamente riconducibili all'esperienza italiana, o *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796), in cui la toccante figura di Mignon e il suo canto incarnano proprio quella *Sehnsucht nach Italien* che ha poi spinto numerosi altri viaggiatori a valicare le Alpi.

Già molto trattato dalla critica, il viaggio goethiano è però solo uno degli ambiti di ricerca privilegiati relativi alla *Reiseliteratur* che, negli ultimi decenni, ha suscitato un sempre maggiore interesse. Particolarmente rilevanti sono, infatti, anche le analisi diacroniche sulla tradizione e sulla storia del viaggio in Italia, gli approfondimenti sul genere del *Reisebericht*, dei suoi sviluppi, delle sue strategie narrative e delle sue opere più rappresentative, gli studi relativi al rapporto tra realtà e *Fiktion*, a questioni inerenti alla costruzione dell'identità, alle cerchie di intellettuali e di artisti tedeschi stabilitisi nel Bel Paese, ai *topoi* dell'immagine dell'Italia, a singole città o regioni (in particolar modo la Sicilia, Roma, Napoli

⁶ Oltre al già ricordato rapporto con Kneip, si pensi alla frequentazione molto intensa che Goethe ha con artisti quali Johann H.W. Tischbein, Angelika Kaufmann o Jakob P. Hackert, ai corsi di pittura frequentati dallo scrittore a Roma e ai numerosi schizzi e disegni che egli stesso fa durante la sua permanenza all'estero.



e Venezia), al paesaggio e alla natura italiani in letteratura e nelle arti figurative, a questioni di genere (le donne in viaggio, gli scritti femminili) o alla compilazione di bibliografie di *Primär- o Sekundärliteratur*⁷. Meno studiati sono, invece, aspetti che nei testi svolgono di norma un ruolo più marginale e che spesso sono riconducibili a *Subkanons*, ma che, in realtà, sono molto utili per mettere a fuoco a tutto tondo l'esperienza del Grand Tour e per definire l'immaginario italiano sia individuale, sia collettivo.

È proprio in questo spazio meno praticato dalla critica che si inserisce il variegato progetto *Il viaggio in Italia. Nuove prospettive di ricerca sui resoconti di viaggio*, per il quale sono stati individuati diversi ambiti di indagine: il significato e la funzionalizzazione degli oggetti che il viaggiatore prende con sé in Italia o riporta in Germania (cfr., fra gli altri, *Handbuch für Reisende aus allen Ständen* di Heinrich A.O. Reichard, 1784, o *Handbuch für Reisende in Italien* di Johann D.F. Neigebaur, 1826), gli aspetti della quotidianità del viaggio quali i pericoli e le forme di ospitalità (ad esempio nei testi di Gustav Nicolai o Carl G. Carus), i luoghi e i fenomeni naturali con un forte impatto sul viaggiatore e la loro funzionalizzazione in relazione agli scopi del testo e all'immagine dell'Altro (ad esempio il Vesuvio, l'Etna, i Campi Flegrei, eruzioni e terremoti; si pensi, fra gli altri a Johann G. Seume), la sensualità meridionale e gli elementi trasgressivi dell'Italia (esperiti e celebrati, ad esempio, da August von Platen), l'orientalismo nella percezione e nella descrizione della realtà italiana, le svariate presenze eccentriche o discutibili che popolano i testi (si ricorda la visita di Goethe a Palagonia o alla famiglia di Cagliostro e l'influenza che quest'ultimo ha esercitato su Elisa von der Recke), gli aspetti confessionali del viaggio legati all'ebraismo (si pensi alla famiglia di Felix Mendelssohn Bartholdy), alle conversioni (fra i tanti, soprattutto a inizio Ottocento, Friedrich L. Stolberg) o al rapporto con il passato arabo-islamico del Meridione, alcuni aspetti di genere volti a delineare meglio il ruolo delle donne nel contesto del Grand Tour (viaggiatrici, artiste appartenenti delle cerchie culturali dei viaggiatori, autrici di resoconti di viaggio, carteggi e diari di viaggio – come Friederike Brun, Elisa von der Recke, Fanny Lewald, Therese von Artner –, nonché destinatarie in patria di testi redatti da viaggiatori/viaggiatrici in Italia, figure descritte nei *Reiseberichte*, incarnazioni del pittoresco) e, non da ultimo, le reti di viaggiatori all'interno di contesti massonici (si ricorda, tra gli altri, il ruolo di Friedrich Münter), con particolare interesse per la dimensione esoterica e alchemica.

⁷ Per iniziare a orientarsi nel vasto panorama della letteratura di viaggio e dei contributi critici a essa dedicati, segnaliamo le sezioni *Bibliographie Reiseliteratur* e *Katalog Reiseliteratur* nel sito della Eutiner Landesbibliothek, <<http://www.lb-eutin.de/index.php?id=352>; <http://www.lb-eutin.de/index.php?id=247>, e, fra le pubblicazioni a stampa, *Italien. Eine Bibliographie zu Italienreisen in der deutschen Literatur*, hrsg. v. Stefanie Krämer – Peter Gendolla, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2003.



Lo studio sarà condotto sulla base di approfondite analisi testuali che consentiranno di evidenziare le peculiarità delle singole opere letterarie e, al tempo stesso, di affinare la conoscenza e la comprensione più generale sia dell'esperienza di viaggio, sia degli elementi costitutivi dell'*Italienbild* diffuso nell'area tedesca. Per mettere in risalto le linee di continuità e i punti di rottura rispetto alla tradizione, una prospettiva di indagine di stampo *kulturwissenschaftlich* costituirà un'essenziale integrazione all'analisi più strettamente storico-letteraria e consentirà di comprendere a fondo la varietà e l'articolazione del rapporto fra identità e alterità che si instaura durante il viaggio e si colloca alla base della *Reiseliteratur*.

I resoconti di viaggio saranno la fonte privilegiata ma non esclusiva della nostra analisi; saranno infatti presi in considerazione anche testi appartenenti ad altri generi letterari – quali scritture private ed epistolari, guide turistiche, pubblicazioni di carattere giornalistico o contributi in riviste – allo scopo di fare emergere un'immagine il più possibile articolata della realtà italiana del tempo. Il coinvolgimento di altri studiosi e la creazione di un gruppo di ricerca sulla *Reiseliteratur* promuoverà inoltre un utile scambio di conoscenze e un proficuo arricchimento delle competenze individuali, grazie anche all'organizzazione di iniziative quali seminari, *workshop* e giornate di studio, volte a coinvolgere interessati ed esperti non solo italiani. L'approccio interculturale e interdisciplinare, che caratterizza il progetto, consentirà, infine, di promuovere l'avvicinamento e la reciproca conoscenza fra Italia e Germania, contribuendo a incentivare il confronto critico e produttivo con l'Altro che costituisce uno dei principali obiettivi della ricerca dell'Istituto Italiano di Studi Germanici.



Osservatorio critico della germanistica



INDICE

RECENSIONI

Letteratura e cultura

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

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

RECENSIONI

Letteratura e cultura

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Saagpakks Analyse der Rezeption von Kotzebues Dramen in Estland stellt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Heiko Ullrich

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Barbara Di Noi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Michael Dallapiazza

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Stefania Rutigliano

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Alessandro Fambrini

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

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

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

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

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

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

A meglio precisare il ruolo di questo capolavoro nella riflessione poetologica

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

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

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

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

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

Amelia Valtolina

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aldo Venturelli

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Francesco Rossi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Paola Di Mauro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

'comparatistiche' concepite con rigore e intelligenza come questa.

Simone Costagli

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Elena Agazzi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Paola Quadrelli

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Stefano Apostolo

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

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

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

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

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

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

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

deren, weshalb wir auf ihn näher eingehen werden.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ursula Isselstein

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Maria Fancelli

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

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

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

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

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

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

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

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

La visuale fortemente ideologica che presiedeva nella DDR alla valutazione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Paola Quadrelli

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hermann Dorowin

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fabrizio Cambi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Alice Gardoncini

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anna Fattori

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Maurizio Pirro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Serena Grazzini

Linguistica e didattica delle lingue

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ulrike Simon

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sabrina Ballestracci

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Questa scelta permette un'analisi sia intralinguistica che interlinguistica.

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

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

Luisa Giacomina

Mostre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Paola Di Mauro

SEGNALAZIONI

A cura di Fabrizio Cambi

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

Saggi. Letteratura, cultura e storia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Saggi. Linguistica e didattica della lingua

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

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

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

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

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

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

Traduzioni

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Altra letteratura

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

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

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

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

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

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

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

OSSERVATORIO CRITICO DELLA GERMANISTICA

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

Progetto grafico: Roberto Martini

Proposte e manoscritti vanno indirizzati ai componenti della redazione:

Fabrizio Cambi (fabcambi@gmail.com)

Alessandro Fambrini (alessandro.fambrini@unipi.it)

Fulvio Ferrari (fulvio.ferrari@unitn.it)

Maurizio Pirro (maurizio.pirro@libero.it)

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

Michele Sisto (michele.sisto@unich.it)

Abstracts

Emily Martone, *Ontologia tragica e tragedia dell'Esistenza. Il precario equilibrio tra necessità e libertà nella filosofia di Schelling e Kierkegaard*

This paper aims to investigate human ontology and human existence – respectively, in Schelling's philosophy and in Kierkegaard's work – from the point of view of the tragic. More precisely, I will focus on their definitions of tragic as the *identity of freedom and necessity* and as *the suffering contradiction*. I will investigate the tragic nature of human freedom in its relation to necessity and unfreedom. In so doing I will highlight the similarities and differences between their accounts. Even though Schelling delineates an ontology of freedom, while, on the other hand, Kierkegaard describes a phenomenology of freedom – or rather, of unfreedom – the results of their reflections are not so different: Human existence turns out to be tragic, and the individual relates herself to her existence from a tragic perspective.

Luca Crescenzi, *Melancholia e Satana. Walter Benjamin e Agesilaus Santander*

This two-part paper investigates Walter Benjamin's work *Agesilaus Santander* and the history of its interpretations. Its first part evaluates some of Benjamin's critical positions which diverge from the analysis of the text Gershom Scholem developed in 1971. The paper reconstructs Peter Szondi's reaction to the very first presentation of Scholem's biographical reading of Benjamin's prose, as well as its resonances in Giorgio Agamben's own interpretation of *Agesilaus Santander* and in Hans Georg Gadamer's studies of Celan's lyrics. Afterwards, outgoing from the «melancholic» motif of the text, in its second part the paper develops a close analysis of both versions of Benjamin's prose and exploits the hidden concept of the philosopher and his philosophical work in it.



Filippo Ranghiero, *Una storia di potere e sopravvivenza: l'Ospedale Ebraico di Iranische Straße*

After June 1943, when the last representatives of the Jewish Community and of the *Reichsvereinigung* were deported to Theresienstadt, the only Jewish institution still operating in the *Altreich* was the Jewish Hospital of Iranische Straße in Berlin. Its survival was partly instrumental to the Nazi regime in concentrating and controlling the small German-Jewish population of the Reich. The Hospital had nevertheless a much greater significance as it represented the last executive centre of German Jewry in its darkest hour. The controversial doctor Walter Lustig and his few loyal helpers, appointed by the Nazi regime as the German Jews' last representatives, lived and worked inside the Hospital under the strict surveillance of the *Reichssicherheitshauptamt*, the Reich Main Security Office (RSHA). Despite privations and constant deportations, the Hospital became in some degree a place of salvation where a few hundred Jews could survive until its liberation in April 1945.

Michele Sisto, *Cesare Cases e le edizioni italiane del Faust. Letteratura, politica e mercato dal Risorgimento a oggi*

Cesare Cases was the main mediator of Goethe's *Faust* in Italy in the second half of the 20th century: not only he published a number of essays about it, but he also wrote an influential introduction for the Einaudi edition (1965), revised Fortini's 'Meridiani' translation (Mondadori 1970), and commented on the recent Andrea Casalegno's translation (Garzanti 1989). In order to contextualise his role in these editorial as well as literary and political projects, this study takes into account some of the major *Faust*-editions, from the first translation by Giovita Scalvini (Silvestri 1835) to the present. So it will show how the interweaving of the specific logic of literature with those of the market and of politics not only produced different interpretations of the Goethian masterpiece, but also progressively changed its position and symbolic value within Italian culture.

Ida De Michelis, *L'afflato magico di Faust nel cinema italiano*

Even in Italy, the Faustian myth, inescapable reference for the dialectic between modernity and tradition in Western art, has registered its presence in the film production very early. By letting the history of the Italian reception of the Faustian theme interact with the legitimization process of the cinema, it was possible to record the mutual inheritances of the Faustian hermeneutic tradition and the film art.



Anne Klara Bom & Torsten Bøgh-Thomsen, «*La sensazione di una melanconica positività!*». *Valuations of the popular Hans Christian Andersen in Italy*

The Danish author Hans Christian Andersen (1805-1875) has been an object of research for almost as long as his artistic production has existed. This article places itself within what has been termed the third dimension of Andersen research, as it is examined how people in contemporary Italy value Hans Christian Andersen as a cultural icon. Andersen is conceptualised as a potential medium through which new narratives about values can be told. The analysis shows examples of how Italian respondents in surveys and focus group interviews 'match' their socially shared values with the content in Andersen's fairy tales, and it is suggested that a focus on how canonical literature functions as popular culture and objects of valuation can offer a framework where values can be re-articulated as a response to the global instrumentalisation and economisation of values.

Gabriella Catalano, *Vera Icon. Goethe e la collezione Boisserée in «Ueber Kunst und Alterthum»*

The reproduction of the Saint Veronica painting (Boisserée collection) is published at the end of the reportage «Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn», which was to inaugurate the first number of Goethe's journal «Ueber Kunst und Alterthum». This image shows Goethe's new attempt to establish a dialogue between the classical and the gothic. The drawing is part of this dialectics: it uses the 'Vera Icon' iconographic model as the emblem of the transformation of the religious tradition into the artistic. Through the painting's reproduction Goethe deals with the idea, which is fundamental in his intellectual production, of capturing the essence of the original through the presentation of a copy.

Paola Di Mauro, *Biopolitica di un'assenza: in margine alla fiaba di Dornröschen*

Theoretically centered on the centennial absence narrated by the fairy tale, the analysis proposed here starts from the usual psychoanalytic approaches of the textual criticism to move towards the elaboration of further analytical grids based on the systematic dialogue between cultural studies and anthropology extending towards extra-textual scenarios: the investigation of the most common experience of absences will be related to purely cultural imaginations, finally oriented towards more intrinsic and consubstantial elements that allow the physiological functioning of sleep to appear as an event of cerebral construction that is anything but static.



Fabrizio Cambi, *L'insalvabilità dell'io e il gesto espressionista nella poetica del superamento e nell'orizzonte goethiano di Hermann Bahr*

Hermann Bahr's impressive work of non fiction, which develops over a period of more than fifty years, offers insight into the plurality of currents in the figurative and literary fields that characterize the *Moderne* and in particular the *Jungwien*. Being aware that contemporary art, as well as the Impressionists and the Expressionists represent the truth only partially, Bahr's critical analysis focuses on the relationship between the eye on the one hand, and the vision and the visionary on the other, in a constant consonance with Goethean reflections on the inside view and on the eye of the spirit.

Riccardo Concetti, *Die Verhüllte di Robert Michel. Turbamenti orientalisti in un racconto dimenticato della Wiener Moderne*

Robert Michel (1876-1957) is a little known Austrian writer who played a marginal, yet not irrelevant part in the literary scene of early Austrian modernism. In his role as lieutenant of the imperial and royal army, he was garrisoned in Bosnia-Herzegovina in 1898 and stayed there afterwards through 1901. His encounter with this country inspired Michel to a long literary activity which was almost entirely concerned with the representation of Bosnia and its Muslim culture. The paper focuses on the remarkable short story *Die Verhüllte*, published in 1907, where the author uses the literary clichés of Orientalism in a subtly ironical way as a means to depict the crisis of the modern male ego, a widespread topic of the Austrian literature of the time.

Massimo Libardi – Ferdinando Orlandi, *La «Soldaten-Zeitung». Una palestra per L'uomo senza qualità*

The First World War and in particular the period while Robert Musil lived in Bolzano and directed the review «Soldaten-Zeitung» are peculiar for his spiritual development and for the shaping of his main work *Der Mann ohne Eigenschaften*. This period and its evolution have been largely neglected by the German studies so far. The writer's appointment to the direction of the «Soldaten-Zeitung» takes place in a moment when the military High Command cultivates political projects for a general renewal of the Habsburg Monarchy which was threatened not only by the war but also by the lack of self confidence as well as by the absence of strong and centralized institutions exposed to competing national irredentisms. The authors try to assess the level of Robert Musil's personal involvement in these political issues. They argue that his commitment to disseminate such ideals through the «Soldaten-Zeitung» was full as



evidenced by his articles on the meaning of the State, i.e. on its absence, and on the «non-existence» of an Austrian culture. With different stylistic features all these topics are present and developed in *Der Mann ohne Eigenschaften*.

Mauro Nervi, «Jargon ist alles». *Kafka e la lingua jiddisch*

In February 1912, Kafka gave a brief introductory lecture to a Yiddish poetry evening starring Jitzchak Löwy at the Jewish Town Hall in Prague. In his speech, Kafka summarizes what he regards as the hallmarks of a language which both attracts and repels his audience of assimilated Jews, recommending a way of listening that is above all emotional and connotative rather than intellectual and denotative, in order to overcome the instinctive fear that any reference to Jargon aroused in recently assimilated Jews. The historical and cultural context of the lecture is presented and analysed, also in relation to themes from Kafka's diaries and narrative.

Vanessa Pietrantonio, *Tra i corpi celesti e il deserto. La topografia immaginaria di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann*

The essay proposes tracing a network of intertextual relationships between Anna Maria Ortese and Ingeborg Bachmann, following, as a thread, the theme of imaginary topography which has been outlined by both of them. In fact, both Ortese and Bachmann have associated their writing to the search for an unknown space which has not yet been geographically defined. This ideal state is formed by a plurality of places. For Ortese it is a heavenly place which hugs the land, or the mythographic transfiguration of Naples and, again, that foreign, beautiful Italy seen in numerous journalistic reports. In the eyes of Bachmann this «primitive country» coincides with Southern Italy a fantasmic projection of an ancient mythology, or with the desert. Such a plurality of spaces, on one hand, offers Ortese and Bachmann the exciting possibility of an endless search, while at the same time offering the reality of the impossibility of even reaching that imaginary state they are so set on finding.

Anne-Kathrin Gärtig, *Italianismen im Deutschen: Potentiale und Grenzen der Analyse mithilfe der Datenbank OIM*

The article presents the online portal *Osservatorio degli Italianismi nel Mondo* (OIM), developed by the Accademia della Crusca and yet little known to Germanists, and shows how it can be used for research on the lexical borrowing from Italian into German. After an introduc-



tion to its data, which for the most part originates from the *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco* (DIFIT, 2009), and to the various research options it offers, four exemplary analyzes of the 3000 Italianisms in German contained in the database are carried out. They deal with the ways and the typology of borrowing of the Italianisms in German, compared to those in English and French, with the most important semantic areas from which the Italianisms derive, with borrowings in only one diatopic variety of German and with the chronology of borrowings in German. In conclusion, some limitations of the OIM are described and solutions as well as complementary research approaches are outlined.

Elisa D'Annibale, *Gentile, Gabetti e i fuoriusciti ebrei tedeschi. Il caso di Karl Löwith*

This essay seeks to contribute, at least partially, to the reconstruction of the complex relationship with Italian culture in which Jew scholars, especially German Jews who had migrated to Italy, engaged under fascism. Such reconstruction focuses in particular on the contexts associated to Giovanni Gentile in the 1930s and – through the analysis of the figure of Giuseppe Gabetti, then director of the Institute of Germanic Studies (which was presided by Gentile) – attempts to shed light on the thick network of interventions aimed at supporting, both culturally and financially, scholars such as Paul O. Kristeller and Karl Löwith. While Kristeller's case is rather renowned, Löwith's still captures historians attention due to the papers, which are yet to be probed, gathered at the Institute of Germanic Studies in Villa Sciarra.

Natascia Barrale, *I germanisti e l'accordo culturale italo-tedesco: l'avvio di una ricerca*

The article aims to offer a *Forschungsbericht* on the research activity that had been recently started at the Italian Institute of German Studies within the project «ARCGER. Archives, ideologies and canon of German Studies in Italy (1930-1955)». In particular, the research line «Germanists and racial laws: between subalternity and resistance» focuses on a recognition of the positions that Italian Germanists adopted towards German-speaking Jewish authors and towards their literary production after the promulgation of the racial laws. After a brief introduction on the historical-political context in which the project is placed, the article describes the possible trajectories of research, illustrates an overview of the investigation framework and introduces the first obtained results.



Elena Giovannini, *Il viaggio in Italia. Nuove prospettive di ricerca sui resoconti di viaggio*

The research project *Travels to Italy. New Perspectives of Research on Travel Literature* has been financed since September 2017 by IISG and aims to analyse travel literature from mid-18th to mid-19th century from less common viewpoints. For example, it focuses on topics such as the objects that travellers carry with them, the confessional aspects of the journey, violence and crime, everyday-life during the journey, the Italian facilities, sensuality and transgression, esoteric or masonic travel experiences, and gender questions.

Hanno collaborato

Natascia Barrale è assegnista di ricerca presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici e insegna Letteratura tedesca all'Università di Palermo. Si occupa di ricezione italiana della letteratura tedesca del Novecento (traduzioni, collane editoriali e pubblicistica), censura e autocensura (durante il Fascismo e negli anni di Adenauer) e del rapporto fra ideologia e traduzione da una prospettiva storico-culturale. Ha pubblicato una monografia (*Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*), diversi saggi su riviste italiane e straniere, e ha tradotto una raccolta di scritti di Klaus Wagenbach (*La libertà dell'editore. Memorie, discorsi, stoccate*).

Torsten Bøgh Thomsen is PhD in Cultural Studies and affiliated with the Hans Christian Andersen Research Centre, University of Southern Denmark. His research is centred around 19th century art and culture with emphasis on the legacy of Romanticism and its historical impact. The importance of Romanticism in relation to contemporary ecocritical and posthuman perspectives is particularly prominent in his research. For a full list of publications <[http://findresearcher.sdu.dk/portal/da/persons/torsten-boegh-thomsen\(33672ce5-b154-44af-b3ea-a6a9d8ad47bb\)/publications.html](http://findresearcher.sdu.dk/portal/da/persons/torsten-boegh-thomsen(33672ce5-b154-44af-b3ea-a6a9d8ad47bb)/publications.html)>.

Anne Klara Bom, PhD, is an associate professor in Cultural Studies at the Department for the Study of Culture, University of Southern Denmark, affiliated with the Hans Christian Andersen Centre. Her research is centered on how people add meaning and values to cultural icons. She has published extensively on this subject. Her full list of publications can be found on: <<http://findresearcher.sdu.dk:8080/portal/da/person/akbom>>.



Fabrizio Cambi. Germanista e traduttore, ha insegnato all'Università di Trento. È stato direttore del dipartimento di scienze filologiche e storiche dal 1997 al 2002 e preside della facoltà di lettere e filosofia dal 2002 al 2007. Dal 2011 al 2013 è stato presidente dell'Istituto Italiano di Studi Germanici. È redattore dell'«Osservatorio critico della germanistica» e membro di vari comitati scientifici editoriali. Si occupa in particolare di letteratura tedesca dell'età romantica e di letteratura contemporanea dei paesi di lingua tedesca. Ha pubblicato studi su Novalis, Jean Paul, H. Heine, R. Musil, Th. Mann, I. Bachmann e sulla letteratura della RDT. Ha curato per i Meridiani Mondadori la prima edizione commentata di *Giuseppe e i suoi fratelli* di Th. Mann (2000) e cocurato per la Österreichische Gesellschaft für Germanistik il volume *Topographie und Raum in der deutschen Sprache und Literatur* (2013). È stato coordinatore scientifico dell'edizione critica in tre volumi (2016) delle *Lettere* di J.J. Winckelmann. Ha tradotto opere di H. Heine, C. Hein, H. Hesse, R. Musil, A. Schnitzler, Th. Mann. U. Johnson, I. Schulze, Herta Müller. Nel 2015 gli è stata conferita la Winckelmann-Medaille dalla città di Stendal nel Sachsen-Anhalt.

Gabriella Catalano insegna attualmente Lingua Tedesca all'Università di Roma 2 'Tor Vergata'. Ha studiato a Napoli e a Vienna concludendo i suoi studi con una tesi di Dottorato, uscita in volume presso l'editore Campanotto con il titolo *Paesaggi absburgici*. È stata ricercatrice all'Università di Roma III e all'Istituto Universitario di Lingue Moderne (IULM) di Milano. È autrice di numerosi saggi su autori e temi della letteratura di lingua tedesca fra Settecento e Novecento con particolare attenzione alla storia della traduzione e al rapporto fra letteratura e arti visive. Fra gli autori trattati: Winckelmann, Goethe, A. W. Schlegel, Brentano, Stifter, Fontane, H. v. Hofmannsthal, Bernhard, Jandl. Ha pubblicato una monografia sull'idea di museo in Goethe *Musei invisibili. Idea e forma della collezione nell'opera di Goethe*, Artemide, Roma 2007. Nel 2014 è uscito presso l'editore Salerno il volume *Goethe*.

Riccardo Concetti è cultore della materia di Letteratura tedesca all'Università degli Studi di Perugia. Laureatosi presso l'Ateneo umbro, ha conseguito nel 2003 il dottorato in Germanistica all'Universität Wien ed è stato vincitore di diverse borse di studio e premi. Si occupa di autori della *fin de siècle* viennese (Hofmannsthal, Schnitzler, Robert Michel), di letteratura tedesca contemporanea, di letteratura e cinema muto, letteratura e musica, di storia e teoria della letteratura comparata.



Luca Crescenzi è professore di Letteratura tedesca presso l'Università di Trento. È autore di saggi e monografie sull'età di Goethe, sul romanticismo, su Nietzsche e sulla letteratura tedesca del primo Novecento, in particolare su Thomas Mann, Ernst Jünger e Franz Kafka.

Elisa D'Annibale è dottoranda di ricerca in Storia dell'Europa presso il dipartimento di Scienze Politiche di Sapienza – Università di Roma. Attualmente si occupa dei rapporti culturali e politici fra Italia e Germania nella prima metà del Novecento. Questo profilo di ricerca, nello specifico, si concretizza nello studio delle vicende degli istituti culturali italo-germanici negli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, oggetto della tesi di dottorato. Ha pubblicato il saggio *Gli Appunti circa il Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda di Galeazzo Ciano e la nascita del Ministero per la Stampa e Propaganda (Nuova Rivista Storica)*, coautrice con Eugenio Pio Di Rienzo, e un contributo sulla diffusione di Ernst Jünger in Italia negli anni del fascismo intitolato *Auf den 'italienischen' Marmorlippen: La difficile diffusione di Ernst Jünger in Italia e il contributo della casa editrice Mondadori (1935-1942) (Studi Germanici)*. Su questo tema ha, inoltre, in corso di pubblicazione un saggio sulla ricezione di Jünger a Venezia negli anni Trenta.

Ida De Michelis è dottore di Ricerca in Italianistica (Roma, 2004) e in Comparatistica (Losanna, 2016). Ha studiato anche presso l'Università di Amburgo e la NYU di New York, dove ha insegnato lingua e cultura italiana, attività di docenza svolta anche presso le università di Roma 'La Sapienza' - Erasmus, e 'Tor Vergata', dove ha anche tenuto un seminario sul primo Ungaretti. Si è occupata di narrativa e poesia ottocentesca e novecentesche con una monografia su Gadda (Pisa 2009), una su Ungaretti (Roma 2012), una sulla presenza di Dante nelle scritture della prima guerra mondiale (Roma, 2016) e con saggi su Gadda, Landolfi, Jahier, Ungaretti, De Sanctis, Pecchio, Rossetti; ha collaborato con la sezione leopardiana de «La Rassegna della Letteratura Italiana» e collabora attivamente con l'«Edinburgh Journal of Gadda's Studies». Recentemente è stato pubblicato il suo lavoro di ricerca sulla ricezione del mito di Faust nella tradizione letteraria italiana (Viella, 2017).

Paola Di Mauro è ricercatrice di Lingua e Traduzione tedesca presso il Dipartimento di Scienze Cognitive, Psicologiche, Pedagogiche e degli Studi Culturali dell'Università degli Studi di Messina. Le sue ricerche si concentrano su metaforologia, postmodernismo e decostruttivismo, psicolinguistica e scienze cognitive. È autrice delle monografie *Antiarte*



Dada (2005), *La Grammatica del movimento* (2012) e di numerosi saggi su cultura, lingua e letteratura tedesca del Novecento pubblicati su riviste nazionali e internazionali.

Anne-Kathrin Gärtig è laureata in studi italo-tedeschi a Bonn e ha conseguito il dottorato di ricerca a Salisburgo con una tesi sulla storia dei dizionari bilingui. Dopo un assegno di ricerca presso l'Institut für Deutsche Sprache, Mannheim, l'attività di lettrice DAAD a Cagliari e di docente a contratto a Heidelberg, dal 2014 è ricercatrice presso il *Fachbereich Romanistik* dell'Università di Salisburgo. Tra i suoi interessi di ricerca, gli atteggiamenti linguistici (*Wie Menschen in Deutschland über Sprache denken*, insieme a A. Plewnia e A. Rothe, IDS, 2010), la lessicografia (*Deutsch-italienische Lexikographie vor 1900*, De Gruyter, 2016), la linguistica contrastiva e la traduzione italo-tedesca.

Elena Giovannini, dottore di ricerca in Letteratura Tedesca e abilitata come docente universitario di seconda fascia in Lingue Letterature e Culture Germaniche, ha finora svolto la sua attività scientifica prevalentemente all'Università di Bologna, trascorrendo anche lunghi periodi di studio in Germania. Attualmente è assegnista di ricerca all'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma e professore a contratto all'Università di Genova.

Massimo Libardi e **Ferdinando Orlandi**, dalla sua fondazione nel 1997, sono stati i direttori della Biblioteca Archivio del Centro Studi sulla Storia Orientale. Nel 1987, insieme a Alessandro Fontanari, hanno curato la prima raccolta di testi che Robert Musil ha pubblicato nella «Soldaten-Zeitung» (Reverdito, 1987, rivisto poi per l'edizione Nicolodi, 2003 e, quindi, Silvy, 2011). Hanno collaborato alla pubblicazione dei seguenti volumi: *I confini della Mitteleuropa* (Centro studi sulla storia dell'Europa Orientale, 2000); *Le definizioni storiografiche della Mitteleuropa* (Centro studi sulla storia dell'Europa Orientale, 2000); *Mitteleuropa. Mito, letteratura, filosofia* (Silvy, 2010; 2^a ed. Silvy 2011). Hanno pubblicato insieme *Kriegsmaler. Maler an der Front im I. Weltkrieg* (Stiftung Werk Gschwent u. Nicolodi 2004); «*Qualcosa di immane*». *L'arte e la Grande guerra* (Silvy, 2012), e *Bolzano 1917. Schriftsteller und Künstler im Ersten Weltkrieg* (Biblioteca Archivio del CSSEO, Silvy, 2018). Attualmente stanno curando l'edizione di un'antologia di articoli pubblicati da Robert Musil nel 1918 sulla rivista «Heimat» (di prossima pubblicazione, Reverdito, 2018)



Emily Martone è dottoranda in Filosofia presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha studiato presso la facoltà di Filosofia di Pisa, dove ha conseguito la laurea nel 2016, sotto la guida di Ettore Rocca, Leonardo Amoroso e Adriano Fabris. Si occupa prevalentemente della filosofia di Søren Kierkegaard e dell'Idealismo tedesco (Friedrich W.J. Schelling, in particolare). Si è poi dedicata allo studio del fenomeno estetico del tragico e delle categorie teologiche e morali quali la libertà, il peccato e la Rivelazione. Ha ottenuto borse di ricerca come visiting scholar presso il *Søren Kierkegaard Forskningscenteret* di Copenaghen e la *Hong Kierkegaard Library*, St. Olaf College, Minnesota.

Mauro Nervi ha conseguito la laurea in Lingua e Letteratura tedesca presso l'Università di Pisa; presso la stessa Università si è inoltre laureato in Lettere Classiche e successivamente in Filosofia. E' dottore di ricerca in Filologia dal 2009. Si è occupato prevalentemente di letteratura tedesca, in connessione ad argomenti filologici e filosofici; ha studiato in particolare la Goethezeit (Goethe, Kleist e Hölderlin) e l'età dell'espressionismo. Il suo principale oggetto di studio è tuttavia l'opera di Franz Kafka, cui ha dedicato traduzioni e articoli pubblicati su riviste nazionali e internazionali.

Vanessa Pietrantonio è ricercatrice presso l'Università di Bologna. Ha conseguito il dottorato di ricerca in letterature comparate a New York. Tra i suoi lavori più recenti: *Archetipi del sottosuolo. Sogno, allucinazione e follia nella cultura francesca del XIX secolo*, (Franco Angeli, 2012); F. Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia. Lezioni 1967-1970*, a cura di Vanessa Pietrantonio con una prefazione di Vera Fortunati, il Mulino, 2015, 2 voll.

Filippo Ranghiero si è laureato presso l'Università Ca' Foscari con una tesi sulla *Reichsvereinigung der Juden in Deutschland*, l'unione forzata degli ebrei tedeschi attiva fra il 1939 e il 1945. Continua le sue ricerche durante il dottorato di ricerca concentrandosi su *Ego-Documenti* (memoirs, diari, lettere) riguardanti i rapporti fra ebrei tedeschi, rappresentanza ebraica (la *Reichsvereinigung*) e il regime nazionalsocialista. Ulteriori campi di ricerca, sempre legati allo studio della rappresentanza ebraica, sono le forme di resistenza ebraica, l'impatto psicologico sui testimoni e i legami tra potere e burocrazia, soprattutto nella sua forma di «cooperazione forzata» (cfr. R. Ludewig-Kedmi, *Opfer und Täter zugleich?*).



Michele Sisto è professore associato di Letteratura tedesca all'Università 'Gabriele d'Annunzio' di Chieti-Pescara. È redattore delle riviste «allegoria» e «Studi Germanici» e del blog <www.germanistica.net>. Ha curato *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi* (Libri Scheiwiller 2009), *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura di Cesare Cases* (Aragno 2013), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfer* (Studi Germanici, 2013, con I. Fantappiè), *Sull'utopia* (Università di Trento, 2017, con A. Fambrini e F. Ferrari).

