

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Markus Engelhardt (Roma, Christian Fandrych (Leipzig), Jón Karl Helgason (Reykjavik), 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, Gianluca Paolucci, Massimiliano De Villa, Sabine Schild Vitale, Angelica Giammattei

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

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

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

studi
germanici



10
2016

Indice

Saggi

Cultura Letteratura

- 9 Paolo Pastres**
Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744
- 67 Arianna Di Bella**
Christoph Martin Wieland e il cristianesimo
- 79 Federico Andrioli**
I manoscritti dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino posseduti da Johann Wolfgang von Goethe
- 111 Alessandra D'Atena**
«Galbo fulgor» / «gelber glanz»: l'autotraduzione poetica in Stefan George
- 137 Stefano Apostolo**
Emilio Teza traduttore di Goethe. Una riscoperta delle versioni teziane dal tedesco
- 159 Andreina Lavagetto**
Rilkes Venedig. Eine Stadt ohne Dekadenz
- 173 Roberta Malagoli**
Il manoscritto volante. In margine a Tommaso Landolfi traduttore dei Grimm
- 199 Cristina Fossaluzza**
Strapparsi il cuore dal petto. Corpo e testo nel *Kohlbaas* di Kleist e Baliani
- Miguel de Cervantes (1547-1616) e la letteratura tedesca**
- 219 Isabella Ferron**
«Nessun limite eccetto il cielo». Cervantes nell'opera di Heinrich Heine

- 237 Heiko Ullrich**
«Leyenda negra» und «Hidalgo ingenioso». Zum Bild
des frühneuzeitlichen Spanien in C.F. Meyers *Jürg Jenatsch*
- 257 Lorella Bosco**
«Gleich dem edlen Ritter von der Mancha»: Hugo Balls
und Emmy Hennings' Auseinandersetzung mit dem «Ritter
von der traurigen Gestalt»
- 275 Valentina Serra**
Bruno Franks *Cervantes*. Spiele des Schicksals: wechselnde
Geschicke einer exemplarischen Biographie
- 293 Roberto Zapperi**
Il *Don Chisciotte* di Thomas Mann
- 305 Tommaso Gennaro**
Le ceneri sempre calde del *Quijote*. Il rapporto Cervantes-Canetti
(fra Joyce e Freud)

Ricerche

- 321 Gianluca Paolucci**
Colore locale o motivo politico? *L'Emilia Galotti* a Guastalla
- 345 Osservatorio critico della germanistica**
- 453 Abstracts**
- 461 Hanno collaborato**

Saggi

Cultura Letteratura

Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744

Paolo Pastres

1. DA DRESDA A VENEZIA, ALGAROTTI TRA PITTURA E POESIA

Il ruolo svolto da Francesco Algarotti¹ nella formazione e arricchimento del museo reale di Dresda tra il 1742 e il 1746, risulta ben noto grazie ai molti studi che sono stati dedicati a quella straordinaria esperienza². In particolare, le indagini si sono concentrate sull'incarico con-

¹ Per una sintesi sulla vita e le opere di Francesco Algarotti (Venezia, 15 dicembre 1712-Pisa, 24 maggio 1764), resta fondamentale la biografia di Domenico Michelessi, *Memorie intorno alla vita ed agli scritti del conte Francesco Algarotti Ciambellano di S. M. il re di Prussia e Cavaliere del merito*, Pasquali, Venezia 1770 (riedita in Francesco Algarotti, *Opere del Conte Algarotti. Edizione novissima*, vol. I, Palese, Venezia 1791, pp. I-CXXXV), cui si aggiunga la voce di Ettore Bonora, *Algarotti Francesco*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 2, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1960, pp. 356-360, anche per la rassegna bibliografica presente, e l'ampia *Bio-bibliografia di Francesco Algarotti*, in *Lettere Prussiane di Francesco Algarotti (1712-1764) mediatore di culture*, a cura di Rita Unfer Lukoschik – Ivana Miatto, Il Leggio, Sottomarina di Chioggia (Venezia) 2011, pp. 31-50. Inoltre, tra gli studi più recenti: *Francesco Algarotti. Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung*, Internationale Tagung (Potsdam, 27-28 Oktober 2006), hrsg. v. Hans Schumacher – Brunhilde Wehinger, Wehrhahn Verlag, Laatzten 2009; Rita Unfer Lukoschik, 'Hors de Paris point de salut?' *Francesco Algarotti als Kulturvermittler zwischen Preußen, Sachsen und Italien*, in «Jahrbuch für internationale Germanistik», XLI (2009), 1, pp. 9-45; Ivana Miatto, *Francesco Algarotti (1712-1764). Annotazioni biografiche – Francesco Algarotti (1712-1764). Biografische Anmerkungen*, Martin Meidenbauer, München 2011; inoltre gli studi raccolti in *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti (1712-1764)*, Atti del convegno (Venezia, 11-12 dicembre 2012), a cura di Manlio Pastore Stocchi – Gilberto Pizzamiglio, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2014.

² Su tale incarico e in generale sui rapporti tra Algarotti e la corte di Dresda esiste un'ampia bibliografia, dalla quale segnaliamo: Hans Posse, *Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof und seine Bilderkäufe für die Dresdner Gemäldegalerie 1743-1747*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 52 (1931), pp. 1-73; Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven-London 1963, trad. it. Vincenzo Borea, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Firenze 1985,



feritogli direttamente dal sovrano Augusto III, di procurare capolavori pittorici, antichi e moderni, durante una missione veneziana sviluppatasi in più riprese dal 1743 al 1746. Simili ricerche hanno messo in rilievo quanto il letterato veneziano sia riuscito ad assommare in sé le qualità del procacciatore di dipinti, sebbene non sempre riuscendo a conseguire gli ambiziosi traguardi, del museologo, che progettava con criteri inediti una collezione destinata a una funzione pubblica, e dell'*amateur*, in grado di influenzare gli esiti degli artisti³.

Per le ricerche sull'attività del letterato veneziano al servizio della corte sassone gli studiosi si sono avvalsi di un'ingente mole di documenti, in buona parte provenienti dalla sua penna: relazioni, resoconti e lettere. Tutti questi testi nacquerò con un carattere privato e furono resi noti solo in un secondo momento, a cominciare dal 1757, quando l'autore stesso editò la propria missiva del 1751 a Mariette, in cui descriveva quanto fatto per Dresda, proseguendo poi con i volumi che iniziarono a essere pubblicati nell'anno precedente alla sua morte – sopraggiunta nel 1764 – e solo in parte sotto il suo controllo, nonché con l'edizione veneziana del 1791-1794 e successivi scavi d'archivio⁴. A tale nutrita serie di fonti ne possiamo sommare un'ulteriore, l'epistola in endecasillabi liberi indirizzata *Alla Sacra maestà di Augusto III Re di Polonia, Elettor di Sassonia*

pp. 531-535; Roberto Puggioni, *Mecenatismo e critica d'arte: Algarotti, la «Gemäldegalerie» di Dresda e Tiepolo*, in «Musica e storia», VII (1999), 2, pp. 375-401; Barbara Mazza Boccazzi, *Francesco Algarotti: un esperto d'arte alla corte di Dresda*, La Società di Minerva, Trieste 2001; Jaynie Anderson, *Count Francesco Algarotti as an Advisor to Dresden*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Atti del Convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di Bernard Aikema – Rosella Lauber – Max Seidel, Marsilio, Venezia 2005, pp. 275-286; Valentina Ciancio, *Algarotti alla corte di Dresda: progetti, acquisti e commissioni per Augusto III*, in «AFAT. Arte in Friuli. Arte a Trieste», 26 (2007), pp. 109-122; Barbara Mazza Boccazzi, *Dresda-Venezia, Venezia-Dresda. L'epistolario di Francesco Algarotti, in Venedig-Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*, hrsg. v. Barbara Marx – Andreas Henning, Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Seemann, Dresden-Leipzig 2010, pp. 242-252; Thomas Liebsch, «... una picciola e scelta raccolta di quadri moderni». *Francesco Algarottis Gemäldeauftrag für Dresden an zeitgenössische Maler in Venedig*, in *ivi*, pp. 217-239; Cristina De Benedictis, *Tra 'progetto' e sogno: a Dresda il museo di Francesco Algarotti*, in «La rivista di Engramma (online)», 126 (2015), pp. 1-8, <http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2349> (4 dicembre 2016).

³ Sui rapporti tra Algarotti e l'ambiente artistico veneziano resta fondamentale Francis Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., pp. 527-547.

⁴ Francesco Algarotti, *Opere varie del Conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia e Cavaliere dell'Ordine del Merito*, Pasquali, Venezia 1757, 2 voll.; Id., *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito e Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia*, Coltellini, Livorno 1764-1765, 9 voll.; Id., *Opere del Conte Algarotti. Edizione novissima*, Palese, Venezia 1791-1794, 17 voll. Importanti materiali documentari sono stati editi anche in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., Barbara Mazza Boccazzi, *Francesco Algarotti*, cit. e Valentina Ciancio, *Algarotti alla corte di Dresda*, cit.



del 1744, la quale fino a ora – almeno così ci pare – non è stata presa in esame con l'attenzione che invece crediamo meriti, almeno per quanto attiene alla parte riguardante le arti figurative. Invero, essa è trattata con attenzione nella preziosa edizione delle *Poesie* di Algarotti, a cura di Anna Maria Salvadè, benché l'esegesi di questo testo sia comprensibilmente incentrata sul piano letterario e filologico, pur non trascurando gli accenni artistici, toccati con acume⁵. Tuttavia, siamo convinti che questa prova poetica sia così ricca di spunti, legati specialmente alla missione che l'autore stava compiendo nell'ambiente pittorico veneziano, da richiedere – crediamo – un'ulteriore analisi, incentrata specificatamente su quegli aspetti.

L'omaggio poetico ad Augusto III fu composto alla fine del 1743 e apparve a premessa dei volumi, curati dallo stesso Algarotti e stampati a Venezia nel gennaio del 1744 (i versi riportano la data 8 gennaio 1744), in cui erano raccolte le opere letterarie di Stefano Benedetto Pallavicini o Pallavicino⁶, un letterato di origini venete scomparso nel 1742, che a lungo era stato protagonista della vita intellettuale di Dresda e personalmente protetto dal sovrano⁷. In questa composizione, oltre al rituale ricordo del defunto, sono illustrate le qualità del destinatario, insieme agli artisti che allora vivevano nella 'Firenze sull'Elba', in gran parte italiani, e soprattutto sono evocati alcuni dei dipinti acquistati a Venezia su incarico del regnante. Inoltre, in essa sono presenti particolari richiami a Giambattista Tiepolo, con il quale il «cigne de Padoue» – come Federico II di Prussia amava chiamare l'autore del *Newtonianismo per le dame*, da lui elevato al rango comitale –, in quel periodo stava sviluppando un intenso rapporto artistico⁸.

⁵ Francesco Algarotti, *Alla Sacra Maestà di Augusto III Re di Polonia, Elettore di Sassonia*, in Francesco Algarotti, *Poesie*, a cura di Anna Maria Salvadè, Nino Aragno Editore, Milano 2009, pp. 7-8, 118-127, 429-432. Su Algarotti poeta encomiastico si veda, inoltre, Anna Maria Salvadè, *Algarotti e Federico il Grande: un doppio omaggio in versi*, in «Seicento & Settecento», X (2015), pp. 113-124.

⁶ Stefano Benedetto Pallavicini, *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, 1-4, Pasquali, Venezia 1744 (l'epistola in versi è edita nel volume I, n.n. [ma pp. 1-7]). Per quanto riguarda il nome dell'autore, ci atteniamo alla lezione proposta da Raffaele Mellace, *Pallavicino (Pallavicini), Stefano Benedetto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2014, pp. 553-555. Sulle dediche editoriali nella cultura settecentesca si rinvia a Marco Poli, *La dedica, storia di una strategia editoriale (Italia, secoli XVI-XIX)*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2009.

⁷ Per la biografia di Stefano Benedetto Pallavicino (Padova 1672-Dresda 1742) si veda *infra* alla nota 51.

⁸ Sui rapporti tra Algarotti e Tiepolo: Francis Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., pp. 534-540; William Lee Barcham, *Giambattista Tiepolo e Veronese, un duetto a una voce sola*, in *I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese*, catalogo della mostra (Udine, 2012-2013), a cura di William Lee Barcham – Linda Borean, Civici Musei, Udine 2012, pp. 23-48, 25-26, 41-43, 46; inoltre, la sintesi di Alberto Craievich,



Negli endecasillabi indirizzati ad Augusto III possiamo ritrovare, in una sorta di raffinato contrappunto tra prosa e poesia, alcuni concetti espressi nel famoso *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*⁹, che il conte Francesco aveva presentato al sovrano il 28 ottobre 1742, e molte notizie riportate nell'altrettanto celebre *Relazione storica de' quadri acquistati dal conte Francesco Algarotti per la maestà del re di Polonia elettore di Sassonia*, redatta tra la fine del 1743 e l'inizio del 1744, quasi in coincidenza con la stampa degli scritti di Pallavicino¹⁰. Tra l'altro, siamo di fronte al debutto pubblico di Algarotti come scrittore di temi artistici, seppur in forma poetica e quindi necessariamente sintetica, allusiva e piegata alla metrica, occupandosi anche di artisti che solo parzialmente compariranno nella successiva produzione saggistica. Del resto, pure nelle introduzioni inserite nei due primi tomi delle *Opere* di Pallavicino troviamo alcuni accenni artistici, impiegati per meglio illustrare concetti prettamente letterari, quasi che l'Autore sentisse l'esigenza di insistere su simili argomenti, avendo bisogno di accreditarsi come conoscitore di pittura – d'altronde fino allora non aveva rivestito ruoli particolari in merito – per meglio giustificare, anche nei confronti della nutrita concorrenza, il prestigioso e delicato mandato assegnatogli dal regnante¹¹.

Giambattista Tiepolo e Francesco Algarotti, in *Giambattista Tiepolo 'il miglior pittore di Venezia'*, catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano-Codroipo, 2012-2013), a cura di Giuseppe Bergamini – Alberto Craievich – Filippo Pedrocco, Azienda Speciale Villa Manin, Villa Manin Passariano-Codroipo 2012, pp. 51-60.

⁹ Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda, presentato in Hubertsbourg alla R. M. di Augusto III Re di Polonia il dì 28 ottobre 1742*, in Francesco Algarotti, *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. VIII, pp. 351-374.

¹⁰ Francesco Algarotti, *Relazione storica de' quadri acquistati dal conte Francesco Algarotti per la maestà del Re di Polonia Elettore di Sassonia eccetera*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, vol. I, a cura di Alessandro Bettagno – Marina Magrini, Neri Pozza, Vicenza 2002, pp. 121-137 (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Cicogna, 3007, fascicolo 122; Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1253).

¹¹ In particolare Francesco Algarotti, *Riflessioni intorno alla traduzione delle Pistole, e Satire, o sia Sermoni di Orazio del signor Pallavicini*, in Stefano Benedetto Pallavicini, *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., vol. II, n.n. [ma pp. 9-34, qui p. 11]. Sappiamo pure che appena giunto a Dresda, all'inizio dell'1742, il conte Francesco cercò di vendere a corte alcuni dipinti della collezione di famiglia, senza però raggiungere l'esito previsto, segnalandosi comunque come un *marchand-amateur*; su tale progetto si vedano le lettere al fratello Bonomo del 19 marzo, 23 aprile, 14 e 18 dicembre 1742, in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., pp. 132-133, 138-140, 189-190 e 190-191 (lettere 50, 53, 81 e 82). Inoltre, in una missiva da Dresda del 28 gennaio 1743, Francesco informava Bonomo che Augusto III gli aveva chiesto di acquistare dei quadri per suo conto in Italia, commentando con soddisfazione l'incarico ricevuto: «Aspetto di di in di le Risoluzioni intorno al modo o più tosto i mezzi, onde porre in opera una così magnifica Idea, la quale mi procurerà il piacere di versare più che mai tra le belle arti, che io ô amato sempre con passione», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 196 (lettera 86).



2. LE OPERE DI PALLAVICINO, UNA PREZIOSA EDIZIONE PER AUGUSTO III

Prima di addentrarci nell'esame puntuale del testo algarottiano, risultano necessari alcuni brevi accenni di carattere filologico. Infatti, esistono profonde differenze tra la lezione edita presso Pasquali nel 1744 e quella proposta in seguito dallo stesso conte Francesco, il quale nel 1757 rieditò *Alla Sacra maestà di Augusto III* in una forma notevolmente abbreviata (da 120 a 66 versi), in cui sono eliminati parte dei riferimenti artistici¹². Questa seconda veste compendiata è stata inserita nelle *Opere* di Algarotti apparse a Livorno nel 1764, a Cremona nel 1784 e a Venezia nel 1791-1794; inoltre, compare pure in diverse sillogi poetiche settecentesche¹³. Invece, nella raccolta *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori*, promossa da Saverio Bettinelli nel 1758, l'epistola viene presentata nella forma originaria, scelta che l'autore non autorizzò e criticò molto duramente¹⁴. Per quanto riguarda le edizioni moderne, Anna Maria Salvadè, nel suo volume del 2009, in cui è raccolta l'intera opera poetica di Algarotti, ha proposto entrambe le lezioni, commentando solo quella ridotta¹⁵. Entrambe le versioni sono riportate in Appendice.

Le motivazioni di una rielaborazione tanto profonda vanno ricondotte, oltre al metodo algarottiano caratterizzato dalla revisione continua e dall'autocorrezione¹⁶, all'esigenza di rimuovere riferimenti ad opere pit-

¹² Questo «caso estremo di sfoltimento» è stato notato e commentato in Anna Maria Salvadè, *Un problema editoriale. Gli scritti di Francesco Algarotti*, in *Prassi ecdotiche. Esperienze editoriali su testi manoscritti e testi a stampa*, a cura di Alberto Cadioli – Paolo Chiesa, Cisalpino, Milano 2008, pp. 219-236, qui p. 225; Ead., *Introduzione*, in Francesco Algarotti, *Poesie*, cit., pp. IX-XLV, qui p. LI.

¹³ Francesco Algarotti, *Alla Sacra Maestà di Augusto III Re di Polonia, Elettore di Sassonia*, in Stefano Benedetto Pallavicini, *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., vol. I, n.n. [ma pp. 1-7]; Francesco Algarotti, *Opere varie*, cit., vol. II, pp. 427-429; Id., *Epistole in versi del Conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia, e Cavaliere dell'Ordine del Merito*, Zatta, Venezia 1759, pp. 15-17; Id., *Epistole in versi del Conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia, e Cavaliere dell'Ordine del Merito. Novella edizione*, Novelli, Venezia 1760, pp. 14-16; Id., *Opere*, cit. (ed. 1764-1765), vol. VIII, pp. 84-86; Id., *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito, e Ciambellano di S. M. il Re di Prussia*, Manini, Cremona 1778-1784, vol. IX, pp. 231-233; Id., *Poesie del Conte Francesco Algarotti*, Società Tipografica, Nizza 1783, pp. 5-7; Id., *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. I, pp. 5-7.

¹⁴ Cfr. *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, Modesto Fenzo, Venezia 1758, pp. XIX-XXIV, 249-254. Sulle rimostranze nei confronti di Bettinelli si rinvia a Anna Maria Salvadè, *Introduzione*, cit., pp. XV-XIX, e a William Spaggiari, *In prosa e in verso: Algarotti e la Russia*, in *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti*, cit., pp. 133-157, qui pp. 133-134.

¹⁵ Francesco Algarotti, *Poesie*, cit., pp. 7-8, 118-127.

¹⁶ Questa particolare prassi creativa, di cui Algarotti andava fiero paragonandosi a esempi illustri nel *labor limae*, da Orazio a Metastasio, è stata commentata in Bartolo



toriche acquistate o commissionate che apparivano incongrui al di fuori di un contesto encomiastico e celebrativo tanto particolare, e che forse erano ritenute citazioni anacronistiche per i lettori del 1757, tanto più che in quei volumi era inserita pure la famosa lettera inviata a Mariette nel 1751, in cui erano riassunti in modo dettagliato i risultati del mandato affidatogli da Augusto III¹⁷. Difatti, la prima stesura della dedica poetica era tanto aderente al mondo culturale e all'attualità della corte di Dresda d'inizio anni Quaranta da risultare difficilmente comprensibile per gli estranei a quel *milieu*, e Algarotti sembra aver 'sfruttato' quell'occasione per presentare, con un certo orgoglio, al sovrano, al suo *entourage* e specialmente al potente ministro von Brühl, i risultati del mandato che stava conducendo nella propria città natale. Con le modifiche apportate la brillante e innovativa illustrazione di un vivace ambiente artistico, che grazie all'impegno del poeta si stava arricchendo di capolavori, si trasformava nel convenzionale encomio apologetico di un sovrano protettore della cultura. Pertanto, ci occuperemo unicamente della stesura originale, cercando di chiarirne il senso e trarne qualche preziosa informazione.

Conosciamo con una certa precisione l'*iter* che condusse alla pubblicazione delle *Opere* di Pallavicino, voluta da Augusto III, il quale conferì anche questo mandato di carattere editoriale ad Algarotti in partenza per l'Italia¹⁸. Dobbiamo allo stesso incaricato una dettagliata descrizione delle origini dell'impresa, avviata con il «Regio comando di esaminare la Traduzione delle Pistole e Satire di Orazio dal Signor Pallavicini lasciate»¹⁹, giuntogli attraverso il gesuita Ignazio Guarini²⁰, predicatore di corte²¹. Forse, nell'assegnazione di un simile compito non fu completamente

Anglani, *Ortes, Algarotti e il Congresso di Citera*, in «Lettere italiane», LII (2000), 1, pp. 74-99, qui pp. 74-75.

¹⁷ Lettera di Francesco Algarotti a Pierre-Jean Mariette, Potsdam, 13 febbraio 1751, in Francesco Algarotti, *Opere varie*, cit., vol. I, pp. 318-335 e ora in *Lettere artistiche*, cit., pp. 156-167.

¹⁸ Ne fa cenno lo stesso letterato nella missiva al fratello Bonomo, da Dresda, il 28 gennaio 1743, in cui lo informava che il sovrano gli aveva chiesto, tra l'altro, di occuparsi della «Ristampa delle Opere del Pallavicini», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 196 (lettera 96); inoltre ne parlava nella lettera a Heinrich von Brühl, Dresda, 3 febbraio 1743, in cui chiedeva dettagliate istruzioni per il viaggio italiano, riportata in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 36.

¹⁹ Francesco Algarotti, *Al Reverendiss. Padre Ignazio Guarini della Compagnia di Gesù*, in Stefano Benedetto Pallavicini, *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., vol. II, n.n. (ma pp. 5-8).

²⁰ Per il padre gesuita Ignazio Guarini a Dresda si veda: Maria Lieber, *Die italienische Präsenz am Hofe Augustus des Starken und seiner Söhne – Erste Überlegungen*, in *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.-19. Jahrhundert*, hrsg. v. Barbara Marx, Verlag der Kunst, Amsterdam-Dresden 2000, pp. 143-157, qui p. 150.

²¹ Le origini dell'impresa sono attestate in Francesco Algarotti, *Riflessioni intorno alla traduzione delle Pistole, e Satire*, cit., n.n. (ma pp. 9-34, qui p. 24). Anche in una



estraneo un incarico poetico, richiesto dalla regina al giovane letterato, giunto sulle rive dell'Elba nel gennaio del 1742, consistente nella modifica, dettata da ragioni sceniche, del finale della *Didone abbandonata* di Metastasio, rappresentata il 7 ottobre 1742 – in occasione del compleanno del sovrano – e il 31 gennaio o il 5 febbraio del 1743²².

Inoltre, la genesi dell'edizione e i suoi committenti sono ricordati dallo stesso Algarotti nelle *Notizie pertinenti alla vita, ed alle opere del sig. Stefano Benedetto Pallavicini*, che ne introducono gli scritti²³. In quella sede, infatti, dopo la menzione delle «mille beneficenze» regali meritate dalle qualità intellettuali e personali dello scomparso, viene rievocato l'ordine del sovrano di raccoglierne e pubblicare le opere, e che a tale desiderio provvede «S. E. il Sig. Conte di Brühl, la cui magnificenza è nutrimento alle belle Arti, e i cui pensieri son rivolti tutti alla gloria del Sovrano e alla felicità dello Stato»²⁴. Anche le *Notizie* in seguito furono ripubblicate con significative modifiche, emendando, tra l'altro, la parte riguardante il ministro Brühl, per le stesse ragioni, crediamo, che avevano condotto alla revisione dei versi²⁵.

La stampa dei volumi fu effettuata dalla tipografia veneziana Pasquali, nella quale aveva una notevole influenza – anche a livello finanziario – il ricco commerciante e collezionista inglese Joseph Smith, da tempo residente nella capitale della Repubblica Serenissima (nel 1744 divenne

lettera al fratello Bonomo, da Hubertusburg, il 22 ottobre 1742, il conte Francesco scriveva in aver avuto un colloquio con il sovrano, il quale ha «voluto ch'io li presenti io stesso alcune memorie che avea già scritto intorno alcune opere del Signor Pallavicini [...] in questa occasione ô avuto agio di vedere ed ammirare quanto lungi si stenda la clemenza di questo Principe, e quanto egli sia istituito dalla natura per essere adorato da tutti coloro che anno la fortuna di vederlo da vicino», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., pp. 178-179 (lettera 74).

²² Su questo episodio si rinvia soprattutto a Rosy Candiani, *Tra Vienna e Dresda: l'amicizia epistolare tra Pietro Metastasio e Francesco Algarotti e gli allestimenti di opere metastasiane nei teatri di Dresda*, in *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, hrsg. v. Andrea Sommer-Mathis – Elisabeth Theresia Hilscher, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2000, pp. 269-282, qui pp. 273-282 e a Raffaele Mellace, *Jobann Adolf Hasse, L'Epos*, Palermo 2004, pp. 86-87, 249-251. Il conte Francesco riferì dell'evento teatrale in modo dettagliato al fratello Bonomo, in una lettera da Hubertusburg del 14 ottobre 1742, in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 176 (lettera 73).

²³ Francesco Algarotti, *Notizie pertinenti alla vita, ed alle opere del sig. Stefano Benedetto Pallavicini*, in Stefano Benedetto Pallavicini, *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., vol. I, n.n. [ma pp. 15-32] (il testo è datato 14 dicembre 1743).

²⁴ *Ivi*, n.n. [p. 22].

²⁵ Francesco Algarotti, *Notizie pertinenti alla vita, ed alle opere del sig. Stefano Benedetto Pallavicini*, in Id., *Opere*, cit. (ed. 1765), vol. VIII, pp. 3-13 e Id., *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. VI, pp. 317-337.



console britannico), il quale aveva formato attorno a sé un vero e proprio circolo di artisti e intellettuali, in cui, oltre ad Algarotti, erano compresi Giambattista Tiepolo, Canaletto, Antonio Visentini, Francesco Zuccarelli, Carlo Lodoli, Antonio Conti ed altri, in buona parte accomunati dall'interesse per le tendenze architettoniche neopalladiane e le teorie illuministe²⁶.

I quattro tomi di cui si compongono le *Opere* di Pallavicino sono arricchiti dai ritratti di Augusto III e dell'autore dei testi. Per l'effigie del sovrano fu inviata da Dresda una lastra del veneziano Lorenzo Zucchi²⁷ – incisore di corte e noto per aver riprodotto le sculture di Lorenzo Mattioli e alcuni dipinti della Gemäldegalerie – che riproduceva un disegno di Marie-Catherine Silvestre²⁸, un'apprezzata pastellista, scomparsa nel 1743, moglie del primo pittore di corte, il celebre Louis de Silvestre. Un simile invio rappresenta la riprova dell'importanza assegnata all'edizione, poiché esso non era del tutto scontato, come testimonia l'assenza di un'immagine realistica nelle *Antiquitates Italicae* di Muratori, sempre dedicate ad Augusto III, che seppur sollecitata, fu sostituita con un'opera di fantasia²⁹. Invece, il ritratto del poeta di corte si deve a incarichi affidati direttamente da Algarotti a Venezia, il quale fece incidere da Francesco Zucchi³⁰, nipote di Lorenzo, un disegno di Nazario Nazari, figlio del più

²⁶ Sull'attività editoriale Pasquali si veda Monica Donaggio, *Per il catalogo dei testi stampati da Giovan Battista Pasquali (1735-1784)*, in «Problemi di critica goldoniana», vol. II (1995), pp. 9-100; inoltre, per il suo ruolo culturale e i legami con Smith e Algarotti: Beatrice Alfonzetti, *La felicità delle lettere*, in *Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento*, a cura Anna Maria Rao, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2012, pp. 3-30. Su Joseph Smith (Londra? 1673/1674?-Venezia 1770) si veda, in particolare Catherine Whistler, *Joseph Smith*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di Linda Borean – Stefania Mason, Marsilio, Venezia 2009, pp. 304-305 (con bibliografia precedente). Per una rassegna dei componenti del cosiddetto 'club Smith', si rinvia ad André Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Electa, Milano 1985, pp. 426-437.

²⁷ Per Lorenzo Zucchi (Venezia 1704-Dresda 1779) si veda Giovanni Gori Gandellini, *Notizie storiche degl'intagliatori*, vol. II, Pazzini Carli, Siena 1771, p. 404; Giannantonio Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, Zanetti, Venezia 1924, pp. 62-63; Rodolfo Pallucchini in *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, 1941), a cura di Rodolfo Pallucchini, Serenissima, Venezia 1941, pp. 26-27. A lui si deve anche un'altra effigie di Augusto III, tratta da un ritratto di de Manijokj, e una della regina derivata da de Silvestre. Inoltre, giova ricordare che l'incisore veneziano era il suocero di Bonaventura Rossi.

²⁸ Marie-Catherine Hérault (Parigi 1680-Dresda 1743), figlia del pittore Charles-Antoine e dal 1706 sposata con Louis Silvestre. Un suo ritratto in miniatura di Augusto III è conservato nel Museo di Capodimonte (inv. 7220). Su di lei: Neil Jeffares, *Silvestre, Mme Louis de, née Marie-Catherine Hérault*, in *Dictionary of Pastellists Before 1800*, <www.pastellists.com> (updated 4 May 2015).

²⁹ La vicenda è descritta da Fabio Marri, *La dedica delle Antiquitates Italicae*, in *Corte, buon governo, pubblica felicità. Politica e coscienza civile nel Muratori*, Atti della III giornata di studi muratoriani (Vignola 1995), Leo S. Olschki, Firenze 1996, pp. 71-86, qui p. 75.

³⁰ Per Francesco Zucchi (Venezia 1692-1764) si veda Giovanni Gori Gandellini,



noto Bartolomeo³¹. Il disegnatore, ammesso che non abbia creato un'opera di fantasia, lavorò probabilmente su un modello, un 'ritrattino', portato dalla capitale sassone dal conte Francesco. In proposito, possiamo ipotizzare che l'originale sia stato realizzato da Felicità Sartori, allieva della Carriera e legata da amicizia a Pallavicino³². Oppure, un'altra possibilità è che a Venezia esistesse un ritratto del poeta e in questo caso si potrebbe pensare a Rosalba Carriera, vista l'esistenza di lunghi e stretti rapporti di amicizia tra i due³³, ma l'assenza di ogni accenno in tal senso da parte del nostro letterato, che verosimilmente se ne sarebbe vantato con Brühl, e la mancanza di riscontri nel *corpus* della pittrice fa ritenere questa ipotesi alquanto improbabile.

Le fasi della stampa ci sono note anzitutto grazie alla *Note de Dépenses*, scrupolosamente tenuta da Algarotti, dove registrava – in una specie di partita doppia – i denari ricevuti da Dresda e quelli spesi a Venezia per conto del sovrano³⁴. Preziose notizie provengono anche dal carteggio che il letterato veneziano intratteneva con il conte Brühl, informandolo sull'avanzamento dell'edizione³⁵. In particolare, il 17 novembre 1743 il letterato poteva comunicare a Dresda che i volumi sono «presque

Notizie, cit., pp. 404-406; Giannantonio Moschini, *Dell'incisione*, cit., pp. 60-61; Rodolfo Pallucchini, in *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, cit., pp. 26; Renzo Da Tos in *Aspetti dell'incisione veneziana nel Settecento*, catalogo della mostra (Venezia 1976), a cura di Gianvittorio Dillon, schede di Renzo Da Tos, Tipografica Commerciale, Venezia 1976, p. 80.

³¹ Francesco Algarotti, *Note de Dépenses faites pour S. M. le Roi de Pologne, Electeur de Saxe*, manoscritto conservato nella Biblioteca Comunale di Treviso, Fondo Marco Corniani degli Algarotti, ms. 1252, l'edizione è presente in Barbara Mazza Boccazzi. *Francesco Algarotti*, cit., pp. 81-93 (la copia consegnata a Dresda è pubblicata in Hans Posse, *Die Briefe*, cit.), qui p. 82: «3 Aout donné a Nazari le fils pour avoir dessiné le portrait de M. Pallavicini». Su Nazario Nazari (Bergamo 1723-1793 ca.) si rinvia alla sintesi di Fernando Noris, *Nazario e Giacomina Nazari*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, a cura di Gian Alberto Dell'Acqua, *Il Settecento*, vol. I, a cura di Rossana Bossaglia, Banca popolare di Bergamo-Poligrafiche Polis, Bergamo 1982, pp. 269-277. Algarotti acquistò anche due tele di Bartolomeo, *Testa di vecchio* e *Testa di vecchia*, tuttora nella Gemäldegalerie (inv. 587, 588).

³² Su Felicità Sartori e i suoi rapporti con Pallavicino si veda *infra* alla nota 116.

³³ Il nome del poeta è citato in alcune lettere inviate alla pittrice, riportate in Bernardina Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, vol. II, Leo S. Olschki, Firenze 1985, pp. 152-153, 238-239, 243.

³⁴ Francesco Algarotti, *Note de Dépenses*, cit., p. 81 (26 giugno), p. 82 (1 e 3 agosto), p. 83 (26 agosto e 25 settembre), p. 86 (4 gennaio), p. 87 (7 e 22 febbraio), p. 92 (7 ottobre).

³⁵ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl: Vienna, 20 marzo 1743 (in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 37); Venezia, 17 giugno 1743 (in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 42 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 95); Venezia, 6 settembre 1743 (in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 55 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 113); Venezia, 27 settembre 1743 (in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 57); Venezia, 4 ottobre 1743 (in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 59 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 117).



achevéz d'imprimer», nonché di aver ultimato la dedica in versi al sovrano, preannunciando quindi al Ministro che vi apparirà «comme Mécène aidant Auguste à rammener l'âge d'or pour les arts»³⁶. Inoltre, nella stessa missiva era esortato l'invio della «planche du portrait du roi», che Lorenzo Zucchi stava incidendo dal ritratto di Marie-Chaterine Silvestre. Il 27 dicembre Algarotti informava il Ministro che la lastra con l'effigie reale era finalmente giunta e, al contempo, gli inviava la dedica in versi, per farla visionare al re, rendendo edotto l'interlocutore sull'aspetto che probabilmente costituiva la parte più delicata del suo contenuto: il modo in cui è descritto il sovrano e il suo *Premierminister*³⁷. Infatti, il conte Francesco comunica che «Le Roi est représenté dans l'Épître comme l'ancien Auguste rammenant les arts, et rendant son Siecle l'Age d'or, et Votre Excellence, Monseigneur, y est représenté sous le nom de Mécène aidant le Roi dans cette belle et immortelle entreprise»³⁸. Naturalmente, queste parole fanno subito pensare alla celebre tela di Giambattista Tiepolo, *Mecenate presenta le arti ad Augusto* dell'Ermitage, che proprio in quel momento era in esecuzione su commissione di Algarotti per farne dono a Brühl, sulla quale torneremo in seguito. A chiosa del paragone tra Augusto III e l'antico imperatore, il conte Francesco inserisce una riflessione assai significativa, che, al di là di una modestia di maniera, indica chiaramente quale ruolo egli aveva ritagliato per se stesso, identificandosi con Orazio, l'autore su cui Pallavicino si era esercitato a Dresda: «Je demande tres humblement pardon a l'un et a l'autre si Je ne suis point Horace pour celebrer dignement leurs louanges»³⁹. A proposito del modo in cui devono essere rappresentate – o meglio propagandate – le qualità culturali del sovrano sassone, sempre nella medesima corrispondenza, sono

³⁶ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Verona, 17 novembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 61 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 119-121. In effetti, il conte Brühl (1700-1763) fu un vero appassionato e protettore delle arti e, tra il 1738 e il 1763, influenzò notevolmente la scena artistica sassone; sulla sua personalità e il ruolo culturale si veda specialmente: *Architektur und Kunst in der Ära des sächsischen Ministers Heinrich Graf von Brühl (1738-1763)*, hrsg. v. Tomasz Torbus, Thorbecke Verlag, Ostfildern 2014; *Heinrich Graf von Brühl. Ein sächsischer Mäzen in Europa*, Akten der internationalen Tagung zum 250. Todestag (Rom-Dresden, 20-21 März 2014), hrsg. v. Ute Christina Koch – Cristina Ruggero, Sandstein-Verlag, Dresden 2017.

³⁷ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 27 dicembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 63.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*. Anche con Federico il Grande Algarotti instaurò un'intesa ispirata a quella tra Orazio e Augusto, come evidenziato in Anna Maria Salvadè, *Algarotti e Federico*, cit., in particolare a p. 122. Una interessante variante a tale identificazione è proposta in una lettera del letterato al sovrano, da Dresda l'11 luglio 1742, in cui paragona il loro rapporto a quello di Orazio e Mecenate (in Frédéric le Grand, *Œuvres*, vol. XVIII: *Correspondance de Frédéric II roi de Prusse*, vol. III, Decker, Berlin 1851, p. 47).



descritte due incisioni da inserire nel primo volume, fatte appositamente predisporre da Algarotti per ribadire, anche visivamente, il concetto di Augusto protettore delle arti, ovvero «les armes du Roi avec les Trophées des Beaux Arts» e soprattutto nell'iniziale illustrata «Auguste, qui releve Apollon de sa main puissante et genereuse»⁴⁰. Il responso positivo sulla dedica giunse a Venezia nel gennaio del 1744 e l'autore se ne compiacque con Brühl⁴¹.

Da questa serie di note e di brani epistolari emerge uno sforzo editoriale e di politica culturale di non poco conto e impegno, anche sul piano strettamente economico (la somma finale dell'edizione ammontava a 4573,16 lire), e si comprende quanto Augusto III tenesse a onorare la memoria di Pallavicino. Non deve quindi stupire se Algarotti impiegò proprio quella sede per presentare gli acquisti appena effettuati, dimostrando in tal modo che per suo merito la corte sassone, dove da tempo operavano celebri artisti, poteva ora fregiarsi anche di straordinari esempi pittorici, del passato e del presente. Mettendo così in rilievo le proprie capacità il «cigne de Padoue» voleva proporsi per ulteriori servizi, verosimilmente continuando ad acquisire opere d'arte, ottenendo i ruoli di prestigio cui ambiva, come testimonia, tra l'altro, l'esplicita richiesta, non esaudita, di essere nominato sovrintendente alle costruzioni e collezioni d'arte⁴². Per di più, in quel periodo (1743-1744) il conte Francesco era impegnato nel tentativo di prevalere su un rivale, Bonaventura Rossi⁴³, anch'egli inviato dalla corte di Dresda per reperire dipinti in varie città italiane, compresa Venezia, il quale stava concludendo affari di notevole importanza, che rischiavano di mettere in secondo piano i risultati algarottiani, seppur impiegando metodi di cui il letterato veneziano si lamentava con Brühl⁴⁴. Un ulteriore motivo di inquietudine proveniva al letterato dall'avversione che nei suoi confronti dimostrava il residente sassone a Venezia, il conte Villio, il quale aveva informato Dresda circa alcuni suoi commenti critici su Augusto III, formulati durante situazioni mondane, recisamente negati

⁴⁰ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 27 dicembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 63.

⁴¹ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 31 gennaio 1744, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 64 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 139.

⁴² Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 48 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 102-103.

⁴³ Su Bonaventura Rossi: Johannes Winkler, *Storia di un acquisto straordinario*, in *La vendita di Dresda*, a cura di Johannes Winkler, Panini, Modena 1989, pp. 27-57, qui pp. 35-56; per la rivalità con Algarotti, pp. 40-42; Maria Lieber, *Die italienische Präsenz*, cit., pp. 153-154; Barbara Marx, *Diplomaten, Agenten, Abenteurer im Dienst der Künste, Kunstbeziehungen zwischen Dresden und Venedig*, in *Venedig-Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*, cit., pp. 10-67, qui pp. 46-52.

⁴⁴ Nella lettera del 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., pp. 46-49 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 99-104.



dal presunto autore⁴⁵. Per altro, Algarotti sapeva bene come propiziarsi le simpatie del re di Polonia, le cui passioni sono state elencate da un legato a corte, il quale suggeriva, a chi voleva ben figurare di fronte a lui, di «portare il discorso sull'ultimo cervo abbattuto, sull'ultima opera che è andata in scena, sull'ultimo quadro che ha comprato»⁴⁶: consigli che, soprattutto per quanto riguarda la parte finale, sembrano essere stati tenuti ben presenti nello stendere i versi da indirizzargli.

3. AUGUSTO E MECENATE A DRESDA: DA ORAZIO AD ALGAROTTI

Quando nel 1742 Augusto III, tramite padre Guarini e il ministro Brühl, chiese ad Algarotti di approntare un'edizione degli scritti di Stefano Benedetto Pallavicino gli affidò un compito impegnativo e delicato sul piano letterario. Infatti, egli doveva occuparsi di un autore di grande valore, che aveva notevolmente influenzato la vita musicale e culturale di Dresda, dov'era stata particolarmente gradita la sua abilità nell'unire i modelli operistici italiani a quelli francesi, con influssi arcadici e metastasiani, dando luogo a esiti originali e toccando un ampio ventaglio di generi, che spaziavano dalla tragedia alla commedia, al pastorale e all'oratorio⁴⁷. Oltre alla composizione di testi per opere musicali, nel decennio finale della sua esistenza Pallavicino si era dedicato alla traduzione di autori inglesi (Locke) e – sulla scia della famosa *Querelle des Anciens et des Modernes* – a versioni in italiano da Orazio, dando alle stampe nel 1736 le *Odi*, le *Satire* e parte delle *Epistole*⁴⁸. Proprio a quest'ultima fortunata attività il conte Francesco prestò grande attenzione⁴⁹, valorizzandola nei

⁴⁵ L'episodio è riportato in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., pp. 21, 49-50 (lettera di Algarotti a von Brühl, del 2 agosto 1743).

⁴⁶ Commento citato in Johannes Winkler, *Storia di un acquisto*, cit., p. 33.

⁴⁷ Per l'attività di Pallavicino: Fabio Marri, *Ein italienischer Dichter an den Ufern der Elbe: Stefano Benedetto Pallavicini*, in *Elbflorenz*, cit., pp. 159-175 e Raffaele Mellace, *Pallavicino*, cit.

⁴⁸ Stefano Benedetto Pallavicini, *Il Canzoniere d'Orazio ridotto in versi toscani*, Giorgio Saalbach, Lipsia 1736. Le traduzioni di Pallavicino probabilmente possono essere considerate le più fortunate e diffuse nel Settecento, dato che oltre all'edizione curata da Algarotti nel 1744, sono state ristampate nel 1765, nel 1781, nel 1782, nel 1789, nel 1790, nel 1791 e nel 1792. Su di esse: Antonio Iurilli, *Orazio nella letteratura italiana. Commentatori, traduttori editori italiani di Quinto Orazio Flacco dal XV al XVIII secolo*, Vecchiarelli Editore, Marziana (Roma) 2004, pp. 84-86.

⁴⁹ Dell'importanza delle versioni oraziane di Pallavicino Algarotti era ben consapevole, come risulta dalla lettera in cui informava il fratello Bonomo della scomparsa del celebre poeta, il 15 aprile 1742 (ma la data usualmente riportata per segnalare la morte di Pallavicino è il 16 aprile, a esempio in Raffaele Mellace, *Pallavicino*, cit.), scrivendo: «È morto questa mattina il Pallavicini traduttore delle odi di Orazio,



volumi pubblicati a Venezia, dove inserì tutti gli scritti oraziani insieme ad alcune opere, poesie di circostanza e due brevi discorsi. Del resto, il rapporto tra Algarotti e il pensiero di Orazio, che forse prese avvio proprio in questa occasione e sul quale avremo modo di soffermarci in seguito, risulta assai intenso e coinvolgente, tanto da sfociare nel 1760 in un importante saggio sul poeta latino⁵⁰.

Quella di Pallavicino⁵¹ fu una figura intellettuale decisamente multiforme e fare una silloge delle sue opere non era certo facile per un curatore, soprattutto in considerazione dell'ammirazione provata nei suoi confronti dal sovrano-committente del quale, più in generale, era ben nota la profonda passione per le imprese culturali. Dunque, la dedica di Algarotti non si prefiggeva tanto di onorare lo scomparso poeta, quanto di mettere in risalto il ruolo di Augusto III come protettore delle arti, con l'ausilio del ministro Brühl, esercitato sia attorniansi di scrittori, musicisti, artigiani, scultori e pittori, sia creando una collezione di capolavori pittorici: per questo il sovrano e il suo collaboratore sono paragonati ad Augusto Ottaviano e Mecenate, riprendendo le celebri descrizioni di Orazio⁵². Un simile raffronto appare abbastanza usuale per l'attività laudativa del tempo e anche l'omonimia tra l'imperatore romano e il re di Polonia rafforzava la suggestione classica di una formula adulatoria ben conosciuta da Algarotti⁵³, il quale, come possiamo notare, la impiega con

per le quali egli avea giustamente guadagnato tanta riputazione», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 138 (lettera 52).

⁵⁰ Francesco Algarotti, *Saggio sopra Orazio* (edito nel 1760, con dedica a Federico il Grande), in Id., *Saggi*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Laterza, Bari 1963, pp. 445-514; ora anche a cura di Bartolo Anglani, Osanna, Venosa 1990 (con il saggio di Bartolo Anglani, *L'Orazio di Francesco Algarotti*, pp. 7-31). Per un'analisi del rapporto tra Algarotti e Orazio si rinvia a Cristina Bracchi, *Francesco Algarotti ritrattista di Orazio*, in «Filologia e critica», XXIV (1999), 2, pp. 237-265; v. inoltre Anna Maria Salvade, *Introduzione*, cit. pp. XXIV-XXIX e Ead., *Algarotti e Federico*, cit.

⁵¹ Pallavicino era nato a Padova nel 1672 e visse a Dresda tra il 1686 e il 1694 e dal 1716 alla morte, giunta il 16 aprile 1742, ricoprendo anche incarichi diplomatici per conto del sovrano. Per un suo profilo biografico: Maria Lieber, *L'italiano alla corte di Augusto il Forte*, in *Italiano: lingua di cultura europea*, Atti del Simposio internazionale in memoria di Gianfranco Folena (Weimar, 11-13 aprile 1996), hrsg. v. Harro Stammerjohann, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1997, pp. 107-131, 116-120; Ead., *Die italienische Präsenz*, cit., pp. 150-152; Raffaele Mellace, *Pallavicino*, cit.

⁵² Il ruolo assegnato al sovrano dall'epistola fu compreso con chiarezza dai contemporanei, come possiamo notare dalla recensione alle opere di Pallavicino, probabilmente redatta da Giovanni Lami, immediatamente apparsa nelle *Novelle letterarie*, vol. V, SS. Annunziata, Firenze 1744, coll. 471-476, dove, alla colonna 472, leggiamo che i volumi sono «dedicati alla Sacra Maestà d'Augusto Terzo Re di Polonia, dal Sig. Francesco Algarotti, con una leggiadra poetica composizione, in cui sono meritatamente esaltati i pregi, e specialmente la protezione delle belle arti, che dimostra questo novello Augusto, di cui è qui riportato il ritratto».

⁵³ Del resto, lo stesso Algarotti era stato oggetto di un simile paragone nel 1739,



larghezza, per altro solo dopo averlo anticipato – lo abbiano evidenziato – al ministro Brühl e aver ricevuto da questi, anche in nome del regnante, l'assenso⁵⁴. La medesima immagine è impiegata da Algarotti nelle *Riflessioni intorno alla traduzione*, premesse al secondo volume delle *Opere* di Pallavicino⁵⁵. Nondimeno, questa prestigiosa similitudine, di cui i protagonisti erano evidentemente compiaciuti e che incoraggiavano, non pare derivare direttamente dal repertorio celebrativo del letterato veneziano, bensì da quello di Pallavicino, che la introdusse e rese popolare presso la corte di Dresda attraverso le traduzioni da Orazio, proprio gli stessi versi raccolti nei primi due tomi delle sue *Opere* postume. D'altronde, un simile tipo di celebrazione del potere regale sassone era stato apprezzato anche in precedenza, durante il regno di Augusto II, come attesta l'*Allegoria del congedo del principe ereditario Federico Augusto futuro re Augusto III di Polonia, dal padre re Augusto II nell'anno 1711*, eseguita da Louis de Silvestre nel 1715 circa, ospitata per oltre due secoli nella 'stanza di parata' del castello di Dresda e ora nella Gemäldegalerie Alte Meister, nella quale Augusto il Forte è ritratto nelle vesti di un imperatore romano, e abiti antichi indossano pure il figlio e il suo precettore, mentre assistono alla scena e propiziano il viaggio Pallade, Mercurio e la Prudenza⁵⁶. Sempre Augusto il Forte – i cui gusti erano profondamente legati alla cultura francese, a differenza del figlio, più incline al mondo italiano – fece decorare il soffitto della sala dei marmi del *Nymphenbad* dello Zwinger da Heinrich Christoph Fehling con *Ercole che incorona lo stemma sassone-polacco-lituano*, una raffigurazione che chiaramente

da parte dell'allora principe di Prussia Federico, il quale per invitarlo alla propria corte gli scriveva: «Tu pourrais voir couler ta vie / Chez ceux qui marchent sur les pas / Et d'Auguste, et de Mécénas». Francesco Algarotti, *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. XV, p. 6; Frédéric le Grand, *Œuvres*, cit., p. 4; riportato in Anna Maria Salvadè, *Algarotti e Federico*, cit., p. 119.

⁵⁴ Il riferimento è alla lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 31 gennaio 1744, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 64 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 139.

⁵⁵ Francesco Algarotti, *Riflessioni intorno alla traduzione delle Pistole, e Satire*, cit., n.n. [pp. 9-34, qui p. 24]: «siamo lecito felicitare le belle Arti, e le lettere Italiane di avere infine trovato un novello AUGUSTO, che colla Regia munificenza sua insieme le raccoglie, la sua Corte e la sua mente adornandone, e col perfetto suo gusto le accende a nobile emulazione».

⁵⁶ Per quest'opera si rinvia alle schede di Harald Marx, in *Arte per i Re. Capolavori del '700 dalla Galleria Statale di Dresda*, catalogo della mostra (Udine 2004), a cura di Harald Marx, Provincia di Udine, Udine 2004, pp. 240-241 (cat. 73) e in Harald Marx, *Sehnsucht und Wirklichkeit. Malerei für Dresden im 18. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog (Dresden 2009), König, Köln 2009, p. 273 (cat. 104). Il paragone tra i sovrani sassoni e l'antichità ha avuto delle significative eccezioni, per opportunità politiche, in particolare nel *Ritratto di Augusto III in costume polacco*, eseguito sempre da de Silvestre nel 1737. In generale, sulla cultura artistica a Dresda nella prima metà del XVIII secolo, si veda Harald Marx, *Sehnsucht und Wirklichkeit*, cit., pp. 12-51.



alludeva alla sua persona come ‘Hercules saxonicus’, ritenuta evocativa sia della potenza dell’eroe invincibile sia delle qualità di protettore delle arti⁵⁷. Pure dopo la partenza del conte Francesco da Dresda continuò a essere proposto il paragone tra il re polacco e Ottaviano Augusto, che proprio in tali sembianze ritroviamo nella dedica alla raccolta di incisioni di Karl Heinrich von Heinecken del 1753⁵⁸ e soprattutto nel dipinto di Louis de Silvestre, *Augusto chiude il tempio di Giano* del 1757, conservato nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda, il cui soggetto, che voleva celebrare la pace, era stato però vanificato dallo scoppio della Guerra dei Sette anni.

Le *Odi* di Orazio tradotte da Pallavicino e date alle stampe a Lipsia nel 1736, proponevano in italiano, lingua parlata quasi correntemente negli ambienti colti di Dresda, l’opera di un poeta che ha soprattutto magnificato la grandezza di Augusto e Mecenate, insieme alla civiltà che essi incarnavano. Questa impegnativa impresa letteraria era stata «elaborata in lunghi anni di esercizio, incoraggiata nientemeno che da Augusto III elettore di Sassonia»⁵⁹. Comunque, in quel volume non era tracciato in modo esplicito un legame tra l’antichità e l’attualità, con una scelta stilistica poi criticata da Algarotti⁶⁰. Eppure, il potente messaggio insito nei versi di Orazio, insieme culturale e politico, trasmesso con raffinati mezzi letterari dal poeta di corte – di cui era risaputo lo stretto legame con il regnante – era destinato, inevitabilmente, a far sorgere nei lettori un paragone tra la figura imperiale e quella di Augusto III, il quale in quegli anni

⁵⁷ A questa allegoria fa riferimento Johann Michael von Loen, *Discurs Von Der Bau-Kunst, Bey Gelegenheit des Königlichen Oranien-Gartens zu Dreßden / Aufgesetzt, Und Sr. Königl. Majestät von Pohlen dedicirt*, in Id., *Sylvanders von Edel-Leben Zufällige Betrachtungen. Von der Glücksseeligkeit der Tugend*, s.e., Frankfurt a.M. 1726, p. 52: «Man siehet dabey allenthalben die Bilder des Herculis in Statuen, Cartuschen und Schluß-Steinen vorgestellet, da er bald als ein Besieger der Völcker, bald aber als ein Beschützer der Musen entworfen ist», citato in Harald Marx, «Non si potrebbe sognare più lietamente il paradiso». *Dresda nel XVIII secolo*, in *Arte per i Re*, cit., pp. 19-67, qui p. 25. Per altro, questo tipo di raffigurazione, che univa allegoricamente forza politica e Muse, potrebbe aver affascinato anche Algarotti, poiché anch’egli riteneva che nei sovrani il valore delle armi dovesse essere associato alla protezione delle arti (come notato in Anna Maria Salvadè, *Algarotti e Federico*, cit., p. 119).

⁵⁸ Harald Marx, «Non si potrebbe sognare più lietamente il paradiso», cit., pp. 36-37.

⁵⁹ Antonio Jurilli, *Orazio*, cit., p. 85. Invece, in Francesco Algarotti, *Notizie pertinenti alla vita, ed alle opere del sig. Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., n.n. [ma p. 20; vedi nota 23] è riportata la versione, non molto credibile, che l’opera di traduzione avesse preso avvio durante la convalescenza causata da una caduta, mentre il poeta era intento «nel servir di braccio la celebre Signora Faustina Hasse».

⁶⁰ Se ne fa cenno in Francesco Algarotti, *Riflessioni intorno alla traduzione delle Pistole, e Satire*, cit., n.n. [pp. 9-34], «si è notato un luogo, nella version del quale scemasì una loda, che dà Orazio ad Augusto, e si spoglia tutto il passo d’un Cortigianesco artificio; nel che era il Poeta latino non meno eccellente Maestro che nel verseggiare essere il potesse» (p. 15).



stava lottando per la conferma alla successione al trono polacco ed era al centro di una contesa di portata europea. Anzi, appare decisamente verosimile che il reale protagonista della traduzione fosse, a tutti gli effetti, proprio il sovrano, con l'intento di promuoverne la figura, come novello Augusto. Dunque, possiamo ritenere che il regio sostegno e incoraggiamento a una simile iniziativa poetica, oltre che dall'ammirazione per le doti letterarie del traduttore, fosse motivato dal compiacimento provato nel sentirsi associato al primo imperatore romano. Sempre Pallavicino aveva fatto riferimento all'Augusto antico, sebbene in forme auliche e complesse, anche in una Ode composta nel 1733 e dedicata all'elettore sassone in occasione della sua assunzione al trono polacco⁶¹.

D'altro canto, dobbiamo sottolineare che le riflessioni sul rapporto tra Orazio e il potere imperiale furono al centro dell'interesse di numerosi autori settecenteschi, tra i quali ricordiamo specialmente Antonio Conti, ben conosciuto da Algarotti, che aveva tradotto il poeta latino e indagato i suoi legami con Augusto e Mecenate, pubblicando tali studi nel 1739, in un volume dedicato – del resto – al principe Federico Cristiano di Sassonia, il figlio di Augusto III⁶². Proprio in quei testi Conti proponeva una lettura politica dei versi oraziani, dai quali Augusto emerge come colui che «introdusse e favorì le bell'arti, premiò i buoni, castigò i turbolenti, mise in concordia il popolo e i padri»⁶³: un ritratto a cui ogni regnante desidererebbe essere associato.

Insomma, Algarotti riprende e perfeziona il messaggio diffuso da Pallavicino, gradito e ormai fatto proprio dagli ambienti cortigiani sulle rive dell'Elba, riuscendo a declinarlo in poesia e pittura come forse nessuno altro all'epoca sarebbe stato in grado di fare. Anzi, il conte Francesco amplificò – lo vedremo – quel confronto tra antico e moderno, estendendo l'illustre paragone anche alla figura di Mecenate, forse rifacendosi all'esempio francese di Luigi XIV e Colbert; certamente l'autore del

⁶¹ Stefano Benedetto Pallavicini, *Per l'assunzione della maestà di Augusto III al trono di Polonia, oda*, in Id., *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., vol. IV, pp. I-VIII.

⁶² Antonio Conti, *Prose e poesie*, vol. I, Pasquali, Venezia 1739: le riflessioni su Orazio qui pp. CCCX-CCCXXXI; anche in Id., *Versioni poetiche*, a cura di Giovanna Gronda, Laterza, Bari 1966, pp. 324-340.

⁶³ Antonio Conti, *Prose e poesie*, cit., p. CCCXIII; passo riportato anche in Id., *Versioni poetiche*, cit., p. 328. Sull'abate Conti si rinvia, specialmente, ai saggi raccolti in Renzo Rabboni, *Speculare sodo, ragionar sostanzioso. Studi sull'abate Conti*, Leo S. Olschki, Firenze 2008; *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, Atti del convegno di studi (Padova 2007), a cura di Guido Baldassarri – Silvia Contarini – Francesca Fedi, Il Poligrafo, Padova 2009; Fabiana di Brazzà, *Ventiquattro lettere dell'abate Antonio Conti (1714-1743) nel Fondo Bartolini di Udine*, in «Lettere italiane», 2 (2012), pp. 244-286; Renzo Rabboni, *Due lettere di Antonio Conti e la prima redazione del 'Globo di Venere'*, in «Lettere italiane», 2 (2015), pp. 343-366.



Newtonianismo per le dame fu in grado di farlo con quell'abilità che gli è riconosciuta di «parlare del presente fingendo di parlare del passato, ma mettendo in questa finzione una passione che ravvicina il passato e lo rende più presente del presente storico stesso»⁶⁴. Per altro, Algarotti non aveva impiegato unicamente la comparazione tra Augusto III e Ottaviano Augusto, gratificando, almeno in un caso, il re di Polonia con un altro rinvio al mondo antico: nella sua missiva a Brühl del 29 giugno 1743, infatti, parla del principe sassone come del «veritable Titus du Siecle»⁶⁵. Il richiamo a Tito era probabilmente basato sulla fama che gli derivava dalla celebre opera di Metastasio, la *Clemenza di Tito*, che fu riproposta a Dresda, con il titolo modificato in *Tito Vespasiano*⁶⁶. Dunque, anche in questo caso il letterato veneziano attinge all'antichità per proporre una similitudine edificante⁶⁷.

4. ALGAROTTI E TIEPOLO PER AUGUSTO E MECENATE

I 120 versi dell'epistola del 1744 si dispiegano a partire dal capolettera figurato, il quale mostra Augusto «qui rèleve Apollon de sa main puissante et générale»⁶⁸, e di conseguenza conducono rapidamente a esaltare il

⁶⁴ Bartolo Anglani, *L'Orazio di Francesco*, cit., p. 26. Sulle raffigurazioni di Mecenate nell'arte del XVII secolo, si rinvia a Ivan Rusina, *Le portrait du Mécène dans l'art baroque*, in *Routes du Baroque. La Contribution du Baroque à la Pensée et à l'Art européens*, Communications au Colloque (Queluz 1988), réunies et publ. par Alain Roy – Isabel Tamen, Council of Europe, Lisboa 1990, pp. 117-130.

⁶⁵ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 29 giugno 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 44.

⁶⁶ Come riportato in Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, cit., pp. 169-170. Anche Winckelmann definisce Augusto III il «Tito tedesco», nei *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura* del 1755, in Johann Joachim Winckelmann, *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di Claudio Franzoni, Einaudi, Torino 2008, pp. 7-41, qui p. 7.

⁶⁷ A proposito di paragoni tra personaggi antichi e moderni, nel contesto encomiastico cortigiano settecentesco, un'eloquente testimonianza ci è fornita da Metastasio nella *Licenza* del suo *Tito Vespasiano ovvero La Clemenza di Tito*, dove spiega il processo che conduce alla similitudine: «Non crederlo, Signor; te non pretesi / Ritrarre in Tito. Il rispettoso ingegno / Sa le sue forze appieno, / Né a questo segno io gli rallento il freno. / Veggo ben che ciascuno / Ti riconobbe in lui. So che tu stesso / Quegli affetti clementi, / Che in sen Tito sentiva, in sen ti senti. / Ma, Cesare, è mia colpa / La conoscenza altrui? / È colpa mia che tu somigli a lui? / Ah vieta, invito Augusto, / Se le immagini tue mirar non vuoi, / Vieta alle Muse il rammentar gli Eroi» (cfr. Pietro Metastasio, *Drammi per musica*, vol. II, *Il regno di Carlo VI 1730-1740*, a cura di Anna Laura Bellina, Marsilio, Venezia 2003, p. 444). Inoltre, non va dimenticato che la natura e l'uso dell'allegoria era al centro di molte delle riflessioni dell'abate Conti, che sul tema realizza un trattato, annunciato e riassunto nella *Prefazione* ad Antonio Conti, *Prose e poesie*, cit.

⁶⁸ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 31 gennaio 1744, in



«nuovo AUGUSTO», per il quale gli artisti italiani mutano «col Sassonico Suol l'Ausonio Cielo» (App. I, vv. 9-10). Lo stretto legame tra il sovrano e la cultura italiana è fatto risalire da Algarotti al viaggio del giovane principe nella penisola⁶⁹, sul «primo fiorir di gioventude» (App. I, v. 13), dandogli modo di paragonarlo ad illustri uomini di Stato protettori delle arti: il cardinal Ippolito II d'Este, Guido da Montefeltro e Lorenzo de' Medici. Quanto insito in queste allettanti premesse per una nuova 'età dell'oro' delle arti, finalmente – secondo il letterato – si stava realizzando, e «l'occhio vede ormai / Quel ch'appena il disio sperare ardiva» (App. I, vv. 23-24). Cosicché, dopo «immenso girar di torbidi anni», riferendosi al lieto fine della guerra di successione polacca, «Un'altra volta innanzi a Trono Augusto / Insiem raccolto è il fino ad ora errante, / E disperso drappel dell'Arti belle, / Cui Mecenate un'altra volta è guida» (App. I, vv. 26-29). Di fronte a questo passaggio intravediamo, quasi inevitabilmente, uno dei dipinti più noti di Giambattista Tiepolo, *Mecenate presenta le arti ad Augusto* dell'Ermitage e, di fatti, quest'opera fu ideata proprio da Algarotti come omaggio per il conte Brühl⁷⁰, da lui già gratificato con lo stesso paragone in una missiva e ricordato come protettore delle arti nella biografia di Pallavicino⁷¹.

Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 64 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 139.

⁶⁹ Sulle implicazioni politiche dei viaggi italiani del principe, si rinvia a Józef A. Gierowski, *Viaggi in Italia del principe Federico Augusto*, in *Viaggiatori polacchi in Italia*, Atti del Congresso internazionale (Udine-Gorizia-Venezia-Vicenza, 7-10 giugno 1986), a cura di Emanuele Kanceff – Richard Lewanski, Slatkine, Geneve 1988, pp. 191-202; mentre sugli aspetti culturali a Alina Żórawska-Witkowska, *Esperienze musicali del principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711-1719)*, in «Studi musicali», XX (1991), 1, pp. 155-173. Per la biografia del sovrano è fondamentale Jacek Staszewski, *August III. Kurfürst von Sachsen und König von Polen, eine Biographie*, Akademie Verlag, Berlin 1996.

⁷⁰ Sulla celebre tela si rinvia, soprattutto, a: Beverly Louise Brown, *Giambattista Tiepolo. Master of the Oil Sketch*, An Exhibition Catalog (Fort Worth 1993), Electa-Kimbel Art Museum, Milano 1993, pp. 222-224; Carla Th. Mueller, in *Tiepolo in Würzburg. Der Himmel auf Erden*, vol. I, Ausstellungskatalog (Würzburg 1996), hrsg. v. Peter O. Krückmann, Prestel, München-New York 1996, pp. 160-161 (scheda n. 95); Stéphane Loire – José de Los Llanos, in *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, catalogue de l'exposition (Paris 1998-1999), sous la dir. Stéphane Loire – José de Los Llanos Paris-Musée, Paris 1998, pp. 145-147; Irina Artemieva in *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano 2002), a cura di Fernando Mazzocca – Enrico Colle – Alessandro Morandotti – Stefano Susinno, Skira, Milano 2002, p. 425 (scheda, n. III.1); Ead. in Harald Marx, *Sehnsucht und Wirklichkeit*, cit., p. 369 (cat. 159); Ead. in *Giambattista Tiepolo 'il miglior pittore'*, pp. 232-233 (scheda, n. 25); Ute Christina Koch, *Algarotti, Tiepolo und der antike Geschmack*, in *Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik*, hrsg. v. Gernot Kamecke – Bruno Klein – Jürgen Müller, Lukas Verlag, Berlin 2009, pp. 213-223, in particolare pp. 221-222.

⁷¹ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 27 settembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 57: «Il ne me reste, Monseigneur, qu'à supplier Votre Excellence de vouloir bien continuer a accorder aux Beaux Arts une protection, dont



Del resto, la familiarità degli ambienti colti di Dresda con quel prestigioso paragone emerge pure da una missiva di Algarotti al segretario di Brühl, Karl Heinrich Heineken (il quale era anche un esperto di stampe), del gennaio 1744, dove, alludendo al Ministro, dichiarava: «il est protecteur des beaux-arts et combien il mérite plus que jamais le nom de Mécène, nom qui est toujours mêlé à celui d'Auguste»⁷². Tutto ciò non deve però farci dimenticare che, per quanto il nostro testo poetico e il celebre quadro siano legati tra loro e probabilmente giunsero insieme a Dresda, i loro destinatari erano diversi: ad Augusto i versi, letti anche da Brühl, e a quest'ultimo l'opera pittorica, per la sua soddisfazione e collezione privata, benché verosimilmente conosciuta anche dal sovrano. Quindi, i versi di Algarotti non hanno l'intento di illustrare il dipinto di Giambattista, sebbene all'epoca della stesura egli l'aveva già ideato e richiesto al pittore.

In effetti, anche se non direttamente citato nell'epistola poetica, *Mecenate presenta le arti ad Augusto* è un dipinto che riassume in modo emblematico il messaggio suggerito dalla sua prima parte. Entrambi, infatti, propongono la similitudine tra le figure storiche di Augusto e Mecenate, protettori delle arti, con Augusto III e il conte Brühl, inserendosi in un clima ideologico influenzato dai richiami oraziani introdotti da Pallavicino. Essi, dunque, non erano solo il raffinato frutto della fertile fantasia del letterato veneziano, ma si rifacevano a una consuetudine celebrativa sicuramente apprezzata, se non richiesta, dai protagonisti. Nonostante tutto, dobbiamo comunque sottolineare, seguendo quanto affermato da Harald Marx, che «l'idea di far dipingere i temi della storia romana come un riferimento alla situazione di Dresda sembra essere stata del conte Francesco Algarotti»⁷³.

L'insistito raffronto che pervade il poema algarottiano tra le figure del mondo romano eternate da Orazio e la corte di Dresda, trova un vero e proprio equivalente visivo – la teoria dell'*Ut pictura poesis* era anch'essa di matrice oraziana – nel quadro di Tiepolo, in cui si possono intravedere molte delle idee espresse in versi, seguendo un intreccio tra letteratura e pittura usuale per il conte Francesco, e pertanto risulta interessante seguire le fasi della sua creazione e soffermarci su alcuni aspetti

l'honneur rejallit sur Mécène meme»; Francesco Algarotti, *Notizie pertinenti alla vita, ed alle opere del sig. Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., n.n. (ma p. 30): «S. E. il Sign. Conte di Brühl [sic!], la cui magnificenza è nutrimento alle belle Arti».

⁷² Lettera di Francesco Algarotti a Karl Heinrich Heineken, Venezia, 9 gennaio 1744, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 64 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 138. Su Heineken si veda Christian Dittrich, *Heine(c)ken, Karl Heinrich Ritter von*, in *Neue Deutsche Biographie*, 8, Duncker & Humblot, Berlin 1969, pp. 297-299. Per i rapporti di Heineken con Brühl cfr., in particolare, Ute Christina Koch, *Heinrich Graf von Brühl – der sächsische Maecenas*, in *Architektur und Kunst*, cit., pp. 221-235, in particolare pp. 225-227.

⁷³ Harald Marx, «Non si potrebbe sognare più lietamente il paradiso», cit., p. 37.



particolari. Si tratta di una piccola tela – di 69,5 cm x 89 cm – commissionata a Giambattista da Algarotti nell'estate del 1743 per farne dono a von Brühl, colui che poteva concretamente contribuire alle sue fortune e inoltre rappresentava, come gli era stato chiarito nell'*Instruction*, l'unico tramite con il regnante⁷⁴. Con questo raffinato omaggio, insieme al *pendant*, realizzato contemporaneamente e con gli stessi intenti, raffigurante il *Regno di Flora* o il *Giardino fatato di Armida*, ora al Fine Arts Museum di San Francisco⁷⁵, il conte Francesco voleva compiacere la vanità – per il paragone con Mecenate – e l'ambizione collezionistica dell'illustre Ministro sassone, grande appassionato e conoscitore d'arte, che così poteva aggiungere pure il celebrato – da Algarotti – maestro veneziano alla propria ricca raccolta⁷⁶. Di questi due dipinti, soggetti unici nella storia dell'arte, si parla chiaramente in una lettera indirizzata dal giovane scrittore al destinatario dei preziosi regali, scritta da Venezia il 19 luglio 1743. In tale missiva le opere sono descritte alla fine, dopo lunghe lamentele contro i metodi commerciali impiegati «da una maschera», ovvero dall'antagonista Bonaventura Rossi, anch'egli intento ad acquistare quadri per il re di Polonia, il quale spesso celava il volto com'era d'uso tra gli intermediari, cui fa seguito un dettagliato elenco dei dipinti al centro di trattative, nonché la richiesta – che come abbiamo già accennato non avrà esito positivo – di essere nominato «*surintendant des bâtiments et cabinets du roi*», un'istanza che il letterato-conoscitore osava avanzare «*sûr qu'Auguste ne sçauroit rien refuser lorsque Mécène intercède*»⁷⁷. Il confronto tra i personaggi antichi immortalati da Orazio e riproposti a Dresda da Pallavicino prosegue al termine della corrispondenza, quando viene preannunciato all'interlocutore l'eccezionale *cadeau*, per ingraziarselo in modo raffinato: «*J'ai pris la liberté, monseigneur, d'ordonner deux tableaux pour Votre Excellence. L'un représentera Les beaux-arts ammenéz par Mécène au trône d'Auguste, et dans le lointain au-delà du Tibre on verra le palais de Votre Excellence et ses hortos pensiles. L'autre*

⁷⁴ *Instruction pour le Comte Algarotti au sujet de sa Commission d'acheter des Tableaux en Italie*, del 16 febbraio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., pp. 10-11. Di questo incarico, conferitogli da Augusto III, Algarotti informava il fratello Bonomo in una missiva del 28 gennaio 1743: «Sua Maestà à steso di sua propria mano un Catalogo di Pittori di cui desidera aver quadri»; poi, dopo aver ricevuto l'*Instruction*, nella lettera del 25 febbraio: «I Tiziani, i Paoli, i Tintoretti e tutto quel che v'è di più rinomato sono nel Catalogo datomi», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., pp. 196 e 198 (lettere 86 e 88).

⁷⁵ Su questo dipinto rinviamo a William Lee Barcham, *Il «Trionfo di Flora» di Giambattista Tiepolo: una Primavera per Dresda*, in «Arte Veneta», 45 (1993), pp. 71-77.

⁷⁶ Sul ministro von Brühl e la sua passione per le arti si rinvia ai saggi in *Architektur und Kunst*, cit.; inoltre a *Heinrich Graf von Brühl. Ein sächsischer Mäzen in Europa*, cit.

⁷⁷ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 48 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 102-103.



représentera *L'empire de Flora*⁷⁸. Nella lettera non viene però specificato il nome del loro esecutore, il quale comparirà alcuni mesi dopo, quando Algarotti promette al suo interlocutore che: «mon premier soin sera de solliciter monsieur Tiepolo pour les tableaux de Votre Excellence, que je voudrois avoir l'honneur de lui présenter moi-même à mon retour»⁷⁹. Forse, questa rassicurazione si legava a una precisazione fatta qualche riga prima, dove era dichiarato quale ruolo avrebbe ricoperto von Brühl nella dedica ad Augusto III delle *Opere* di Pallavicino, oramai pressoché completata, nella quale: «Votre Excellence y est représenté comme Mécène aidant Auguste à ramener l'âge d'or pour les Arts»⁸⁰. Tuttavia, non sappiamo se tra le due corrispondenze vi siano stati altri carteggi, sfuggiti alle ricerche d'archivio, in cui era indicato il pittore. Certamente a Brühl il nome di Tiepolo non era del tutto sconosciuto, dato che gli era già stato presentato come emulo e profondo conoscitore di Veronese ed inoltre compariva tra i veneziani contemporanei cui affidare opere per la collezione reale⁸¹. Comunque, attraverso quei due dipinti, il conte Francesco voleva anche accreditare il concittadino presso una grande corte europea, come pittore di storia, all'antica, poussiniano⁸².

Il dipinto dell'Ermitage, su cui ci concentriamo, fu realizzato nel corso della seconda metà del 1743 e appare strettamente legato all'affresco che mostra la *Continenza di Scipione* in Villa Cordellina a Montecchio Maggiore, eseguito da Giambattista tra l'autunno di quell'anno e la primavera del 1744, preceduto da un modelletto (ora al Nationalmuseum di Stoccolma), e forse proprio a questo si ispira, facendo ritenere che debba collocarsi in una fase intermedia tra lo studio preparatorio e la decora-

⁷⁸ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 49 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 103. Sui rapporti che legavano l'ideatore, l'esecutore e il destinatario delle tele in questione si veda la recente interpretazione di Ismaele Chignola, *Heinrich von Brühl, Francesco Algarotti e Giambattista Tiepolo: tracce di un'empatia massonica*, in *Heinrich Graf von Brühl. Ein sächsischen Mäzen in Europa*, cit., pp. 334-349.

⁷⁹ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Verona, 17 novembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 62 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 121.

⁸⁰ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Verona, 17 novembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 61 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 120-121.

⁸¹ Si veda, in particolare, *infra* alle note 191 e 192.

⁸² Per Irina Artemieva, in *Il Neoclassicismo*, cit., p. 425: «Algarotti voleva presentare Tiepolo come pittore che nella sua attività artistica tenta di ridare vita al classicismo di Poussin», inoltre, la stessa studiosa notava che «In questo eloquente complimento al conte Brühl Tiepolo doveva apparire 'pittore-studioso' effettuando confronti allegorici tra i contemporanei e gli eroi della storia di Roma e citando prototipi classici» (*ibidem*). Tuttavia, il conte Francesco non nascondeva al destinatario del dono di essere stato lui – e non Tiepolo – l'ideatore delle allegorie presenti nel dipinto.



zione murale⁸³. Eppure, non possiamo escludere che la tela di San Pietroburgo possa precedere, anche se di poco, lo studio per Villa Cordellina o quantomeno essere stata ideata nello stesso momento, vista l'analogia presenza delle statue di Minerva e Apollo, di cui parleremo in seguito, verosimilmente suggerite da Algarotti, il quale di certo aveva a cuore soprattutto l'opera per il Ministro sassone e potrebbe aver spinto il pittore a replicare quella invenzione per la decorazione della villa di Montecchio Maggiore⁸⁴. Nondimeno, è utile ricordare che i consigli del letterato furono inseriti da Giambattista in un affresco che riprendeva parte di quello che illustra la *Continenza di Scipione*, da lui eseguito all'inizio degli anni Trenta in palazzo Casati-Dugnani a Milano⁸⁵. A tale prototipo, quindi, va ricondotto anche il dipinto donato a Brühl, almeno per la parte sinistra, in cui è raffigurato il sovrano, e, tra l'altro, in entrambi i casi compare sullo sfondo un loggiato di matrice veronesiana.

Il quadro inviato a Dresda nei primi mesi del 1744 mostra le tre arti liberali (pittura, scultura e architettura), impersonate da figure femminili e segnalate con i loro tipici attributi iconografici, insieme a Omero, il quale simboleggia la poesia, accompagnato da un giovinetto che impugna una tromba, per evocare la musica. Il piccolo corteo pare prostrarsi ai piedi di Augusto, assiso su un trono posto sopra cinque gradini, tra le statue di Minerva, che replica l'antica statua nella collezione Giustiniani, e Apollo, le cui fattezze sono tratte dalla *Scuola di Atene* di Raffaello⁸⁶. Per la figura di Apollo, possiamo ipotizzare che l'idea di rappresentare il dio delle arti in quelle particolari forme raffaellesche derivi da una stampa di Nicolas Dorigny e Jacob Frey del 1728, che riproduceva un disegno di Carlo Maratti, l'*Accademia della Pittura*, forse ispirato da Giovanpietro Bellori (anche se in questo caso il dio trattiene la lira con la mano destra, mentre Tiepolo, in aderenza all'originale raffaellesco, la colloca nella sua sinistra), e dedicata ai giovani studiosi del disegno, in cui sono proposti in forma allegorica i principi teorici e pratici della formazione pittorica, un tema cui il conte Francesco era sicuramente attento, tanto da citare proprio questo foglio, fin dal *Discorso sopra la pittura*, per indicare l'importanza

⁸³ Secondo la proposta di Beverly Louise Brown, *Giambattista Tiepolo. Master of the Oil Sketch*, cit., p. 224, nota 9.

⁸⁴ Come ipotizzato in George Knox, *Catalogue of the Tiepolo Drawings in the Victoria and Albert Museum*, Her Majesty's Stationery Office, London 1975, pp. 14-15.

⁸⁵ Per queste decorazioni si veda Massimo Gemin – Filippo Pedrocco, *Giambattista Tiepolo: i dipinti, opera completa*, Arsenale, Venezia 1993, pp. 270-271.

⁸⁶ Sui rapporti tra Giambattista e la scultura, sia antica sia contemporanea, si rinvia a Giuseppe Pavanello, *Tiepolo e la scultura: dalla copia all'invenzione*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi 1996), a cura di Lionello Puppi, Il Poligrafo, Venezia 1998, pp. 165-170, in particolare, sul dipinto in questione, p. 167.



dell'esercizio grafico⁸⁷. Per altro, i richiami classicisti e specificatamente a Raffaello saranno enfatizzati dallo stesso Algarotti – lo vedremo – nei versi in cui intende presentare le qualità di Tiepolo al sovrano.

Ancora nel nostro dipinto, sulla destra della scena e dietro Apollo si notano dei soldati posti in disparte, una presenza abbastanza usuale nelle opere del veneziano, ma la loro posizione particolarmente defilata potrebbe voler indicare che quando le arti prosperano le armi tacciono⁸⁸ o piuttosto che Augusto e Mecenate, oltre ai piaceri, non dimenticavano i propri doveri di difesa dello Stato. Alla destra dell'Imperatore è collocato Mecenate, che presenta le arti al sovrano, affiancato da un'altra figura, al margine sinistro del quadro. A proposito di tale personaggio, alla luce delle considerazioni sul ruolo esercitato dall'opera di Orazio, possiamo ipotizzare che esso raffiguri proprio il poeta latino e, per interposta persona, Algarotti stesso⁸⁹.

Sullo sfondo della scena è proposta una loggia palladiana – ripresa da Veronese – sormontata da una balaustra, al di là della quale si riconosce il palazzo del Ministro sull'Elba, allora appena terminato, con i giardini pensili sul fiume, un luogo noto come «terrazza di Brühl». Per rappresentare quella splendida dimora in modo tanto realistico, probabilmente Giambattista si aiutò con alcuni disegni, fornitigli dal conte Francesco e forse da lui stesso eseguiti⁹⁰. Sempre ai consigli o meglio alle richieste di Algarotti possiamo ricondurre la soluzione del loggiato, che richiama le architetture di Palladio, le quali erano oggetto di ammirazione e di profonde riflessioni negli ambienti veneziani frequentati dal letterato, e che in quegli stessi anni compaiono in diverse opere di Tiepolo. Nella scelta di una simile soluzione, influiva pure la convinzione che le architetture palladiane derivassero da quelle antiche e quindi attraverso di esse fosse possibile proporre una quinta scenica adeguata al tema della tela. Il loggiato è balaustrato e nella parte che sovrasta l'Imperatore osserviamo dei muratori intenti alla sua costruzione: la loro presenza è stata considerata un'allusione alla fervida attività artistica sotto il regno di Augusto⁹¹. Oppure, seguendo sempre la traccia oraziana, potrebbero inserirsi con mag-

⁸⁷ Cfr. Francesco Algarotti, *Discorso sopra la pittura*, in Id., *Discorsi sopra differenti soggetti*, Pasquali, Venezia 1755, pp. CXCXV-CCXXIV, qui p. CCVII.

⁸⁸ Secondo l'interpretazione presentata in Liliana Barroero – Stefano Susinno, *L'artista 'moderno' e il ruolo delle Accademie*, in *Il Neoclassicismo*, cit., pp. 132-187, qui p. 134.

⁸⁹ Invece, *ivi*, p. 134, viene proposto di identificare in quella figura Virgilio.

⁹⁰ Come suggerito da Fritz Löffler, *Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten*, Seemann, Leipzig 1981, pp. 240-245; inoltre nelle schede in Beverly Louise Brown, *Giambattista Tiepolo. Master of the Oil Sketch*, cit., p. 223 e da Stéphane Loire – José de Los Llanos in *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, cit., p. 145.

⁹¹ Osservazione presentata in Stéphane Loire – José de Los Llanos, in *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, cit., p. 145.



giore incidenza nel colloquio tra passato e presente cui il conte Francesco aveva improntato il dipinto, rappresentando, in diretta relazione con la residenza reale di Brühl, l'edificazione della celebre villa di Mecenate, o addirittura di quella da lui generosamente donata a Orazio, con il quale Algarotti si identificava. Chissà, possiamo anche ritenere che in tal modo il letterato veneziano volesse far presente al potente Ministro quanto il suo omologo antico fosse stato prodigo con il poeta che lo aveva celebrato e altrettanto avrebbe dovuto fare lui, verso chi lo stava omaggiando con tanto riguardo. Di certo, i due dipinti fatti eseguire a Giambattista per Brühl erano doni interessati e contenevano un'ampia serie di messaggi, rivolti a compiacere il destinatario e a farsi ben volere. Algarotti trattenne un ricordo di quelle opere nella propria collezione⁹², probabilmente da identificare nei due acquerelli attribuiti a Tiepolo conservati nel Musée des Beaux-Arts di Agen, che raffigurano i medesimi soggetti, anche se in modo più ravvicinato rispetto ai dipinti⁹³.

Forse, per intendere pienamente i risvolti di *Mecenate presenta le arti ad Augusto*, di lettura assai complessa, è opportuno richiamare il celebre *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, stilato da Algarotti nell'ottobre del 1742, in cui, dopo aver esposto nei dettagli un programma di opere da far realizzare ad alcuni pittori contemporanei, si immagina di premiare il migliore facendogli eseguire un altro quadro, nel quale raffigurare Augusto III in abito romano, nell'atto di inaugurare il nuovo Museo, in forma di «suntuoso antico tempio», sul cui frontone si deve leggere «VRBIS ORNAMENTO / MINERVAE ET MVSAIS OMNIBVS DICAVIT / AVGUSTVS ARTIVM ET SOE-CVLI / RESTITVTOR»⁹⁴, mentre la regina, nelle vesti di Minerva, è seguita da un drappello di Muse. Inoltre, la tela doveva essere popolata di sfingi e sculture antiche, come per altro accade nel *Regno di Flora*, mentre sullo sfondo «si potrebbe rappresentare un gruppo di artefici, che alla costruzione dell'edificio adoprati si fussero», e «in lontananza veder si dovrebbe su di verdeggianti collina, a cui l'Elba lavasse il piè,

⁹² [Giannantonio Selva], *Catalogo dei quadri, dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della galleria del fu sig. conte Francesco Algarotti in Venezia*, s.d. [1776], p. LIV. Sulla reale paternità di tale catalogo, edito come anonimo, Giandomenico Romanelli propone di assegnarla a Bonomo Algarotti, definito il suo «autore sostanziale»: Giandomenico Romanelli, *Gli Algarotti, i Selva, i Corniani: scienza, arte e collezioni*, in *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti*, cit., pp. 203-219, qui p. 213.

⁹³ Cfr. Stéphane Loire – José de Los Llanos, in *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, cit., p. 145.

⁹⁴ Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, cit., pp. 370-371. Per l'influenza di tale passaggio sui dipinti commissionati da Algarotti per il sovrano si veda anche Thomas Liebsch, «...una piccola e scelta raccolta di quadri moderni», cit., p. 222.



il regio castello di Meissen, ma di greca architettura»⁹⁵: tutti elementi che ritroviamo in vari modi nel dipinto dell'Ermitage, con modifiche dettate dal fatto che esso era rivolto a onorare Brühl, e così il castello reale diventa la sontuosa residenza del *Premierminister*, sempre bagnata dall'Elba, e il Museo in forma di tempio un loggiato palladiano.

5. AUGUSTO PROTETTORE DELLE ARTI SULLE RIVE DELL'ELBA

Riprendendo l'esegesi della nostra epistola poetica, dopo la sezione dedicata al ruolo del regnante, Algarotti passa a magnificare la produzione della porcellana di Meissen, un esempio concreto dell'amore del sovrano per la creazione artistica, cui ha chiamato «un popolo intier sudante, e curvo / A fabbricar colla Misniaca Argilla / L'indiche maraviglie» (App. I, vv. 32-34), con esiti che superano quelli cinesi. Questo passaggio sarà mantenuto anche nella versione rivista del testo (App. II, vv. 32-35). L'importanza della manifattura di Meissen era da tempo oggetto di ampia celebrazione e il letterato veneziano non fece altro che esaltare ulteriormente un primato sassone di cui il novello Augusto era sicuramente orgoglioso. Certamente anche Algarotti apprezzava quella preziosa produzione e su di essa si era soffermato nel *Progetto* per il Museo di Dresda⁹⁶. Tuttavia, appare curioso notare che nella stessa lettera in cui annunciava a Brühl il dono dei Tiepolo, proprio subito dopo averli descritti, il conte Francesco passava – come nei nostri versi – alla porcellana, informando il corrispondente: «J'ai pris la liberté aussì d'adresser à Votre Excellence une caisse de porcelaines de Venise

⁹⁵ Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, cit., p. 372.

⁹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 373-374, dove osserva che la manifattura di Meissen ha «così bene imitato, e in molte cose superato l'arte giapponese e cinese», proponendo quindi di riprodurre in porcellana le maggiori sculture antiche, moderne e pure contemporanee, dato che in tale elenco è compreso Lorenzo Mattielli; inoltre, sappiamo che il conte Francesco aveva ideato «i soggetti per le statuine in porcellana», destinate a «formare il dessert» per la regina d'Ungheria, come riportato in una lettera a Nicolò Esterhas (Nikolaus Esterházy de Galántha) «Ministro di S. M. la Reg. di Ungheria e Boemia, alla Corte di Dresda», Dresda, 24 dicembre 1742, in Francesco Algarotti, *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. VIII, pp. 211-217. Sulla produzione di porcellane a Meissen la bibliografia è vastissima, ma tra i titoli più recenti si segnala: *Fragile Diplomacy. Meissen Porcelain for European Courts ca. 1710-63*, An Exhibition Catalog (New York 2007), ed. by Maureen Cassidy-Geiger, Yale University Press, New Haven-London 2007; *Meissen, barockes Porzellan*, Ausstellungskatalog (Köln 2010), hrsg. v. Patricia Brattig – Andreas Baumerich, Arnoldsche, Stuttgart 2010; *Triumph der blauen Schwerter. Meissener Porzellan für Adel und Bürgertum, 1710-1815*, Ausstellungskatalog (Dresden 2010), hrsg. v. Ulrich Pietsch, Seemann, Leipzig 2010.



pour Sa Majesté»⁹⁷. D'altra parte, Brühl può essere qualificato come un autentico appassionato delle porcellane di Meissen e per lui, tra il 1737 e il 1742, era stato realizzato quello che forse si può considerare il capolavoro della manifattura, il cosiddetto *Schwanenservice*, la cui maestosità certamente non era sfuggita al brillante scrittore veneto⁹⁸. Inoltre, nella stessa corrispondenza era pure annunciata la spedizione di «une demi douzaine de plats et une tabatière d'une nouvelle manufacture de verre qui imite la porcelaine»⁹⁹, ovvero il lattimo, un vetro che effettivamente voleva assomigliare al nobile materiale proveniente da Meissen e rappresentava una novità commerciale. Non era solo una curiosità però, poiché veniva chiarito che l'invio aveva anche la funzione di dimostrare ulteriormente: «dont la magnificence et le goût encourage, soutient et fait naître les beaux-arts»¹⁰⁰. Questo, in fondo, rappresentava un messaggio non troppo distante da quello espresso in versi, dove ritroviamo la medesima successione: Augusto e Mecenate protettori delle arti e la conseguente produzione di porcellane o simili oggetti, che, secondo quest'ottica, solo in determinate condizioni di favore possono essere creati.

L'omaggio poetico passa quindi a occuparsi di alcuni artisti che operano sulle rive dell'Elba, sotto la protezione del sovrano, selezionati ponendo attenzione al loro ruolo nel complesso *milieu* cortigiano e pure ai rapporti tra essi e l'autore del componimento. L'elenco inizia con il celebre musicista e compositore Johann Adolf Hasse¹⁰¹, maestro di cappella, già collaboratore di Pallavicino e marito della cantante Faustina Bordoni, il quale sulle sue dita fa udire «d'Italia l'Armonia divina» ed è «Delle Scene Signor, Signor del Core» (App. I, vv. 40). Di Hasse viene celebrato il

⁹⁷ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 49 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 104.

⁹⁸ La passione di Brühl per le porcellane (fu anche *Oberinspektor der Porzellanmanufaktur*) è ricordata in *Schwanenservice. Meissener Porzellan für Heinrich Graf von Brühl*, Ausstellungskatalog (Dresden 2000), hrsg. v. Ulrich Pietsch – Claudia Valter, Edition Leipzig, Berlin 2000 e Ulrich Pietsch, *Die Porzellansammlung des Grafen von Brühl*, in *Architektur und Kunst*, cit., pp. 237-246.

⁹⁹ Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 49 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 104.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Su Hasse (Bergerdorf 1699-Venezia 1783) si rinvia soprattutto a *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, hrsg. v. Szymon Paczkowski – Alina Żórawska-Witkowska, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2002; Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern in Kontext der Hofkultur*, Laaber-Verl., Laaber 2003; Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, cit. Inoltre, su Hasse e la cultura musicale alla corte di Dresda: Christine Fischer, *Opera seria nördlich der Alpen – venezianische Einflüsse auf das Musikleben am Dresdner Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, in «Zeitenblicke», 2 (2003), 3, <<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/03/fastenrath.html>> (9 novembre 2016).



modo in cui «Commove, e calma a un tocco sol di Lira, / E pietà, com'ei vuol, sdegno, od amore, / Nuovo Timoteo, in sen d'AUGUSTO inspira» (App. I, vv. 41-43). In quest'ultimo brano, che propone un nuovo paragone con un personaggio dell'antichità, ovvero Timoteo, musicista alla corte di Alessandro Magno, leggiamo un elogio alle abilità del compositore, molto apprezzate da re Augusto, ma soprattutto l'evocazione della famosa ode composta nel 1697 da John Dryden, *Alexander's Feast; or The Power of Musique. An Ode in Honour of St. Cecilia's Day*¹⁰², sicuramente ben conosciuta a Dresda, anche perché musicata con successo nel 1736 da Händel, con il titolo di *Il convito di Alessandro*. Il protagonista di quella composizione era appunto Timoteo, il quale cantava e suonava la lira per Alessandro, suscitando in lui diversi stati d'animo, dalla malinconia all'allegria e, in effetti, i versi riservati ad Hasse ricalcano proprio il testo di Dryden. L'originale inglese – ne facciamo qui solo cenno – ebbe una traduzione italiana, grazie ad Antonio Conti, che la pubblicò nel 1739 con il titolo *Timoteo, ossia gli effetti della musica*¹⁰³. Con tutta probabilità era quest'ultima versione a essere conosciuta dal conte Francesco e proprio a essa faceva riferimento. In quel passo siamo pure tentati di scorgere l'allusione a un dipinto ideato da Algarotti, ma mai realizzato e sostituito con un altro. Ci riferiamo al *Timoteo ovvero gli effetti della musica*, che il conte Francesco nell'estate del 1743 aveva commissionato a Tiepolo, parte della serie descritta nei celebri *Argomenti di quadri*¹⁰⁴, su cui torneremo in seguito.

Sempre a proposito di Hasse, appare interessante ricordare la sua menzione nel *Progetto* per il Museo di Dresda del 1742, dove Algarotti, per meglio spiegare la propria idea di affidare ai pittori contemporanei soggetti che assecondino le loro qualità, ricordava al sovrano: «Vedesi che un eccellente maestro di cappella, come il sig. Hasse molte volte in Italia ha fatto, può di mediocri personaggi formare un'eccellente opera scrivendo secondo l'abilità di ciascuno, e non volendo far cantare l'usignolo a chi non può imitare se non il gufo»¹⁰⁵. Il conte Francesco, eviden-

¹⁰² Per l'edizione critica del testo: John Dryden, *The Poems of John Dryden*, vol. III, ed. by James Kinsley, Clarendon Press, Oxford 1958, pp. 1428-1433; Id., *The Works of John Dryden*, vol. VII, *Poems 1697-1700*, ed. by Virgin A. Dearing, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2002, pp. 3-9, 555-567. Sul contenuto dell'ode si veda: John Harrington Smith, *The Argument and Contexts of Dryden's Alexander's Feast*, in «*Studies in English Literature*», 18 (1978), 3, pp. 465-490.

¹⁰³ Antonio Conti, *Prose e poesie*, cit., pp. XL-LIII. Su questa cantata si veda anche *infra* alla nota 175.

¹⁰⁴ Francesco Algarotti, *Argomenti di quadri dati a dipingere a' più celebri pittori moderni, per la R. Galleria di Dresda*, in Francesco Algarotti, *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. VIII, pp. 375-388.

¹⁰⁵ Cfr. Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, cit., p. 362.



temente, conosceva bene la produzione di Hasse e del resto la sua stella brillava già da tempo nel firmamento musicale. D'altra parte, a Dresda i rapporti tra i due devono essere stati cordiali e forse di reciproco aiuto¹⁰⁶.

Il corteo degli artisti impiegati da Augusto III prosegue con Louis de Silvestre¹⁰⁷, pittore di origini francesi, dal 1716 a Dresda e nel 1741 elevato al rango comitale, *premier peintre du roi* e Direttore dell'Accademia reale, strettamente legato ai circoli intellettuali, specialmente musicali, della città: insomma uno dei più importanti uomini di cultura presenti sulle rive dell'Elba, il cui operato e prestigio non erano sfuggiti ad Algarotti. I versi dedicati al rinomato pittore recitano: «Vivon l'effigie tue, vivono i volti / incarnati da te» (App. I, vv. 44-45), facendo riferimento alle abilità di ritrattista, dispiegate in varie occasioni per il sovrano e il suo seguito¹⁰⁸. Essi proseguono con la citazione di uno specifico tema mitologico: «degnò Silvestre, / E Dafni spesso in le tue tele Clori / Vezzeggiò vieppiù bella, e men ritrosa» (App. I, vv. 45-47). In effetti, oltre al gioco incentrato sul nome dell'artista che richiama ciò che vive nelle selve, in questo modo il poeta sembra voler evocare una serie di soggetti particolarmente congeniali al francese e ritenuti importanti presso la corte sassone. Infatti, sappiamo che de Silvestre eseguì una serie di 17 sopraporte, che adornavano alcuni degli ambienti più significativi del palazzo reale – la sala del trono e quella precedente –, raffigurandovi celebri coppie di amanti, tratte dalla letteratura classica e da quella rinascimentale italiana, immer-

¹⁰⁶ Nella corrispondenza da Dresda tra il conte Francesco e il fratello Bonomo compare spesso il nome di Hasse, insieme a quella di sua moglie la cantante Faustina Bordoni, dimostrando rapporti di familiarità (cfr. *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., pp. 124, 126, 177, 180); in particolare nella missiva del 12 febbraio 1742, pochi giorni dopo essere giunto a Dresda, informava Bonomo di avere parlato di lui con il compositore, la sua consorte e la miniaturista Felicita Sartori Hoffmann (*ivi*, p. 126, lettera 47).

¹⁰⁷ Per l'attività a Dresda di Louis de Silvestre (Parigi o Sceaux 1675 – Parigi 1760) si veda soprattutto: *Die Gemälde des Louis de Silvestre in der Dresdener Gemäldegalerie*, Ausstellungskatalog (Dresden 1975), hrsg. v. Harald Marx, Staatliche Kunstsammlung Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 1975; Xavier Salmon, *Louis de Silvestre (1675-1760) un peintre français à la Cour de Dresde*, catalogue de l'exposition (Versailles, 1997), Etablissement Public, Versailles 1997; Harald Marx, «Non si potrebbe sognare più lietamente il paradiso», cit., pp. 30-36, 40, 42; Id., *Sehnsucht und Wirklichkeit*, cit., pp. 26-42, 51-53, 56-61, 273-294 (schede del catalogo 104-115), 300-331 (cat. 117-137); Id., *Silvestre, Louis de*, in *Neue Deutsche Biographie*, 24, Duncker & Humblot, Berlin 2010, pp. 418-420; Thomas Rudert, *Von Verlustbildern, Stadtschlössern und der Ironie der Geschichte. Der Weg eines Gemäldes von Louis de Silvestre aus Dresden über Florida nach Warschau*, in «Dresdener Kunstblätter», 56 (2012), pp. 136-142.

¹⁰⁸ Per una rassegna della ritrattistica ufficiale di Louis de Silvestre a Dresda si rinvia ad Harald Marx, *Sehnsucht und Wirklichkeit*, cit., pp. 277-294 (cat. 105-115); in particolare ricordiamo i grandi ritratti equestri, con armature all'antica, di Augusto II e Augusto III, conservati nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda (rispettivamente inv. 768 e 769).



se in paesaggi di grande bellezza¹⁰⁹. In tale ciclo, tra le tele conosciute, non compaiono però Dafni e Cloe, pur menzionati con tanta evidenza dal conte Francesco. Una simile assenza può derivare dal semplice fatto che quella sopraporta non sia mai esistita e che i versi alludevano in senso generale agli amori letterari raffigurati dal pittore, prendendo a esempio il famoso testo *Dafni e Cloe* di Longo il Sofista. Ma, se al contrario il dipinto di de Silvestre era stato creato, ed è ora disperso, esso doveva avere un rilievo notevole per giustificarne la menzione. Tra l'altro, a Cloe è riservata una delle poesie di Orazio tradotte da Pallavicino, inclusa nei volumi del 1744, circostanza forse non completamente estranea al nostro componimento¹¹⁰. Questi ultimi riferimenti sono assenti nella versione rivista dell'epistola, in cui de Silvestre è ricordato solamente in veste di ritrattista (App. II, vv. 25-26).

Dopo il celebrato pittore di grandi tele, Algarotti passa a una poco nota autrice di piccoli dipinti, la «gentil modesta Hoffmanna, a cui / Il più fino pennel cesse Rosalba» (App. I, vv. 48-49), cioè alla friulana Felicita Sartori¹¹¹, la quale, dopo essere stata allieva della famosa Rosalba Carriera – quest'ultima molto amata dal regnante sassone – si era specializzata nel genere della miniatura e nel 1741, in seguito al matrimonio con il consigliere di corte Franz Joseph von Hoffmann, si era trasferita a Dresda¹¹². Della sua produzione, ancor'oggi non completamente cono-

¹⁰⁹ Per queste opere: Harald Marx, *Angelika und Medor, ein Gemälde von Louis de Silvestre als Geschenk für die Gemäldegalerie Alte Meister*, in «Dresdener Kunstblätter», 43 (1999), pp. 51-55; Id., «Non si potrebbe sognare più lietamente il paradiso», cit., pp. 31-36; Id., *Sehnsucht und Wirklichkeit*, cit., pp. 316-320 (cat. 128-130).

¹¹⁰ Cfr. Stefano Benedetto Pallavicini, *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., vol. I, p. 38 (XXIII).

¹¹¹ Su Felicita Sartori (Pordenone 1714-Dresda 1750), si rinvia soprattutto a: Helga Puhlmann, *Eine Karriere im Schatten von Rosalba Carriera – Felicita Sartori / Hoffmann in Venedig und Dresden*, in «Zeitenblicke», 2 (2003), 3, <<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/03/fastenrath.html>> (24 novembre 2016); Bernardina Sani, *Nota sulle cerchie artistiche e intellettuali intorno a Rosalba Carriera: l'allieva Felicita Sartori*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica, per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di Ilaria Chiappini di Sorio – Laura De Rossi («Arte / Documento», 17-19, 2003), Edizioni della Laguna, Monfalcone 2003, pp. 495-499; Caterina Furlan, *Pittura al femminile a Dresda: Rosalba Carriera e Felicita Sartori Hoffmann*, in *Arte per i re*, cit., pp. 107-114; Paolo Pastres, *Sartori Hoffmann Felicita, pittrice*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, vol. 2: *L'età veneta*, a cura di Cesare Scaloni – Claudio Griggio – Ugo Rozzo, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, Udine 2009, pp. 2247-2248; Stefano Aloisi, *Alcune precisazioni su Antonio Dell'Agata e Felicita Sartori*, in «AFAT. Arte in Friuli. Arte a Trieste», 30 (2011), pp. 79-82.

¹¹² Giunto a Dresda da pochi giorni, il conte Francesco indirizzò il 12 febbraio 1742 una missiva al fratello Bonomo, in cui gli riferiva di aver parlato di lui con «Madama Hoffman discepola della Rosalba», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 126 (lettera 47).



sciuta e dedicata anche al ritratto¹¹³, viene esaltata la padronanza della tecnica del pastello, che con «acqua, e gomma a poche terre immista», le consente di rivaleggiare con Rubens, il cui stile viene descritto con richiami di natura sensoriale: «Del Fiammingo miglior l'ardito tocco / Emuli, e il tinger saporito, e caldo» (App. I, vv. 50-52). Per meglio comprendere il senso di un simile paragone è forse necessario rifarsi al giudizio su Rubens esposto nel *Saggio sopra la pittura*, testo che, sebbene posteriore ai versi del 1744, appare indicativo del pensiero algarottiano. In quella sede, infatti, ritroviamo la definizione di Rubens quale «principe» della scuola fiamminga, in grado di esprimere un «ingegno sommamente vivace e una facilità di operare grandissima», con una «forza e una grandiosità di stile, che è sua propria», osservando infine che «con poche terre arrivò, come gli antichi maestri, a comporre una varietà di tinte incredibili, seppe dare a' colori una maravigliosa lucidità e non minore armonia, non ostante l'altezza del suo tingere»¹¹⁴. Tuttavia, benché ci siano delle tangenze tra quelle osservazioni e i nostri versi, specialmente nell'apprezzamento sull'uso delle materie pittoriche, con tutta probabilità il richiamo al fiammingo aveva pure un ulteriore significato, legato non solo allo stile della pittrice, quanto alla sua attività di copista, in miniatura, di parte dei capolavori del museo di Augusto III, di cui ci sono giunti alcuni esempi. Tra essi figura pure la copia del *Mercurio e Argo* di Rubens, tela approdata a Dresda da Parigi nel 1742, ed è perciò verosimile che Algarotti volesse riferirsi proprio a quella riproduzione, la quale, in effetti, mostra un esito davvero degno di essere ammirato e celebrato, e che crediamo fosse stata realizzata nell'immediatezza dell'arrivo della prestigiosa opera secentesca¹¹⁵.

A proposito della Sartori, va ricordato un episodio che la lega a Pallavicino, di cui forse anche il conte Francesco era a conoscenza e avrebbe potuto tenerne conto nella stesura dei suoi versi: quando nel 1741 la pittrice si sposò con il barone Hoffmann fu proprio il poeta di corte ad accompagnarla all'altare e ne scrisse alla sorella di Rosalba Carriera¹¹⁶. Infine, forse non è troppo azzardato supporre – come ab-

¹¹³ Tra le opere note della Sartori figurano i ritratti in miniatura di Johann Adolf Hasse (1730-1735 ca) e di sua moglie Faustina Bordoni (1750), nella Gemäldegalerie di Dresda; su tali opere: Bernardina Sani, *Nota sulle cerchie artistiche e intellettuali intorno a Rosalba Carriera*, cit., pp. 498-499.

¹¹⁴ Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura* (edizione 1763), in *Illuministi italiani*, vol. II, *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di Ettore Bonora, Ricciardi, Milano-Napoli 1969, pp. 333-432, qui p. 423.

¹¹⁵ Su questa copia in miniatura si veda Helga Puhlmann, *Eine Karriere*, cit. e Bernardina Sani, *Nota sulle cerchie artistiche e intellettuali intorno a Rosalba Carriera*, cit., p. 497.

¹¹⁶ La circostanza è descritta nella lettera di Stefano Benedetto Pallavicino ad Angela



biamo anticipato – che il ritratto di Pallavicino premesso alle sue *Opere*, disegnato da Nazario Nazari e inciso da Francesco Zucchi, possa derivare da un'effigie realizzata dalla miniatrice, che il conte Francesco portò con sé da Dresda.

I versi dedicati alla Sartori subirono modifiche nella versione rivista, dove suonano come una esplicita investitura a erede di Rosalba Carriera, scomparsa nel 1757, mentre è attenuato il paragone con Rubens: «E tu, donna gentile, a cui 'l pennello / Cogli acquerelli suoi cedé Rosalba, / Dell'ardito Rubenio emuli il tocco / E l'erudito occhio real ne bei» (App. II, vv. 29-30).

La breve rassegna sugli artisti impegnati a Dresda, dopo aver elencato un musicista e due pittori, si conclude con lo scultore Lorenzo Mattielli¹¹⁷. Questi, nato a Vicenza, aveva lavorato a lungo in Austria e nel 1738 era entrato al servizio di Augusto III, realizzando una serie di opere di grande valore, tra cui settantotto statue per la Hofkirche, altre per il giardino e il castello reale di Hubertusburg e soprattutto alcune sculture per ornare la residenza del ministro Brühl¹¹⁸. L'alta considerazione che la corte sassone aveva per Mattielli è evidente dalla nomina, nel 1743, a ispettore di corte delle collezioni di statuaria antica e moderna¹¹⁹. A questo artista Algarotti riserva versi che ne esaltano le qualità creative e la speciale predisposizione ai soggetti decorativi tratti dal repertorio classicista, di cui aveva dato ampia prova sulle rive dell'Elba: «Ecco da informe Alpino Masso uscire / Morbida Ninfa, o Muscoloso Atleta / A' dotti colpi tuoi» (App. I, vv. 53-55). Simili capacità ne facevano una gloria italiana e specialmente veneta, viste le origini beriche: «Mattiello, onore / Del Palladio Retrone, onor d'Ausonia» (App. I, vv. 55-56). Quindi, il poeta

Pellegrini Carriera, da Dresda, 31 luglio 1741, edita in Bernardina Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, cit., pp. 814-815. Inoltre, va ricordato che l'incontro tra la Sartori e Hoffmann avvenne probabilmente nel 1740 nello studio veneziano di Rosalba.

¹¹⁷ Su Lorenzo Mattielli (Vicenza 1687-Dresda 1748), si rinvia in particolare a: Konstanze Rudert, *Lorenzo Mattielli – ein italienischer Bildbauer am Dresdner Hof*, in *Elbflorenz*, cit., pp. 203-220; Roberto Pancheri, *L'«onor d'Ausonia». Studi sull'attività di Lorenzo Mattielli a Vienna e nei domini asburgici*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento: nuovi studi*, a cura di Giuseppe Pavanello, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2002, pp. 413-461; Ilse Schütz, *Scultore di sua maestà cesarea: die Tätigkeit Lorenzo Mattiellis unter Karl VI. in Wien*, in «Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg», 18 (2002), pp. 7-137; Roberto Pancheri, *Mattielli, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 72, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2009, pp. 288-292; Massimo De Grassi, *Venetian Sources for Mattielli's Sculpture*, in «Barockberichte», 61 (2013), pp. 41-47; Stefan Dürre, *Lorenzo Mattielli und das 'Skulpturenmuseum' im Großen Garten zu Dresden*, *ivi*, pp. 84-91; Konstanze Rudert, *Lorenzo Mattielli zwischen Wien und Dresden*, *ivi*, pp. 74-83.

¹¹⁸ Per l'attività di Mattielli a Dresda cfr. Konstanze Rudert, *Lorenzo Mattielli – ein italienischer Bildbauer*, cit.; Stefan Dürre, *Lorenzo Mattielli*, cit.; Konstanze Rudert, *Lorenzo Mattielli zwischen Wien und Dresden*, cit.

¹¹⁹ Cfr. Konstanze Rudert, *Lorenzo Mattielli – ein italienischer Bildbauer*, cit., p. 212.



ne sottolinea l'attenzione per la statuaria antica, accentuatasi proprio a Dresda e dimostrata in particolare con l'esercizio della copia, affermando che a esso «Policleto diè l'esatta Norma, / Fidia il Greco scalpello, onde respiri / La grave Antichità marmo novello» (App. I, vv. 57-59). Tali concetti sono ripresi, sebbene in forme semplificate, pure nella versione affidata alla stampa nel 1757 (App. II, vv. 20-24).

Il rapporto del letterato con Mattielli fu sicuramente più profondo di quanto emerge dai versi editi nel 1744 e tra i due si era certamente instaurata un'intesa umana oltre che artistica¹²⁰. Difatti, sappiamo che il conte Francesco ebbe modo di intercedere per suo conto in una lettera inviata a von Brühl da Dresda, il 3 febbraio 1743, dove riferiva le lamentele dello scultore nei confronti «de l'Architecte», ovvero di Gaetano Chiaveri il progettista della Hofkirche, il quale, nonostante l'importante incarico, non viene menzionato nella dedica poetica ad Augusto III¹²¹. Il nome dello scultore vicentino compare pure nel *Progetto* del 1742, dove si ricorda al sovrano la presenza a corte «principalmente del sig. Lorenzo Mattielli, per cui la Sassonia non invidia ora l'Italia, e che potrebbesi a gran ragione chiamare il sacro Fidia; poiché siccome quegli avea espresso in marmo la maestà de' suoi dei, così questi ha rappresentato la divinità de' santi, e ci ha fatto mediante lo suo scalpello vedere in terra un raggio del cielo»¹²², evocando le statue della Hofkirche che egli stava realizzando. Non solo, nello stesso testo l'artista è indicato come esperto di scultura antica, poi ne viene ricordato un *San Francesco di Sales* riprodotto in porcellana e infine, poiché «Digne sono in vero di essere nella nobile materia di Meissen rinnovellate le arti greche e italiane», egli ritiene che «gioverebbe infinitivamente» l'auspicato impegno «dell'impareggiabile sig. Mattielli che ne è restauratore»¹²³. Anche nelle *Notizie* premesse da Algarotti alle *Opere* di Pallavicino, viene citato Mattielli, preso a esempio per illustrare le virtù della «Corte di Sassonia», dove «direbbesi, essere il merito la sola strada d'introdurvisi per li valenti uomini»¹²⁴: una lusinghiera considerazione valida per il poeta defunto, per

¹²⁰ In una lettera al fratello Bonomo, da Dresda, il 18 dicembre 1742, il conte Francesco parla del «Signor Lorenzo Mattielli scultore eccellentissimo e mio singolarissimo amico», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 191 (lettera 82).

¹²¹ Gaetano Chiaveri fu architetto e scrittore d'arte, sulla sua attività a Dresda si veda Costanza Caraffa, *Gaetano Chiaveri (1689-1770) architetto romano della Hofkirche di Dresda*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006; Ead., *Fonti su Gaetano Chiaveri e sulla chiesa cattolica di Dresda ed uno scritto polemico del 1741*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 36 (2005), pp. 213-344.

¹²² Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, cit., p. 356.

¹²³ *Ivi*, p. 374.

¹²⁴ Francesco Algarotti, *Notizie pertinenti alla vita, ed alle opere del sig. Stefano Benedetto Pallavicini*, cit. [p. 18].



lo scultore vicentino e, dobbiamo presumere, pure per lo stesso autore. Cosicché, il brano prosegue ricordando che lo scultore si era «fermato al servizio della Corte, non con altra raccomandazione, che la eccellenza de' suoi modelli, e con non altra protezione; che il gusto de' Ministri, e gli occhi eruditi di Sua Maestà»¹²⁵. Forse in queste righe, in cui insieme alle eccelse qualità dell'artista venivano esaltati il buon gusto e la correttezza della corte di Dresda, c'era la velata allusione a uno spiacevole episodio accaduto a Mattielli, il quale nel 1737 prendendo parte al concorso per la nuova fontana del Mehlmarkt di Vienna, città in cui lavorava da molti anni, avvertì la vittoria assegnata a Georg Raphael Donner come una grave ingiustizia e proprio questa amara circostanza lo indusse a trasferirsi in Sassonia¹²⁶.

L'attività di Mattielli era molto apprezzata dal conte Brühl, per il quale, nel 1744-1745, lo scultore realizzò le figure della grandiosa *Fontana di Nettuno*, progettata dall'architetto francese Zacharias Longueune, per il giardino della residenza di Ostragehege (palazzo Brühl-Marcolini)¹²⁷. Questo eccezionale gruppo plastico, probabilmente il capolavoro sassone dello scultore veneto, compare nel *pendant* del *Mecenate* di Tiepolo, il *Regno di Flora* o il *Giardino fatato di Armida*, ora a San Francisco¹²⁸, fatto realizzare per il Ministro in coincidenza con la stesura della nostra epistola e forse anch'esso si intreccia con i suoi versi. Con il dono di quella tela, Algarotti voleva comunicare all'illustre destinatario, a differenza della dimensione pubblica, ufficiale, evocata dal *Mecenate*, una «pastorale sull'arte, e sulla sua capacità di incantare in un'eterna primavera di amore e di poesia»¹²⁹. Ebbene, sullo sfondo della scena ispirata a un celebre passo della *Gerusalemme liberata*, è collocata proprio la fontana di Mattielli, la cui presenza gli è annunciata in una lettera¹³⁰. Come avvenne per il *Mecenate*, anche questo quadro fu terminato entro il marzo del 1744 e subito inviato a Dresda. Di certo Tiepolo non poteva avere una diretta esperienza della *Fontana di Nettuno*, che probabilmente in quel momento – a cavallo tra 1743 e 1744 – non era neppure completamente ultimata, ma di sicuro Algarotti l'aveva vista iniziare, ne aveva ammirato il modello e i disegni preparatori, anche in virtù delle buone relazioni con lo scultore, trasferendo queste conoscenze

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Su questo episodio rinviamo a: Roberto Pancheri, *L'«onor d'Ausonia»*, cit., pp. 433-434.

¹²⁷ Sulla fontana si veda Stefan Dürre, *Eine Frage des Standorts? Das Schicksal des Neptunbrunnens von Lorenzo Mattielli*, in «Barockberichte», 61 (2013), pp. 92-95.

¹²⁸ Cfr. William Lee Barcham, *Il «Trionfo»*, cit.

¹²⁹ *Ivi*, p. 74. Mentre, secondo Harald Marx, «Non si potrebbe sognare più lietamente il paradiso», cit., p. 38: «L'impero di Flora rappresenta una Sassonia e una Polonia fiorenti insieme con Mecenate».

¹³⁰ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 49 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 103.



al pittore, forse aiutandosi, pure in questo caso, con qualche schizzo esplicativo¹³¹. A ciò, quindi, si devono imputare le piccole differenze riscontrabili tra il dipinto e le rare immagini fotografiche del gruppo scultoreo.

Tutta questa seconda sezione fu composta da Algarotti nella convinzione che essa sarebbe stata letta e commentata positivamente dai protagonisti, Hasse, de Silvestre, Sartori e Mattielli, alla cui solidarietà era indubbiamente interessato, per la loro possibile influenza sul re e il suo potente ministro, dei quali, al contempo, è encomiato il buon gusto, che li aveva spinti a circondarsi di simili artisti. Siamo qui di fronte a un piccolo capolavoro di cortigianeria rococò e di moderna *relationship*. Al di là di ciò, va sottolineato che tale sezione sarà mantenuta, anche se abbreviata, pure nella successiva rielaborazione della composizione (App. II, vv. 13-30).

6. CONQUISTE VENEZIANE: UN «CATALOGO» IN VERSI DI PRESTIGIOSI DIPINTI

Dopo le parti riservate ad Augusto III e al clima artistico di Dresda, il poeta passa a esaltare, di fatto, *lui-même*, celebrando i dipinti appena acquistati a Venezia. In tal modo Algarotti dava pienamente conto al sovrano, in raffinata forma poetica, della missione che gli era stata affidata con l'*Instruction* del 1743: procurare importanti quadri per la collezione reale e pubblicare le *Opere* di Pallavicino. Per altro, proprio la contingenza cui è associato questo brano ne determinò l'esclusione dalla versione rivista nel 1757, quando aveva ormai perso il suo intimo significato.

L'elencazione delle acquisizioni pittoriche è preceduta da alcuni versi che hanno l'intento di illustrare, ulteriormente, il rapporto tra il regnante sassone e le arti, verso le quali egli rivolge attenzione nell'«ozio» dalle gravose questioni politiche, cui viene attribuita un'esagerata portata continentale, quando finalmente al «stanco animo Tuo covante / Sul destino Europeo posa Tu dai» (App. I, vv. 60-62). Una forma di dilettazione, quindi, ma non solo un passatempo, anzi, quelli «Sono i piaceri, ove ti guida Apollo / Con Livia insieme, e Mecenate allato» (App. I, vv. 62-64), richiamando nuovamente la seducente allegoria oraziana, che, oltre a lusingare il destinatario, qualifica la passione per le arti tra le principali virtù dei grandi uomini di potere. In questo caso, Algarotti pone ai lati di Augusto la moglie Livia, che fuor di metafora è Maria Josepha d'Asburgo, cui Pallavicino aveva, tra l'altro, dedicato un'ode¹³², che in quel

¹³¹ Come supposto in Michael Levey, *Tiepolo's Empire of Flora*, in «The Burlington Magazine», XCIX (1957), pp. 89-91, qui p. 91 e Beverly Louise Brown, *Giambattista Tiepolo. Master of the Oil Sketch*, cit., p. 223.

¹³² *Alla Maestà di Maria Gioseffa d'Austria Regina di Polonia, allora Sereniss. Principessa Reale. Canzone*, in Stefano Benedetto Pallavicini, *Delle opere del signor*



periodo, insieme al gesuita Guarini, stava elaborando l'iconografia della Hofkirche. Invece, Mecenate – lo sappiamo – era Brühl.

Dopo di che i versi si soffermano su Apollo, già celebrato insieme ad Augusto nel capolettera figurato, dichiarando che esso «pur nel Palazzo sembra / Avere ancora e Biblioteca, e Tempio» (App. I, vv. 65-66). Anche in questo passaggio il poeta vuole richiamare l'importanza di Augusto per le arti di Roma, e di conseguenza l'analogo ruolo svolto dal sovrano sassone, evocando il colle Palatino – da cui «Palazzo» – dove l'imperatore fece edificare in onore di Apollo un tempio, insieme a una biblioteca a lui dedicata, oltre alla propria abitazione, denominata «Casa di Livia». A tal proposito va ricordato che della celebrazione augustea del dio greco aveva trattato anche il padovano Antonio Conti, in uno scritto che sicuramente era noto al conte Francesco, dal quale potrebbe aver tratto ispirazione¹³³. Dunque, il testo suggerisce, ancora una volta, che Apollo e le sue Muse abbiano trovato nuova dimora nella reggia di Dresda, grazie al novello Augusto, alla sua consorte e al redivivo Mecenate. A una simile considerazione adulatoria e in fondo convenzionale, per quanto intrisa di erudizione, l'autore fa seguire un'interrogativa retorica, che però rinvia a una concreta manifestazione della presenza del dio delle arti sulle dolci rive dell'Elba, chiedendo: «Ma quai nuovi ornamenti al Tempio suo, / Quai piacer nuovi all'occhio Tuo prepara, / Se dritto miro, in alto clima il Dio?» (App. I, vv. 67-69). In questi tre versi sono intrecciati tra loro Apollo, che porta con sé nuove opere d'arte, Augusto III, che lo ospita e prova diletto dagli arrivi, nonché il poeta stesso, raffiguratosi mentre umilmente ammira simili eccezionali avvenimenti. In effetti, il vero protagonista di quel passo è proprio Algarotti, il quale si accinge a esibire al sovrano, assumendo il ruolo che nei versi ha assegnato ad Apollo, alcune delle opere pittoriche per lui scoperte e comperate, quelle di cui andava maggiorenente fiero, i principali esiti raggiunti nei primi mesi della sua missione veneziana.

Gli acquisti effettuati sono presentati attraverso la citazione dei loro autori, cui sono associate brevi precisazioni per definirne lo stile, con la concisione richiesta dalla forma poetica. L'elenco inizia dichiarando ad Augusto III che «Pronto e superbo del vicin Tuo sguardo / De' tre Carli è il più degno» (App. I, vv. 70-71), cioè – parafrasando – che desideroso e compiaciuto di essere da lui ammirato è Carlo Maratti, del quale Algarotti aveva scoperto tre splendidi dipinti¹³⁴. Anche nella *Relazione storica de'*

Stefano Benedetto Pallavicini, cit., vol. IV, pp. IX-XIX.

¹³³ Antonio Conti, *Prose e poesie*, cit., pp. CCCXIV-CCCXV e Id., *Versioni poetiche*, cit., pp. 329-331.

¹³⁴ La loro scoperta e acquisto sono comunicate a von Brühl nelle lettere d'inizio luglio e 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., pp. 46-47 e in *Lettere artistiche*,



quadri acquistati, redatta dal letterato veneziano verosimilmente all'inizio del 1744 per rendere edotto il sovrano su quanto realizzato nei mesi precedenti, Maratti è citato come il «migliore de' tre Carli che allora vissero e che formavano il pittoresco triunvirato»¹³⁵, alludendo a un confronto con Carlo Dolci oppure Carlo Loth e Carlo Cignani. Sempre nello stesso documento era precisato: «Fra le prime cose che mi sortissero d'acquistare in Venezia sono tre quadri di Carlo Maratti di carattere affatto differente l'uno dall'altro, benché si veggia in tutti e tre quanto studiasse questo pittore, in cui finì la gloria della scuola romana, d'impastar la sua maniera di quanto aveano avuto i maestri a lui antecedenti di leggiadro e di bello»¹³⁶. In effetti, nella *Note des dépenses*, in data 12 luglio 1743 è annotato un pagamento per i tre dipinti del Maratti¹³⁷. Quindi, la scelta di aprire con le opere di Maratti l'elenco poetico dei dipinti rintracciati, definiti nella *Relazione* «degni di diletta gli occhi e la mente di Sua Maestà e di decorare il regio museo», potrebbe essere stata dettata dal fatto che si trattava di uno dei primi acquisti effettuati durante la missione. Oppure, possiamo immaginare che il letterato volesse enfatizzare il valore dei tre quadri, poiché proprio essi erano stati all'origine delle sue lamentele, espresse nella più volte citata lettera a Brühl del 19 luglio 1743, nei confronti della «Maschera», cioè Rossi, il quale rappresentava un temibile avversario, capace di oscurarne le imprese, fino a divenire un possibile ostacolo alle sue ambizioni¹³⁸. Difatti, nella missiva al ministro, Algarotti insisteva per far censurare il comportamento del rivale, i cui metodi avrebbero causato, tra l'altro, una maggiorazione del prezzo dei Maratti, dato che Rossi si era scorrettamente inserito nella trattativa che egli conduceva, inducendo così i proprietari ad alzare le precedenti richieste, causando, in tal modo, un danno alle finanze sassoni; circostanza menzionata pure nella *Relazione storica*¹³⁹. Di conseguenza, i dipinti di colui che «De' tre Carli è il più degno» dovevano essere enfatizzati nella dedica poetica al sovrano, per farli apparire, visto anche il notevole esborso, un acquisto del massimo riguardo, di cui il committente poteva andare fiero.

cit., pp. 98, 100-101. Per Carlo Maratti (Camerano 1625-Roma 1713), si veda: *Maratti e l'Europa*, Atti delle giornate di studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte 1713-2013 (Roma 2013), a cura di Liliana Barroero – Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Campisano, Roma 2015.

¹³⁵ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., 123.

¹³⁶ *Ivi*, p. 122.

¹³⁷ Francesco Algarotti, *Note de Dépenses*, cit., p. 81: «12 Juillet donné a M. Meratti pour trois tableaux de Carlo Meratti 250 sequins L. 5.500».

¹³⁸ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 48 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 102-103. Su Rossi si veda *supra* alla nota 43.

¹³⁹ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., p. 132.



Dopo Maratti viene fatto il nome del «fresco Strozzi» (App. I, v. 71), cioè Bernardo Strozzi, detto il «Prete genovese»¹⁴⁰, e con questo soprannome lo scrittore veneziano ne fa menzione nella corrispondenza con Brühl, esponendogli quanto posto in vendita nella prestigiosa collezione Sagredo¹⁴¹, in cui erano comprese pure due sue tele, il *David con la testa di Golia* e la *Suonatrice di violoncello*, entrambe tuttora a Dresda¹⁴². In particolare la *Suonatrice* è descritta «d'une beauté de coloris, d'une vérité et d'une fraîcheur admirable»¹⁴³. Proprio quest'ultimo attributo, la freschezza, viene ripreso nell'epistola in versi per qualificare il «fresco» Strozzi, indicato correttamente con il proprio nome, probabilmente per ragioni legate alla metrica. Invece, nella *Relazione storica*, dove viene usata la dizione «prete genovese», l'attenzione si concentra sul *David*¹⁴⁴. Infine, nel valutare le motivazioni che hanno indotto Algarotti a inserire Strozzi nella dedica poetica, dobbiamo ricordare che le opere di questo pittore figuravano tra i desiderata espressi nella *Instruction* reale¹⁴⁵.

Di seguito è ricordata la «Guidesca Rosalba» (App. I, v. 72), ovvero la Carriera¹⁴⁶, della quale Algarotti aveva allora acquisito tre pastelli, due

¹⁴⁰ Su Bernardo Strozzi (Genova 1581-Venezia 1644) si veda soprattutto Anna Manzitti, *Bernardo Strozzi*, Allemandi, Torino 2013.

¹⁴¹ Lettere di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 17 giugno 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 42 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 94; Venezia, 29 giugno 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., pp. 43-44; Venezia, 4 ottobre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., pp. 57-59 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 114-117. Sulla collezione Sagredo: Cristiana Mazza, *I Sagredo. Committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Sei e Settecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2004. Inoltre, sappiamo che Algarotti si interessò dell'ampia raccolta di disegni presenti nella collezione Sagredo, di cui informò Brühl, stilando un inventario, edito in Alice Binion, *Algarotti's Sagredo Inventory*, in «Master Drawings», XXI (1983), 4, pp. 392-396. Tale documento, evidentemente, era finalizzato all'acquisto dei disegni da parte di Augusto III, transazione che non andò a buon fine; in proposito si veda William R. Rearick, *More Veronese Drawings from the Sagredo Collection*, in «Master Drawings», XXXIII (1995), 2, pp. 132-143. Forse, non è privo di significato ricordare che Tiepolo, nell'aprile del 1743, pochi mesi prima degli acquisti effettuati da Algarotti, fece parte di un collegio di periti che valutò la collezione Sagredo; su tale incarico: Mario Brunetti, *Un eccezionale collegio peritale: Piazzetta, Tiepolo, Longhi*, in «Arte Veneta», 5 (1951), pp. 158-160.

¹⁴² Per queste opere, conservate nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda (invv. 657, 658): Anna Manzitti, *Bernardo Strozzi*, pp. 170-171 per il *David* (cat. 217) e pp. 196-197 per la *Suonatrice* (cat. 271).

¹⁴³ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 4 ottobre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 58 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 115.

¹⁴⁴ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., p. 133.

¹⁴⁵ *Instruction pour le Comte Algarotti*, cit.

¹⁴⁶ Dell'ampia bibliografia dedicata a Rosalba Carriera (Venezia 1673-1757), ricordiamo in particolare: Bernardina Sani, *Rosalba Carriera 1673-1757. Maestra del pastello nell'Europa ancien régime*, Allemandi, Torino 2007; *Rosalba Carriera «prima pittrice de l'Europa»*, catalogo della mostra (Galleria di Palazzo Cini a San Vio, Venezia,



ritratti e una *Maddalena*¹⁴⁷, che andavano ad arricchire la già cospicua raccolta presente a Dresda, per il diletto di Augusto III¹⁴⁸. Inoltre, nel 1744 il letterato commissiona direttamente all'artista i quattro elementi, che saranno realizzati in quell'anno e nel 1746¹⁴⁹. Oltre ai recenti acquisti e alla consolidata passione del regnante sassone, la menzione della pittrice in questo contesto è giustificata pure dai rapporti di amicizia che l'avevano unita per lungo tempo a Pallavicino¹⁵⁰.

Per quanto riguarda l'attributo di «Guidesca» con cui è segnalata Rosalba, per coglierne appieno il significato risulta opportuno sondare i giudizi di Algarotti su Guido Reni, i quali, benché siano successivi alla stesura dei versi in esame, sembrano comunque riflettere le idee del letterato nel 1743-1744. Pertanto, nel *Saggio sopra la pittura*, nella sua versione definitiva, leggiamo che il pittore bolognese «diede alle sue opere gaietà e vaghezza, parve innamorato del lume aperto» e fu «inventore di un vago e nobile suo stile, che risplende singolarmente nell'affettuosa bellezza che seppe dare ai volti delle femmine»¹⁵¹. Dunque, il richiamo poetico a Reni alludeva alla particolare delicatezza e luminosità tipica dei pastelli della Carriera, esprimendo una considerazione che poteva essere ben intesa dal dedicatario, poiché il sovrano aveva certamente ammirato molti dipinti del bolognese, in particolare durante i viaggi in Italia, e nella collezione reale, dal 1731, era presente una sua *Venere con amorino*.

1° settembre-28 ottobre 2007), a cura di Giuseppe Pavanello, Marsilio, Venezia 2007; *Rosalba Carriera 1673-1757*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia-Chioggia, 26-28 aprile 2007), a cura di Giuseppe Pavanello, Scripta, Verona 2009.

¹⁴⁷ Franceco Algarotti, *Note de Dépenses*, cit., pp. 81-82: «17 Juillet donné a M. [...] Camerata pour deux portraits de la Rosalba»; «22 Juillet donné a Camerata le fils pour une Madeleine de la Rosalba». Per una sintesi sulle relazioni tra Algarotti e la Carriera: Barbara Mazza Boccazzi, *Rosalba e Algarotti. Volti e risvolti*, in *Rosalba Carriera 1673-1757*, cit., pp. 157-169.

¹⁴⁸ Sulla fortuna della Carriera a Dresda si rinvia soprattutto a Angelo Walther, *Zu den Werken der Rosalba Carriera in der Dresdener Gemäldegalerie*, in «Beiträge und Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden», 1972-1975, pp. 65-90; Andreas Henning – Harad Marx, *Das Kabinett der Rosalba*. *Rosalba Carriera und die Pastelle der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister*, Deutscher Kunstverlag, München 2007; Andreas Henning, *Rosalba Carriera e la collezione dei suoi pastelli a Dresda*, in *Rosalba Carriera 1673-1757*, cit., pp. 273-360; Bernardina Sani, *Il Gabinetto della Rosalba della Gemäldegalerie di Dresda florilegio della pittura a pastello europea tra Rococò e Illuminismo*, in *Venedig-Dresden*, cit., pp. 201-216.

¹⁴⁹ In merito a questa commissione, tra Algarotti e la Carriera vi fu un breve epistolario, riportato in Bernardina Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, cit., pp. 708-709.

¹⁵⁰ Il nome del poeta compare fin dal 1710 nelle lettere inviate a Rosalba da Giorgio Maria Rapparini e dalla sorella Angela, riportate in Bernardina Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, cit., pp. 152-153, 238-239, 243.

¹⁵¹ Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (ed. 1763), pp. 393, 422.



I versi proseguono con la citazione del «molle Palma, / E di Natura, e di Tizian rivale» (App. I, vv. 72-73), evocando in tal modo il veneziano Jacopo Palma il Vecchio¹⁵², del quale Algarotti, seguendo le indicazioni della *Instruction*, aveva procurato un quadro, il cui soggetto era ritenuto *Le tre Grazie*, sulla base di quanto scritto da Boschini, ma oggi è considerato il *Ritratto di tre donne o tre sorelle*, conservato ancora nella Gemäldegalerie di Dresda¹⁵³. Il dipinto, che si aggiungeva ad almeno altre due opere presenti nella collezione reale, fu rintracciato dal letterato nella collezione Cornaro ed egli stesso ne diede notizia al ministro Brühl, comunicandogli di aver visto, «le plus beau Palma Vecchio qu'on puisse avoir dans le monde»¹⁵⁴, e per provarlo allegava un disegno – come richiesto per questi casi nella *Instruction* – fatto realizzare da Giandomenico Tiepolo. Questa importante opera trova ampio spazio nella *Relazione storica*, dove viene precisato che Palma il Vecchio, «raro pittore», fu «imitatore e rivale del gran Tiziano» e che «la sola natura guardava», esprimendo così le stesse considerazioni presenti nell'epistola poetica, mentre il quadro, lungamente descritto, è definito «il più elaborato, il più morbido e il più fresco che a giudizio di tutti i pittori si abbia di questo autore»¹⁵⁵.

Dopo di che, Algarotti annuncia al sovrano l'arrivo, «in breve», del «fiero Borgognon», con le sue «zuffe» e i «volti tinti nel color dell'ira» (App. I, vv. 74-75). In effetti, nella collezione Sagredo, aveva reperito, come comunicato a Brühl, «Deux Batailles du Borgognon les plus belles peut-etre qu'ait jamais fait ce Peintre»¹⁵⁶. Anche nella *Relazione storica* vengono presentati i due quadri del francese e l'autore si sofferma in particolare su uno di essi, nel quale la «mischia è più appiccata, in cui lo spavento, la disperazione e la furia sono così bene espressi», e forse proprio a questa tela si riferivano i versi¹⁵⁷.

¹⁵² Per Palma il Vecchio (Serina 1480?-Venezia 1528): Philip Rylands, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Mondadori, Milano 1992; *Palma il Vecchio. Lo sguardo della bellezza*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2015), a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Skira, Milano 2015.

¹⁵³ Su questo dipinto: Philip Rylands, *Palma il Vecchio*, cit., pp. 216-217 (cat. 44).

¹⁵⁴ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 9 agosto 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 51 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 109.

¹⁵⁵ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., pp. 125-126. Nella lettera a Brühl del 4 ottobre 1743 l'opera di Palma è esaltata come «la tête» delle acquisizioni effettuate (in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 59 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 117).

¹⁵⁶ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 29 giugno 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 43. Le due tele sono conservate nella Gemäldegalerie Alte Meister Dresda (Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 16, le identifica nelle opere inventariate ai numeri 744 e 745). Su Jacques Courtois, detto il Borgognone (Saint-Hyppolite 1621-Roma 1676) si veda specialmente Giancarlo Sestieri, *I pittori di battaglia, maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, De Luca, Roma 1999, pp. 154-205.

¹⁵⁷ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., pp. 130-131.



Fa seguito un altro pittore di genere, Jean Weenix¹⁵⁸, specialista in scene di caccia e nature morte, definito l'«industre Veenichio», del quale, sempre «in breve», nelle collezioni reali potrà essere ammirato il «popolo, / E il Venatico Mondo» (App. I, vv. 76-77). In quest'ultimi versi va notato l'impiego del termine «Venatico» per indicare i soggetti usuali per il pittore, ma anche per l'assonanza con il suo nome. La scoperta delle due nature morte con capriolo e lepre dell'olandese, distrutte nel 1945, fu annunciata a Brühl specificando che si trattava di «duex Tableaux d'animaux merveilleux» e addirittura che esse «sont deux Holbein dans leur genre»¹⁵⁹. Questi due quadri di «animali e cose cacciatricie» sono trattati pure nella *Relazione storica*, quasi ricalcando quanto scritto in ottobre al Ministro sassone¹⁶⁰.

A margine degli endecasillabi riservati a Borgognone e Weenix è interessante osservare che i loro nomi non comparivano nella *Instruction* regia, essi però erano autori amati dal conte Francesco, che apprezzava specialmente Courtois, di cui possedeva due battaglie¹⁶¹, e loro opere comparivano pure nella collezione di Joseph Smith¹⁶², alla quale certamente egli guardava con interesse, e forse proprio in quell'ambito era maturata la decisione di proporle per Dresda.

A questo punto Algarotti rivolge i propri versi a quella che era stata sicuramente l'acquisizione più prestigiosa, augurandosi che «in breve sia / Alle Regie pareti la squisita / Arte d'Olbenio consacrata, e appesa» (App. I, vv. 77-79). Un simile enfatico auspicio era rivolto a un dipinto ritenuto un capolavoro di Hans Holbein, la cosiddetta *Madonna Meyer*, in seguito rivelatasi una copia secentesca¹⁶³. Le vicende che hanno con-

¹⁵⁸ Per Jan Weenix (Amsterdam 1640/1641-1719) si veda in particolare Christine Skeeles Schloss, *The Early Italianate Genre Paintings by Jan Weenix (ca 1642-1719)*, in «Oud-Holland», 97 (1983), pp. 69-97 e Adriaan van der Willigen – Fred G. Meijer, *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-Life Painters Working in Oils, 1525-1725*, Primavera Press, Leiden 2003, pp. 215-216.

¹⁵⁹ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 25 ottobre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 60.

¹⁶⁰ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., pp. 133-134.

¹⁶¹ *Catalogo dei quadri*, cit., p. VII. La passione per le battaglie di Borgognone è evidente anche in Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (ed. 1763), p. 395; forse non è troppo azzardato pensare che un simile apprezzamento derivi, almeno in parte, dagli studi sulle questioni belliche (in particolare i *Discorsi militari*), nonché dalla carica – alquanto improbabile – di «Consigliere intimo di guerra», assegnatagli da Augusto III.

¹⁶² Cfr. Frances Vivian, *Il console Smith mercante e collezionista*, Neri Pozza, Vicenza 1971, pp. 80, 186, 206.

¹⁶³ Per Hans Holbein il Giovane (Augusta 1497-Londra 1543) si veda soprattutto Oskar Bätschmann – Pascal Griener, *Hans Holbein*, Reaktion Books, London 2014. Sul dipinto acquistato da Algarotti, eseguito nel 1635-1637 da Bartholomäus Sarburgh e tuttora a Dresda, esiste un esauriente studio: Bernhard Maaz, *Hans Holbein d. J., Die Madonnen des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen in Dresden und Darmstadt*.



dotto il presunto Holbein da Venezia a Dresda sono state puntigliosamente descritte dal conte Francesco, il quale attribuiva a questo quadro un'importanza straordinaria, tanto che per assicurarlo al museo sassone contravvenne alle rigide indicazioni ricevute, pagandolo dinanzi l'aver ottenuto il consenso regale. Infatti, la prima notizia del rinvenimento, nella collezione Dolfin di San Pantalon, fu inviata a Brühl il 6 settembre 1743, annunciandogli «d'avoir achetté pour Sa Majesté un tableau unique en Europe», in perfetto stato di conservazione, dovuto al «fameux Jean Holbein, le véritable Raphaël et le Lionard da Vinci de l'Allemagne»¹⁶⁴, mentre, stando alla *Note des Dépenses* il pagamento della tavola fu effettuato il 4 settembre, due giorni prima della lettera, e lo stesso giorno sono annotati doni a Tiepolo e a domestici di casa Dolfin per aver agevolato l'affare¹⁶⁵. Il valore assegnato a questo 'colpo di mercato' è evidente pure dallo spazio riservatogli nella *Relazione storica*, la quale termina proprio con una lunga e dettagliata descrizione del dipinto, presentato come un'opera eccezionale, degna di «ornare primariamente il regio museo. In cui niuna cosa è mancante che la pittoresca perfezione costituisca»¹⁶⁶: stesso concetto espresso nei versi rivolti ad Augusto III.

A proposito di Holbein, risulta curioso notare che a Dresda, un paio d'anni dopo l'opera comperata a Venezia – ma che sappiamo non essere un originale – giunse un autentico dipinto del maestro tedesco, grazie alla cosiddetta 'vendita di Modena' del 1745-1746, il *Ritratto di Charles de Solier, signore di Morette*, ancora oggi nella Gemäldegalerie: le pareti della collezione reale riuscirono effettivamente ad arricchirsi di uno splendido Holbein, ma non quello tanto decantato del conte Francesco.

Il «catalogo» poetico stranamente non contempla le *Nozze di Cana* di padre Andrea Pozzo, autore richiesto dal regnante nella *Instruction*, della cui acquisizione Algarotti si vanta, all'inizio della propria missione, con von Brühl e che ricorda con orgoglio nella *Relazione*¹⁶⁷.

Wahrnehmung, Wahrheitsfindung und -verunklärung, hrsg. v. Carmen Sylvia Weber, Swiridoff, Künzelsau 2014.

¹⁶⁴ Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 6 settembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 54 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 111.

¹⁶⁵ Francesco Algarotti, *Note de Dépenses*, cit., p. 83.

¹⁶⁶ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., pp. 134-137, la citazione è tratta da p. 134. Nella lettera a Brühl del 4 ottobre 1743 il dipinto di Holbein è definito «un d'unique dans le monde» (in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 59 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 117).

¹⁶⁷ Del dipinto di padre Pozzo, ora perduto, e acquistato a Vienna presso il matematico Marinoni, Algarotti scrisse a von Brühl, Venezia, 17 giugno 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 42 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 95; inoltre, Francesco Algarotti, *Relazione*, cit., p. 122.



7. I «TESORI, E I DOLCI INGANNI» DI TIEPOLO

La sezione dedicata ai quadri reperiti a Venezia per la regia raccolta si conclude con una domanda retorica: «Chi sa quai cose ancor rivolge in mente / Il Dio dell'Arti a Te, SIGNOR, Ministro?» (App. I, vv. 80-81). In tal modo Algarotti pone Apollo – «Il Dio dell'Arti» – al servizio di Augusto III, chiedendosi quali novità stia preparando per il sovrano. A questo interrogativo la risposta è immediata: «Questo so ben, che al nome Tuo riscossa / Per Te gareggia l'ingegnosa Italia» (App. I, vv. 82-83). Tale passaggio, come i successivi soppressi nella rielaborazione del 1757, sembra alludere a un'iniziativa elaborata dal conte Francesco, che qui pare immedesimarsi – ancora – in Apollo, la quale consisteva nel far eseguire una serie di dipinti ad alcuni autori contemporanei, scelti tra i veneziani, assegnando loro i soggetti sulla base delle rispettive attitudini stilistiche. La prima idea di questo programma fu esposta nel 1742 al sovrano sassone, nel *Progetto* per il Museo di Dresda, dove il letterato proponeva la creazione di «una picciola e scelta raccolta di quadri moderni, fatta in modo particolare»¹⁶⁸, che doveva abbracciare le principali scuole pittoriche europee: non si trattava di una novità assoluta, ma certamente era di un'ampiezza e ambizione forse unica nella storia dell'arte. Una simile iniziativa probabilmente affascinò e coinvolse il sovrano, che l'approvò, sebbene in termini ridotti, e quindi l'inserì nella *Instruction* affidata al nobile veneziano¹⁶⁹. In seguito, il piano fu brevemente richiamato da Algarotti in una missiva a Brühl e soprattutto precisato nella descrizione degli *Argomenti di quadri dati a dipingere a' più celebri pittori moderni, per la R. Galleria di Dresda*¹⁷⁰. Rispetto ai propositi iniziali, l'esito finale del piano risulta assai limitato, benché sempre di grandissima importanza e qualità, dato che si limita alla sola scuola veneziana, nella quale Algarotti

¹⁶⁸ Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, cit., pp. 362-370.

¹⁶⁹ *Instruction pour le Comte Algarotti*, cit. Il 28 gennaio 1743 Algarotti comunicava al fratello Bonomo che il sovrano, oltre all'incarico di acquistare in Italia dipinti per le sue collezioni, gli aveva «fatto commissione di far eseguire un'altra Idea di porre con lode in opera i Pittori moderni», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 196 (lettera 86).

¹⁷⁰ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 9 agosto 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., pp. 50-51 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 106; Francesco Algarotti, *Argomenti di quadri*, cit. Nella sua lettera a Mariette, Algarotti riassume quella esperienza, precisando che «fu un picciolo saggio e quasi cominciamento di una galleria di quadri moderni che io aveva proposto alla corte di formare», spiegando che suo «intendimento dunque si era di scegliere, il che parmi aver fatto in Venezia, i soggetti più accomodati alle particolari abilità di ciascun pittore, procurando inoltre di tenerli lontani dal cadere in errori contro il costume» (Francesco Algarotti a Pierre-Jean Mariette, Potsdam, 13 febbraio 1751, in *Lettere artistiche*, cit., p. 165).



individua cinque pittori (Tiepolo, Zuccarelli, Pittoni, Piazzetta e Amigoni), dai modi molto differenti tra loro, cui affidare l'esecuzione di sei tele¹⁷¹. Proprio a uno di quei dipinti fanno riferimento i versi susseguenti: «Tiepolo per Te dell'Adria in seno, / Dell'Arte tanto ad Alessandro cara / Pennelleggia i tesori, e i dolci inganni» (App. I, vv. 84-86), che riecheggiano il tema affidato a Giambattista e comunicato a Dresda: *Timoteo ovvero gli effetti della musica*.

Quel dipinto, com'è noto, non fu eseguito, sostituito da uno di altro contenuto, *Cesare che contempla la testa di Pompeo ad Alessandria*, considerato perduto¹⁷², iniziato nel marzo del 1744 e portato a termine nel 1746. Comunque, nell'estate del 1743, sia nella nota sintetica inviata al Ministro sia negli *Argomenti di quadri*, viene specificato che a Tiepolo è commissionata la «bellissima oda di Dryden pel giorno di Santa Cecilia»¹⁷³, cioè *Timoteo*. Abbiamo già incontrato lo stesso riferimento nel commentare il passo dedicato ad Hasse, e perciò sappiamo che la tela traeva ispirazione dalla famosa ode composta nel 1697 da John Dryden, *Alexander's Feast; or The Power of Musique. An Ode in Honour of St. Cecilia's Day*, in cui Timoteo canta e suona la lira alla presenza di Alessandro Magno¹⁷⁴. Per quanto, probabilmente Algarotti non si rifece all'origi-

¹⁷¹ Su tale impresa si veda soprattutto: Valentina Ciancio, *Francesco Algarotti und die Galerie der modernen Maler am Hof von Dresden (1742-1746)*, in *Francesco Algarotti. Ein philosophischer Hofmann*, cit., pp.151-159; Jaynie Anderson, *Tiepolo's Cleopatra*, Macmillan, Melbourne 2003, pp. 107-118; Thomas Liebsch, «... una picciola e scelta raccolta di quadri moderni», cit. e Paolo Pastres, *Algarotti e l'abate Conti: una fonte per il Sileno di Zuccarelli*, in «Letteratura & Arte», 14 (2016), pp. 59-69.

¹⁷² Per questa tela: Mercedes Precerutti Garberi, *Di alcuni dipinti perduti del Tiepolo*, in «Commentari», II (1958), 2, pp. 110-123, qui pp. 110-116; Carla Th. Mueller in *Tiepolo in Würzburg*, cit., vol. I, pp. 159-160 (scheda n. 94 che presenta un disegno in Collezione privata); Gregor J.M. Weber, *Die Auftragsarbeiten Giovanni Battista Tiepolos für König August III*, in «Dresdener Kunstblätter», 6 (1996), pp. 181-190, qui pp. 183-184; Thomas Liebsch, «... una picciola e scelta raccolta di quadri moderni», cit., pp. 231-232; Alberto Craievich, *Giambattista Tiepolo e Francesco Algarotti*, cit., p. 59. Inoltre, risultano di interesse le considerazioni di Alberto Craievich, *Il mito di Cesare nelle arti figurative dal Seicento all'Ottocento*, in *Giulio Cesare l'uomo, le imprese, il mito*, Catalogo della mostra (Roma 2008-2009), a cura di Giovanni Gentili, Silvana Editoriale, Milano 2008, pp. 100-105.

¹⁷³ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 9 agosto 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 50 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 106; Francesco Algarotti, *Argomenti di quadri*, cit., p. 379-381. In precedenza Algarotti aveva individuato tre possibili soggetti da assegnare a Tiepolo: *Belisario mendico fra le rovine d'un arco trionfale con soldato che piange sulla mutazion della sua fortuna*, oppure *Il vecchio Priamo, che entrato di notte nella tenda di Achille ne implora il cadavere del figlio Ettore*, o ancora *La notturna vittoria, al lume delle faci che nascose erano dentro a vasi di terra, riportata da Gedeone* (in Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, cit., pp. 366-367).

¹⁷⁴ Per l'ode di Dryden si rinvia *supra* alla nota 102.



nale di Dryden, bensì a una sua traduzione del 1727, eseguita dal celebre abate padovano Antonio Conti, musicata da Benedetto Marcello, il cui titolo, *Il Timoteo, o sia gli effetti della musica*, corrisponde perfettamente con quello indicato a Giambattista e trasmesso a Dresda. La cantata era stata inserita da Conti nelle *Prose e poesie* apparse nel 1739 a Venezia¹⁷⁵. Non conosciamo con esattezza le ragioni che indussero al cambiamento del soggetto affidato a Tiepolo, né i motivi per i quali a *Timoteo* sia stato preferito un episodio insolito come quello eseguito, e neppure quando precisamente sia avvenuta la modifica¹⁷⁶. Tuttavia, possiamo tentare di azzardare delle ipotesi, basandoci anche sulla testimonianza dell'epistola poetica, a cominciare dal momento della sostituzione, che deve essere avvenuta tra la data della dedica, l'8 gennaio 1744, sebbene sappiamo essere stata scritta in precedenza, e il 5 marzo successivo, quando Algarotti annota un pagamento a Giambattista, dov'è specificato che si tratta della tela «ordonné pour S. M. et qui doit y rapresenter Cesar lorsq'on lui offre la tete de Pompée»¹⁷⁷. Nella *Relazione storica* non si fa cenno a questa opera, così come a nessuna della serie ordinata ai cinque rappresentanti della pittura veneziana, mentre largo spazio è dedicato a un altro dipinto di Tiepolo, il *Banchetto di Cleopatra* della National Gallery of Victoria di Melbourne, il quale poteva «dare idea a Sua Maestà della scuola veneziana nel genere grandioso e in quello che abbraccia, come l'epico nella poesia, le parti tutte dell'arte»¹⁷⁸. Di tale quadro è dato annuncio in termini entusiastici a Brühl il 31 gennaio 1744, quindi dopo la stesura dei nostri versi, ed esso, com'è noto, era stato iniziato per un altro collezionista, identificato dagli studiosi in Joseph Smith, e solo in un secondo mo-

¹⁷⁵ Antonio Conti, *Prose e poesie*, cit., pp. XL-LIII. Questo volume doveva essere noto alla corte sassone, poiché era dedicato al principe Cristiano, figlio di Augusto III, il quale, durante il suo *tour* italiano, aveva conosciuto Conti (in proposito si veda Beatrice Alfonzetti, *La felicità*, cit., pp. 27-28). Per la cantata tradotta da Conti e musicata da Marcello, si vedano le considerazioni di Sylvie Mamy, *Antonio Conti e la musica: gli antichi e i moderni*, in Antonio Conti, *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus 1727-1729. Con l'aggiunta di un Discorso sullo Stato della Francia*, a cura di Sylvie Mamy, Leo S. Olschki, Firenze 2003, pp. 52-53, 56-57 e Renzo Rabboni, *Speculare sodo*, cit., p. 96. In una lettera al fratello Bonomo, da Berlino, il 5 agosto 1741, il conte Francesco chiede gli venga inviata, oltre alla *Cassandra* di Conti e Marcello, pure una copia del «Timoteo o sia Festa di Alessandro Ode tradotta già dall'Inglese dal Signor Abate Conti e posta in musica dallo stesso Marcello» (in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 88, lettera 24).

¹⁷⁶ Sulle possibili ragioni del cambiamento si veda *infra* alla nota 183.

¹⁷⁷ Cfr. Francesco Algarotti, *Note de Dépenses*, cit., p. 90.

¹⁷⁸ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., p. 127. Per l'uso del termine 'grandioso' riferito a Veronese si rinvia a Philip Sohm, *The Critical Reception of Paolo Veronese in Eighteenth-Century Italy: the Example of Giambattista Tiepolo as Veronese Redivivus*, in Paolo Veronese, *Fortuna Critica und Künstlerisches Nachleben*, hrsg. v. Jürg Meyer zur Capellen – Bernd Roeck, Thorbecke, Sigmaringen 1990, pp. 87-107, qui p. 99.



mento, subendo delle modifiche, indirizzato al sovrano sassone¹⁷⁹. Senza soffermarci troppo sui vari aspetti che caratterizzano questa grandiosa tela e il suo bozzetto, appartenuto ad Algarotti¹⁸⁰, che intervenne nella sua esecuzione con molti consigli, risulta comunque interessante ricordare che il soggetto riproponeva quello di una celebre serenata composta da Hasse a Napoli nel 1725, molto rappresentata e amata dal pubblico settecentesco¹⁸¹. Forse, si tratta solo di una suggestiva coincidenza, ma di sicuro, quando la splendida tela di Tiepolo giunse a Dresda, l'associazione con l'opera di Hasse deve essere stata fatta e probabilmente pure lo stesso musicista ebbe modo di commentare un soggetto che gli aveva assicurato tanti successi¹⁸².

Tornando alle possibili motivazioni che hanno condotto al cambiamento dell'argomento affidato a Giambattista, possiamo escludere che Algarotti, in un secondo momento, abbia giudicato *Timoteo* poco consono alle qualità del pittore, viste le sue eccezionali capacità e la sintonia di fondo con quel tema, e anche l'ipotesi di un rifiuto di Tiepolo è difficile da comprendere. Piuttosto, nella scelta del nuovo soggetto potrebbe avere influito il desiderio di proporre allusioni alla vita politica di Dresda, ispirandosi alle recenti vicende del regno di Augusto III, in particolare alla sua elezione al trono polacco nel 1733, contrastata dall'usurpatore Stanislaw Leszczyński, il quale, dopo un aspro conflitto, fu sconfitto nel 1738; altrimenti, anche se pare meno probabile, alla guerra di successione austriaca, e specialmente alla vittoria della Lega prammatica, a Dattin-

¹⁷⁹ Nella *Relazione storica* Algarotti precisa che l'opera ha subito delle modifiche rispetto alla composizione iniziale, lasciando intuire che esse sono dovute al suo intervento (Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., p. 129). Sulle differenze tra l'opera finita e il bozzetto, dovute all'influenza di Algarotti, resta fondamentale Francis Haskell, *Algarotti and Tiepolo's 'Banquet of Cleopatra'*, in «The Burlington Magazine», C (1958), 633, pp. 212-213 e Id., *Mecenati e pittori*, cit., pp. 536-537.

¹⁸⁰ Della tela di Melbourne trattano Beverly Louise Brown, *Giambattista Tiepolo. Master of the Oil Sketch*, cit., pp. 250-255; William Barcham, *Tiepolo decoratore e pittore di scene storiche e mitologiche*, in *Giambattista Tiepolo 1669-1996*, Catalogo della mostra (Venezia-New York 1996), comitato scientifico Andrea Bayer – Keith Christiansen – Giovanna Nepi Scirè – Filippo Pedrocchi – Giandomenico Romanelli, Skira, Milano 1996, pp. 105-187, qui pp. 150-153; Jaynie Anderson, *Tiepolo's Cleopatra*, cit.; Thomas Liebsch, «... una picciola e scelta raccolta di quadri moderni», cit., pp. 226-227. Il bozzetto appartenuto alla collezione Algarotti (l'opera compare nel testamento di Algarotti e fu lasciata a tale Cosimo Mari: Giovanni Da Pozzo, *Il testamento dell'Algarotti*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXII [1963-1964], pp. 181-193, qui p. 187), si trova a Parigi, nel Musée Cognacq-Jay; per esso si rinvia alla scheda di Alberto Craievich in *Giambattista Tiepolo 'il miglior pittore di Venezia'*, cit., p. 233.

¹⁸¹ Su quest'opera giovanile di Hasse si veda Raffaele Mellace, *Johann Adolf*, cit., pp. 196-197.

¹⁸² Sulle relazioni tra i dipinti di Tiepolo e l'opera di Hasse si rinvia alle considerazioni in Jaynie Anderson, *Tiepolo's Cleopatra*, cit., p. 105.



gen nel maggio del 1743, contro Federico II di Prussia¹⁸³. Oppure, d'altro canto, possiamo ritenere che nel conte Francesco fosse prevalsa la volontà di accordare la tela affidata a Giambattista alle altre, illustranti episodi tratti da autori classici¹⁸⁴. A tal riguardo va ricordato che Algarotti aveva un profondo interesse nei confronti della storia antica, concentrando la propria attenzione sulla crisi della Repubblica romana e sulla figura di Giulio Cesare, in un costante confronto con le questioni e i protagonisti della politica moderna¹⁸⁵. Il frutto di quelle acute riflessioni si ritrova nella sua maggiore impresa storiografica, edita postuma, il *Saggio critico del Triumvirato di Crasso, Pompeo, Cesare*, la cui stesura iniziò nel 1739, protraendosi certamente fino al 1741 e forse oltre¹⁸⁶. Sebbene l'episodio

¹⁸³ A tali possibilità è fatto cenno in Jaynie Anderson, *Tiepolo's Cleopatra*, cit., p. 118. Tuttavia, non risulta chiaro se il cambiamento di soggetto derivi da un'iniziativa autonoma di Algarotti, per compiacere ulteriormente il regnante, o piuttosto gli sia stato suggerito. In proposito, forse non è privo di interesse ricordare un abbozzo dei *Pensieri Diversi*, in cui il conte Francesco annota: «Caso particolare. Il giorno che si faceva la prova dell'opera dell'*Irene* in Dresda, il Solkoski fu disgraziato. N.B. che in quest'opera alla Scena V att. II Oreste dice: In Tirannia Degenera una troppo / Lunga tutela. Impreso in fronte è vero / Portan d'Isanio il nome editti e leggi; / Ma una donna le detta; e del Sovrano / L'indole generosa / Oppressa in tanto ozio vil marcisce; / E chi deve imperar serve e ubbidisce. / Più Bisanzio nol soffra; al favor vivo / (al popolo) Al vivo amor ricorre / Aggravato il monarca; in questo giorno / All'avvilta dignità rendete / La gloria antica; a un potere ingiusto / Fin si prescrive: e da se regni Augusto / (I due Cori) Regni Augusto e regni solo / (P. Coro) a Lui vita / (Sec. Coro) a Lui vittoria / (I due Cori) a Lui solo onore e omaggio. // Irene scossa dal tumulto accorre al Circo per isvoltare il popolo, il quale ripete: Regni Augusto e regni solo / Solo Solo», cit. in Gino Ruozzi, *Abbozzi e inediti dei Pensieri Diversi di Francesco Algarotti nel ms. 1257 della Biblioteca Comunale di Treviso*, in «Studi e problemi di critica testuale», 34 (1987), pp. 49-83, qui p. 72; il riferimento è all'opera drammatica *Irene* di Pallavicino, musicata da Hasse e rappresentata per la prima volta a Dresda, l'8 febbraio 1738, mentre il personaggio caduto in disgrazia era, probabilmente, il predecessore di Brühl, ovvero il conte Aleksander Józef Sulkowski, che effettivamente a inizio 1738 dovette abbandonare il proprio incarico ministeriale.

¹⁸⁴ Si tratta di *Crasso nel tempio di Gerusalemme*, di Giovanni Battista Pittoni; *La punizione data da Cesare ai corsari di Cilicia*, di Giovanni Battista Piazzetta; *L'incontro di Anzia e Abrocome alle feste di Diana*, di Jacopo Amigoni; *La scoperta fatta da Cicerone questore in Sicilia del sepolcro di Archimede e Sileno poeta e filosofo dalla Egloga VI di Virgilio*, di Francesco Zuccarelli. Per tali soggetti si rinvia a Valentina Ciancio, *Francesco Algarotti und die Galerie der modernen Maler*, cit. e Thomas Liebsch, «... una picciola e scelta raccolta di quadri modernis», cit.

¹⁸⁵ Su Algarotti studioso di storia romana: Robert Halsband, *Algarotti as Apollo, his Influence on Lady Mary Wortley Montagu*, in *Friendship's Garland. Essays Presented to Mario Praz on his Seventieth Birthday*, ed. by Vittorio Gabrieli, vol. I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1964, pp. 223-241; Franco Arato, *Francesco Algarotti storico di Roma antica*, in «Rivista storica italiana», CII (1990), pp. 422-438; Id., *Il secolo delle cose. Scienza e storia in Francesco Algarotti*, Marinetti, Genova 1991, pp. 81-90.

¹⁸⁶ Francesco Algarotti, *Saggio critico del Triumvirato di Crasso, Pompeo, Cesare*, in Francesco Algarotti, *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. XVII, pp. 147-522. Le fasi della stesura del *Saggio critico* sono chiarite in Franco Arato, *Il secolo*, cit., pp. 82-83.



non sia apertamente descritto negli studi sull'antichità condotti dal letterato veneziano in quegli anni, appare comunque verosimile che vi siano delle tangenze¹⁸⁷. Inoltre, spunti potrebbero essergli giunti dalle opere dell'abate Conti, dove sono presenti molte considerazioni sull'antichità, specialmente il dramma *Cesare*, del 1743, in cui la tragica figura di Pompeo accompagna come un fantasma il dittatore¹⁸⁸.

Riprendendo l'esame del nostro testo, dobbiamo anzitutto sottolineare che a rappresentare il selezionato gruppo di pittori veneziani sia stato scelto solo Tiepolo, indubbiamente il più coinvolgente e promettente tra essi, ma soprattutto quello maggiormente legato al letterato *amateur*, assai sensibile alla sua promozione, dedicandogli ben tre endecasillabi. Tra l'altro, quel passo – fino ad ora poco o punto preso in considerazione – rappresenta la prima delle rarefatte espressioni pubbliche dedicate da Algarotti all'ammirato Giambattista, del quale, viceversa, scrisse ampiamente in contesti privati.

Il pittore veneziano, il cui impegno per Dresda al momento della stesura dei versi era ancora incentrato sul *Timoteo*, viene dunque presentato al sovrano sassone e al pubblico internazionale come colui che «Gravido d'estro con Minerva al fianco / Il pronto Tintoretto, il ricco Paolo, / E il corretto Urbinate insieme impasta» (App. I, vv. 87-89). Una simile dichiarazione risulta, a ben intenderla, ricca di motivi di profonda riflessione critica e assai più impegnativa di quanto lasci trasparire la retorica esaltativa delle capacità espressive, condotta attraverso l'associazione a

¹⁸⁷ Per le possibili relazioni tra il testo di Algarotti e il dipinto di Tiepolo si veda Valentina Ciaucio, *Francesco Algarotti und die Galerie der modernen Maler*, cit.; inoltre Alberto Craievich, *Il mito di Cesare*, cit.

¹⁸⁸ Antonio Conti, *Il Cesare, tragedia*, Bassaglia e Bettinelli, Venezia 1743: l'edizione originale è del 1726, ispirata a Shakespeare. Certamente Algarotti conosceva la tragedia di Conti nella versione del 1726, come possiamo desumere da alcune lettere al fratello Bonomo, in particolare quella indirizzatagli da Ginevra, il 16 gennaio 1741, dove gli chiedeva di inviargli la copia presente nella propria biblioteca veneziana e ne parla pure nella missiva da Berlino, del 22 luglio 1741 (in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., pp. 63, 83; lettere 7, 21). Sulla fortuna della figura di Cesare nel XVIII secolo, si veda Beatrice Alfonzetti, *Il corpo di Cesare, Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Mucchi, Modena 1989; Alberto Craievich, *Il mito di Cesare*, cit. Sulla tragedia dell'abate Conti: Beatrice Alfonzetti, *Conti e la fondazione del «Teatro romano»*. Giunio Bruto e Marco Bruto *in scena*, in *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, cit., pp. 271-301; Roberto Rabboni, *Le correzioni del Cesare di Antonio Conti, con una lettera inedita di Carlo Rinuccini a Cornelio Bentivoglio*, in «Studi e problemi di critica testuale», 82 (2011), vol. I, pp. 49-56. La possibile influenza esercitata dal pensiero dell'abate Conti sulle scelte pittoriche di Algarotti è stata suggerita da Annamaria Gabbriellini, *L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel Settecento*, in «La critica d'arte», III, 4-6, fasc. XVI-XVII (agosto-dicembre 1938), pp. 155-169, qui p. 160; Francis Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 488; Roberto Puggioni, *Mecenatismo*, cit., p. 391; Paolo Pastres, *Algarotti e l'abate Conti*, cit.



illustri precedenti. Tale esame inizia dalla constatazione della rara predisposizione naturale di Tiepolo per la pittura, indicandolo «Gravido d'estro», al quale si affianca la dea delle arti e delle scienze, Minerva, che in questo caso pensiamo nasconda Algarotti stesso. La formulazione del virtuoso binomio, che comprende l'artista e l'uomo di cultura, sembra anticipare le considerazioni di Domenico Michelessi, il principale biografo del conte Francesco, il quale mise in risalto quanto Giambattista gli fosse «debitore di avere in parte temperata quella sua infiammata poetica fantasia»¹⁸⁹. In effetti, il letterato veneziano – com'è noto – aveva assunto, di fatto, il ruolo di consigliere del grande artista e del resto teorizzò la necessità che accanto a ogni pittore fosse presente un letterato, poiché tutto deve «essere governato in modo che, per quanto accender si possa la fantasia del pittore, non dee la mano correr sì, che non ubbedisca sempre all'intelletto»¹⁹⁰.

Nei versi del 1744 lo stile di Giambattista è suggerito con un'immagine suggestiva, la quale coglie quanto la sua produzione «impasta», ovvero sappia unire «Il pronto Tintoretto, il ricco Paolo, / E il corretto Urbinate» (App. I, vv. 88-89), descrivendo una sorta di eclettismo tra i caratteri delle scuole veneziana e romana. Una simile esaltazione delle abilità tiepolesche – per altro totalmente giustificata – trasmette in modo eloquente l'ammirazione di Algarotti, che era progressivamente cresciuta durante quei primi mesi della missione veneziana. Difatti, rileggendo le testimonianze documentarie di quel periodo, notiamo una vera e propria *escalation* nei giudizi riservati dal letterato a Giambattista: cominciando dal *Progetto*, dov'era definito «pittore di macchia e spiritoso»¹⁹¹, si passa alle lettere al conte Brühl che segnalano «Tiepoletto» come studioso e imitatore di Veronese¹⁹², mentre, rivolgendosi a Karl Heinrich Heineken, lo indicava, semplicemente, come «le meilleur peintre de Venise»¹⁹³; infine, ancora a Brühl, esponendogli il *Banchetto di Cleopatra*, rimarcava che il suo autore ha saputo creare «tout ce que les écoles modernes peuvent donner de plus beau, de plus noble et de plus riche»¹⁹⁴. Tuttavia, gli ap-

¹⁸⁹ Domenico Michelessi, *Memorie intorno alla vita ed agli scritti del conte Francesco Algarotti*, cit., p. LXII.

¹⁹⁰ Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (ed. 1763), p. 384.

¹⁹¹ Cfr. Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, cit., p. 366.

¹⁹² Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 17 giugno 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 41 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 92; inoltre la lettera del 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 45 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 96.

¹⁹³ Lettera di Francesco Algarotti a Karl Heinrich Heineken, Venezia, 9 gennaio 1744, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 64 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 138.

¹⁹⁴ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 31 gennaio 1744, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 65 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 139.



prezzamenti forse più interessanti, nonché assai vicini al tenore dei versi in esame, si ritrovano in due testi inviati da Algarotti ad Augusto III: gli *Argomenti di quadri*, redatto probabilmente all'attacco dell'agosto 1743, in cui, nel commento finale al *Timoteo* commissionato a Tiepolo, è messa in rilievo la «feconda fantasia del sig. Gio. Battista, il quale con tanta gloria di Venezia fa risorgere a' di nostri le grazie la vaghezza, e tutta la magnificenza del gran Paolo veronese»¹⁹⁵; e soprattutto nella *Relazione storica*, d'inizio 1744, dove è posto l'accento sulla sua «prontezza eguale all'eccellenza», e sulla capacità di essere «felice e giudizioso imitatore» del Veronese, il quale non era però esente da certa «bizaria», che invece il suo moderno «imitatore» era in grado di moderare, grazie, sebbene non venga detto esplicitamente, ai consigli dell'erudito amico Francesco¹⁹⁶. Algarotti, quindi, vuole proporre Giambattista, in sede privata come in quella pubblica, nelle vesti che furono del «ricco Paolo» (App. I, v. 88), il quale, nella prima edizione del *Saggio sopra la pittura*, è lodato «per la ricchezza delle invenzioni, e per l'arioso dei campi»¹⁹⁷. Nell'associazione Veronese-Tiepolo è individuata una chiara consonanza stilistica, fondata sullo speciale rapporto tra i due, che William Barcham ha saputo definire con efficacia, attingendo all'esempio della relazione tra Mozart e Haydn, per cui: «In entrambi i casi il più giovane imparò dal più vecchio, appropriandosi delle tecniche in modo da inventare in maniera autonoma, e cercando allo stesso tempo di superare artisticamente il proprio predecessore»¹⁹⁸. Del resto, si trattava pur sempre di un paragone lusinghiero e in tal senso va sottolineato – prendendo ancora a prestito le parole di Barcham – che «considerare Tiepolo in termini veronesiani era una valutazione positiva rivolta a un pubblico raffinato, che cercava di caratterizzare e di collocare il nostro pittore all'interno della lunga e gloriosa tradizione artistica veneziana»¹⁹⁹. Tanto più che Augusto III conosceva la produzione di Veronese, ammirata in gioventù a Venezia, e nella sua collezione era allora presente almeno un indiscutibile dipinto originale, in grado di fornire una valida idea della sua magnificenza compositiva e

¹⁹⁵ Francesco Algarotti, *Argomenti di quadri*, cit., p. 381.

¹⁹⁶ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., p. 128.

¹⁹⁷ Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura* (ed. 1756), a cura di William Spaggiari, Archivio Guido Izzi, Roma 2000, p. 70. Sul termine 'ricchezza' riferito a Veronese, si veda Philip Sohm, *The Critical Reception of Paolo Veronese*, cit., p. 98.

¹⁹⁸ William Lee Barcham, *Giambattista Tiepolo e Veronese*, cit., p. 29; si rinvia all'insieme di tale saggio per una riflessione complessiva sui rapporti tra Tiepolo e Veronese, inoltre cfr. Philip Sohm, *The Critical Reception of Paolo Veronese*, cit. (in particolare pp. 97-101 per i giudizi di Algarotti) e Christian Lenz, *Così felice, e giudizioso imitatore: Giambattista Tiepolo als Nachahmer Paolo Veroneses*, in *Tiepolo in Würzburg*, cit., vol. II, pp. 63-69.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 26.



cromatica²⁰⁰, per cui possiamo immaginare che Algarotti fosse perfettamente consapevole del rilievo critico e dell'effetto prodotto con la scelta dell'aggettivo «ricco», capace di cogliere il principale carattere dei dipinti di Paolo, riverberandolo su Giambattista. A tutto ciò va aggiunto che indubbiamente l'autore del *Newtonianismo per le dame* ha contribuito ad accentuare le connessioni tra i due pittori, in quanto – lo nota sempre Barcham – il suo influsso «proiettò il quoziente veronesiano nell'arte di Tiepolo su un piano diverso o, meglio ancora, in una dimensione più profonda»²⁰¹. Quell'influenza, tanto decisiva per l'arte di Giambattista – che comunque attende di essere meglio definita nel dettaglio – trova un concreto riscontro soprattutto nelle opere prodotte a cavallo della metà degli anni Quaranta, a cominciare dai quadri eseguiti per Dresda, ma pure negli affreschi di Villa Cordellina di Montecchio Maggiore e nel veneziano Palazzo Labia²⁰², senza dimenticare le opere richieste da Algarotti per la propria collezione²⁰³.

D'altra parte, possiamo ipotizzare che la volontà di evidenziare nell'epistola di dedica la relazione tra Tiepolo e Veronese possa essere legata a un affare cui il poeta teneva in modo particolare: il *Ratto d'Europa* ritenuto di Paolo, ma in realtà di bottega, proposto al regnante sassone, la cui autografia era avallata da Giambattista, che ne fece anche una copia. Il dipinto cinquecentesco si trova a Dresda, mentre la replica, già nella raccolta del conte Francesco, è ora a Edimburgo²⁰⁴. Per altro, anche Veronese – al pari di Tintoretto e Raffaello – figurava tra gli autori richiesti nella *Instruction* e possiamo immaginare quanto Algarotti desiderasse compiacere in ogni modo i desideri regali.

Prima del richiamo a Veronese, l'endecasillabo paragona Tiepolo con il «pronto Tintoretto» (App. I, v. 88). Per Algarotti, nel *Saggio sopra la pittura* del 1756, Tintoretto è da porre «sopra tutti i Veneziani», quando non ha «tirato via di pratica, ma ha voluto eseguir quello che sape-

²⁰⁰ Si trattava de *La Resurrezione di Cristo*, entrato nelle collezioni di Augusto III nel 1741 (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 235).

²⁰¹ William Lee Barcham, *Giambattista Tiepolo e Veronese*, cit., p. 43.

²⁰² Su questi aspetti si rinvia alle considerazioni di William Lee Barcham, *ivi*.

²⁰³ Pensiamo soprattutto a una tela del 1743-1744, *Diana e Atteone* (Zurigo, collezione Bührle), che apparteneva ad Algarotti, sulla quale rinviamo alla scheda di Alberto Craievich in *Giambattista Tiepolo 'il miglior pittore di Venezia'*, cit., pp. 231-232 (cat. 24) e alle considerazioni di Paolo Pastres, *Il ratto d'Europa*, in *I colori della seduzione*, cit., pp. 185-200.

²⁰⁴ Il *Ratto d'Europa*, ritenuto di bottega del Veronese si trova ancora a Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (inv. 243); la replica di Tiepolo, appartenuta ad Algarotti, è conservata nella Scottish National Gallery di Edimburgo (inv. NG 2721). Su questi dipinti e le loro vicende cfr. Paolo Pastres, *Il ratto d'Europa*, cit.



va»²⁰⁵, ma non lo associa mai alla prontezza, cosa che invece aveva fatto a fine Cinquecento Francesco Sansovino, per il quale il pittore era «tutto spirito, tutta prontezza»²⁰⁶. Per comprendere meglio questo passaggio, dobbiamo ricordare che il termine «prontezza» è legato al giudizio sulla velocità esecutiva dei pittori e nel lessico artistico settecentesco ha avuto una valenza dapprima positiva per poi divenire oggetto di censura. Circa l'avversione nei confronti della «prontezza di mano» è quasi inevitabile rifarsi a quanto scritto da Winckelmann proprio su Giambattista, raffrontato a Mengs: «Il Tiepolo fa più in un giorno che il Mengs in una settimana; ma ciò che fa, appena visto è dimenticato, mentre l'opera del Mengs rimane immortale»²⁰⁷. Algarotti stesso dimostra, in una lettera del 1756, una forte avversione per il «far presto» in uso tra molti pittori²⁰⁸. Anche nella *Relazione storica* è evidenziata la qualità tiepolesca della «prontezza», alludendo proprio alla celerità esecutiva, che in quella sede è considerata «eguale all'eccellenza»²⁰⁹. Tuttavia, nel designare Tiepolo uguale al «pronto Tintoretto», sembra che l'accento critico non fosse posto tanto sulla semplice rapidità, quanto piuttosto sulla facilità e abilità tecnica tradizionalmente connesse alla prontezza, cioè alla capacità di padroneggiare totalmente la materia pittorica, così come indubbiamente aveva saputo fare il maestro cinquecentesco. A proposito di quest'ultimo, Algarotti inviò a Dresda anche un suo dipinto, probabilmente la *Liberazione di Arsinoe*, rintracciato a Mantova nel novembre del 1743 e acquistato all'inizio dell'anno successivo, quando la stesura dell'omaggio poetico era stata ultimata, per cui non riuscì ad inserire un ritrovamento così prestigioso nel suo «catalogo» in versi²¹⁰.

Infine, per quanto riguarda il «corretto Urbinato» (App. I, v. 89), cioè Raffaello, Tiepolo veniva associato a quello che è sempre stato univer-

²⁰⁵ Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (ed. 1756), p. 70.

²⁰⁶ Francesco Sansovino, *Delle cose notabili della Città di Venetia*, Valgrisio, Venezia 1587 (1^a ed. 1561), pp. 50-51. Per una sintesi sulla fortuna critica di Tintoretto si rinvia ad Anna Laura Lepschy, *Davanti a Tintoretto, una storia del gusto attraverso i secoli*, Marsilio, Venezia 1998.

²⁰⁷ Johann Joachim Winckelmann, *Dissertazioni sulla capacità del sentimento del bello nell'arte e sull'insegnamento della capacità della stessa*, 1763, in Johann Joachim Winckelmann, *Il bello nell'arte*, cit., pp. 67-91, qui p. 87.

²⁰⁸ Francesco Algarotti a Luigi Crespi, 8 settembre 1756, in Francesco Algarotti, *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. VIII, pp. 64-66, qui p. 64.

²⁰⁹ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., p. 127.

²¹⁰ Il ritrovamento è comunicato nella lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Verona, 17 novembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 61 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 120; mentre l'acquisizione è richiamata nella lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 31 gennaio 1744, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 64 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 139. La tela è tuttora nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda (inv. 269),



salmente considerato il campione dell'arte pittorica. Questo pare essere, quindi, un accostamento rituale, utile a esaltare le abilità tiepolesche, tanto più che lo stesso Algarotti nel *Discorso sulla pittura*, che egli data 1746, si esprimeva su Sanzio in termini entusiastici, poi replicati senza grandi modifiche nelle successive versioni del *Saggio*: «Raffaello principalmente che ha meritato il titolo di divino, convien studiare notte e giorno per la espressione, come anche per l'aggiustatezza della composizione, e per il fior del disegno»²¹¹. Il richiamo alla correttezza dell'«Urbinate» va inquadrato quindi nella volontà di presentare Giambattista come il pittore che, oltre a essere il naturale erede della grande tradizione veneziana, era anche in grado di interpretare al meglio le prerogative della scuola romana, al cui vertice è posto Raffaello, consistenti nel buon disegno, nella correttezza del «costume», condivisa attraverso Poussin anche dalla francese, mentre «Licenziosa al maggior segno fu in questo la scuola veneziana»²¹².

Evidentemente, tutti questi richiami ai grandi del passato servivano ad Algarotti per dimostrare, specialmente al pubblico di Dresda, quanto il pittore veneziano «insieme impasta» la ricca fantasia veronesiana, con l'abilità pittorica di Tintoretto e con la sapienza espressiva di Raffaello, offrendo l'immagine di un artista completo, per ciò stesso al di sopra dei contemporanei, forse ormai pronto per raggiungere anch'egli la già nutrita colonia italiana sulle rive dell'Elba. Del resto, ai lusinghieri e impegnativi versi dell'epistola dovevano corrispondere soprattutto le due opere di Tiepolo riservate al sovrano – oltre alla coppia, non meno eloquente, per Brühl – e l'osservatore attento, che probabilmente aveva letto e commentato il brano algarottiano, poteva ritrovare nel *Banchetto di Cleopatra* l'evocate ricchezza e prontezza, e nel *Timoteo* – poi sostituito dal *Cesare* – contemplare tutta la correttezza, la sapienza e le molteplici espressioni dei personaggi di cui il maestro era capace. D'altro canto, ma forse è solo una maliziosa supposizione, possiamo ritenere che Algarotti, descrivendo un Tiepolo capace di sommare in sé l'arte di Veronese, Tintoretto e Raffaello, volesse tentare di compensare l'assenza di quegli artisti, specialmente di Sanzio, tra gli acquisti fino allora effettuati, benché i loro nomi fossero inclusi nelle richieste reali elencate nell'*Instruction* del 16 febbraio 1743.

8. UN SACERDOTE D'APOLLO PER PALLAVICINO E AUGUSTO

Nell'ultima parte dell'omaggio ad Augusto III, riservata alla celebrazione dello scomparso poeta di corte, ricompare la seducente immagine

²¹¹ Francesco Algarotti, *Discorso sopra la pittura*, cit., pp. CCXX-CCXXI.

²¹² Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (ed. 1763), p. 374.



delle Muse che attorniano il trono augusteo, accanto al quale «Del buon Pallavicin cantar la Tuba!» (App. I, v. 92). Di Pallavicino viene lodata soprattutto l'opera di traduttore di Orazio, a riprova dell'importanza che quell'impegno aveva avuto agli occhi del dedicatario, e in versi aulici viene ricordato che «seppe dentro all'acque d'Arno / Di Flacco derivar l'alpestre vena» (App. I, vv. 95-96), alludendo alle difficoltà incontrate nel proporre in italiano le metriche latine. Poi, Algarotti celebra la scelta del sovrano di onorare l'illustre scomparso con la pubblicazione delle sue versioni, grazie alle quali «dell'ingegno, e di Minerva i figli / Moltiplica in un tratto, e insieme eterna» (App. I, vv. 108-109), ringraziandolo quindi per averlo scelto come curatore di quelle *Opere* per lui tanto importanti, «onde raccor le sparse / Foglie, e riunirle in Volume eletto/ Di REGIO leggitor degno» (App. I, vv. 111-113). Infine, l'accento cade nuovamente sull'elogio del regnante, con termini che ripropongono ancora una volta la similitudine tra l'attualità e l'antichità, come, appunto, aveva saputo fare Pallavicino, e quindi afferma «Tu, SIGNOR, novello AUGUSTO», che «inauri» il presente (App. I, v. 118). Di quella nuova 'età dell'oro' il letterato veneziano, che evoca spesso questa immagine nella corrispondenza con Brühl, si augurava di essere il cantore e insieme il consigliere dell'artefice.

In conclusione, con l'epistola in versi del 1744 Algarotti consegna ai propri lettori, in primo luogo all'aristocrazia di Dresda, una raffinata forma di adulazione cortigiana, condotta impiegando allegorie oraziane, e un'originale riflessione sulle arti, con l'intento di esaltare, insieme alla figura reale, soprattutto se stesso e il proprio ruolo di esperto di pittura, proponendosi di fronte al sovrano come «Sacerdote di Apollo, e Tuo» (App. I, v. 110).



APPENDICE I

Di seguito viene riportato il testo originale dell'epistola poetica, apparso in: Stefano Bendetto Pallavicini, *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, Pasquali, Venezia 1744, I, n.n. [ma pp. 1-7]; *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, Modesto Fenzo, Venezia 1758, pp. XIX-XXIV, 249-254 (ora nella ristampa anastatica a cura di Alessandra Di Ricco, Università degli Studi, Trento 1997); Francesco Algarotti, *Poesie*, a cura di Anna Maria Salvadè, Nino Aragno Editore, Milano 2009, pp. 429-432.

ALLA SACRA MAESTÀ
DI
AUGUSTO III
RE DI POLONIA,
ELETTOR DI SASSONIA

Spesso dell'Alpe valicar la schiena
L'Itale Muse, e in suol remoto il piede
Fermaro, a Re stranier diletto, e cura.
Pur sempre ai patrj Colli, e al patrio Sole
I rosseggianti lumi ad ora ad ora 5
Volgeano agli ozj, ed agli onori in seno.
Ma Te, Signor, volenterose e pronte
Fra le nevi seguir, seguir fra i boschi,
Liete cangiando per un nuovo AUGUSTO
Col Sassonico Suol l'Ausonio Cielo. 10
Sovente allor, ch'infrà di noi miraro,
Di nostra lingua, e di nostr'arti ornato
Te sul primo fiorir di gioventude
Bear l'Italia, e innamorarne il Genio,
Un Ippolito nuovo, un nuovo Guido, 15
Quel già onore a Ferrara, e questi a Urbino,
Sorta sul Lazio Ciel Medicea Stella,
Ravvisavano in Te, se non che un raggio
Maggiore ancor ti sfavillava in volto.
Qual frutto mai fior sì leggiadro, e vago, 20
Qual dì non promettea sì bella Aurora?
Il fortunato dì sereno e puro
Riluce al fine, e l'occhio vede ormai
Quel ch'appena il disio sperare ardiva.
Dopo immenso girar di torbid'anni 25
Un'altra volta innanzi a Trono Augusto
Insieme raccolto è il fino ad ora errante,
E disperso drappel dell'Arti Belle,
Cui Mecenate un'altra volta è guida.
Mira di Meissen la Fornace industrie 30
Volger globi di fumo insino al Cielo;
Mira un popolo intier sudante, e curvo



A fabbricar colla Misniaca Argilla L'Indiche maraviglie; e mira ormai L'arte Cinese dall'Europa vinta.	35
Odi d'Italia l'Armonia divina Tutta brillare in su le dita ad Hasse, Hasse caro ad Euterpe, a Febo caro, Che degli affetti le tempeste dolci Delle Scene Signor, Signor del Core,	40
Commove, e calma a un tocco sol di Lira, E pietà, com'ei vuol, sdegno, od amore, Nuovo Timoteo, in sen d'AUGUSTO inspira. Vivon l'effigie tue, vivono i volti Incarnati da te, degno Silvestre,	45
E Dafni spesso in le tue tele Clori Vezzeggiò vieppiù bella, e men ritrosa. E tu gentil modesta Hoffmanna, a cui Il più fino pennel cesse Rosalba Con acqua, e gomma a poche terre immista	50
Del Fiammingo miglior l'ardito tocco Emuli, e il tinger saporito, e caldo. Ecco da informe Alpino Masso uscire Morbida Ninfa, o Muscoloso Atleta A' dotti colpi tuoi, Mattiello, onore	55
Del Palladio Retrone, onor d'Ausonia, Cui Policleto diè l'esatta Norma, Fidia il Greco scalpello, onde respiri La grave Antichità marmo novello. Tali, SIGNOR, dell'ozio Tuo le cure,	60
Tali, se al stanco animo Tuo covante Sul destino Europeo posa Tu dai, Sono i piaceri, ove ti guida Apollo Con Livia insieme, e Mecenate allato; Apollo, a cui pur nel Palazzo sembra	65
Avere ancora e Biblioteca, e Tempio. Ma quai nuovi ornamenti al Tempio suo, Quai piacer nuovi all'occhio Tuo prepara, Se dritto miro, in alto clima il Dio? Pronto e superbo del vicin Tuo sguardo	70
De' tre Carli è il più degno, e il fresco Strozzi, La Guidesca Rosalba, e il molle Palma, E di Natura, e di Tizian rivale. Del fiero Borgognon le zuffe in breve, E i volti tinti nel color dell'ira	75
Dell'industre Veenichio, in breve il popolo, E il Venatico Mondo, e in breve sia Alle Regie pareti la squisita Arte d'Olbenio consacrata, e appesa. Chi sa quai cose ancor rivolge in mente	80



Il Dio dell'Arti a Te, SIGNOR, Ministro?
Questo so ben, che al nome Tuo riscossa
Per Te gareggia l'ingegnosa Italia,
E Tiepolo per Te dell'Adria in seno,
Dell'Arte tanto ad Alessandro cara 85
Pennelleggia i tesori, e i dolci inganni;
Gravido d'estro con Minerva al fianco
Il pronto Tintoretto, il ricco Paolo,
E il corretto Urbinate insieme impasta.
Ma, oimè! Signor, che più non s'ode intorno, 90
E infra le Muse al Trono Tuo compagne
Del buon Pallavicin cantar la Tuba!
Morte rapillo, e noi piangemmo estinto
Quello il cui canto era al Tuo Nome eguale,
Quello, che seppe dentro all'acque d'Arno 95
Di Flacco derivar l'alpestre vena,
Quello per cui di Toschi modi il giogo
L'indocile Poeta alfin sentio.
Ma Tua pietà, SIGNOR, già non sofferse,
Che lunga pezza del dovuto pianto 100
Bagnassimo di Lui la fredda Tomba.
Appena estinto a fortunata Vita
Tu 'l richiami, SIGNOR, Vita Apollinea,
Onde sicuro, e dell'obblio Signore
Le fosche vincerà nimiche etadi, 105
Mercé l'Arte divina a' Greci ignota,
Che la voce non solo agli occhi pinga,
Ma dell'ingegno, e di Minerva i figli
Moltiplica in un tratto, e insieme eterna.
Sacerdote d'Apollo, e Tuo nomasti, 110
Tu me, SIGNOR, onde raccor le sparse
Foglie, e riunirle in Volume eletto
Di REGIO leggitor degno, e del Cedro.
Compiuta è l'Opra, e non l'Uffizio ancora,
Onde offerir grazie a Te d'Italia a nome, 115
Del pio Comando in cui suo Figlio eterni,
Onde segnar deggio i felici giorni,
Che Tu, SIGNOR, novello AUGUSTO inauri,
E Te d'Italia in mezzo all'Are, e ai Voti
Dell'Arti venerar Nume presente. 120

In segno del più profondo ossequio
DELLA SACRA REAL MAESTÀ VOSTRA
Venezia il dì 8 Gennaio 1744

L'Umilissimo, Devotissimo et
Obbligatiss. Serv.
Francesco Algarotti



APPENDICE II

Riportiamo anche la versione ridotta, che Algarotti inserì in: Francesco Algarotti, *Opere varie del Conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia e Cavaliere dell'Ordine del Merito*, Pasquali, Venezia 1757, vol. II, pp. 427-429; Id., *Epistole in versi del Conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia, e Cavaliere dell'Ordine del Merito*, Zatta, Venezia 1759, pp. 15-17; Id., *Epistole in versi del Conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia, e Cavaliere dell'Ordine del Merito. Novella edizione*, Novelli, Venezia 1760, pp. 14-16; Id., *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito e Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia*, Coltellini, Livorno 1764-1765, vol. VIII, pp. 84-86; Id., *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito, e Ciambellano di S. M. il Re di Prussia*, Manini, Cremona 1778-1784, vol. IX, pp. 231-233; Id., *Poesie del Conte Francesco Algarotti*, Società Tipografica, Nizza 1783, pp. 5-7; Id., *Opere del Conte Algarotti. Edizione novissima*, Palese, Venezia 1791-1794, vol. I, pp. 5-7; Id., *Opere scelte di Francesco Algarotti*, Società Tipografica de' Classici italiani, Milano 1833, vol. II, pp. 455-457; Id., *Poesie*, a cura di Anna Maria Salvadè, Nino Aragno Editore, Milano 2009, pp. 7-8.

ALLA MAESTÀ DI
AUGUSTO III
RE DI POLLONIA, ELETTOR DI SASSONIA

Sovente allor che infra di noi la culta
Nostra favella, e nostri modi usando
Dell'Adria il Genio innamorovvi, un altro
Navagero in Te udire, e un altro Bembo
Credettero, Signor, l'Itale Muse; 5
E amica al nostro Ciel Medicea stella
Ravvisavano in Te, se non che un raggio
Maggiore ancor ti sfavillava in volto:
E Te del Brenner per li balzi ombrosi
Pronte seguìro, e per le nevi Alpine, 10
Liete cangiando per un nuovo Augusto
Col Germanico suol l'Ausonio Cielo.
Ivi d'Italia l'armonia divina
Ne' bei concenti suoi varia, e concorde
Risuona d'Hasse sotto all'agil dito, 15
Che gli affetti del cuor, del cuor signore,
Irrita, e molce a un sol toccar di lira,
E pietà, com'ei vuol, sdegno, od amore
Nuovo Timoteo in sen d'Augusto inspira.
Ecco da un sasso a poco a poco uscire 20
Morbida Ninfa, o muscoloso Atleta
Di sotto a' colpi di Mattiello. A lui
Lo scalpello diè Fidia, onde di Paro
Vinca gli antichi onor Ligure marmo.
Vivon l'effigie tue, spirano i volti 25

Incarnati da te, dotto Silvestre.
 E tu, Donna gentile, a cui 'l pennello
 Cogli acquerelli suoi cedé Rosalba,
 Dell'ardito Rubenio emuli il tocco,
 E l'erudito occhio real ne bei, 30
 E intanto fino al Ciel volgono densi
 Globi di fumo le fornaci industri
 Che affinano cotanto, e nobil fanno
 La Sassonica argilla; esse per cui
 L'arte Cinese dall'Europa è vinta. 35
 Sorride a Te, Signor, dall'alto Apollo,
 Apollo, a cui del Palatino in cima
 Pur anco, tua mercé, vedere intatto
 Sembra il dotto Museo, e il Tempio d'oro.
 Se non che risonar già più non s'ode 40
 Tra le Muse, che fanno a Te corona,
 Del buon Pallavicin la chiara tuba.
 Morte rapillo, e noi morto il piagnemmo:
 Quegli, che già di Te sì alto scrisse;
 Quegli, che d'Arno entro alle limpid'acque 45
 Derivò di Venosa il ricco fonte;
 Quegli, per cui di Toschi modi il giogo
 L'indocile Poeta anch'ei sentio.
 Ma estinto appena dalla buja notte
 A più bei giorni, Tu signor, nel chiami; 50
 E 'l nome suo di retro al Venosino
 Del tempo vincitor per le future
 Etadi batterà l'agili penne,
 Mercé l'arte sì bella a' Greci ignota,
 Che i sermoni non solo agli occhi pinge, 55
 Ma in un tratto moltiplica, ed eterna.
 Sacerdote d'Apollo, e tuo nomasti
 Tu me, Signore, onde cercar le sparse
 Opre del Vate amico a me si desse;
 E quinci in bello aureo volume unirle 60
 Di regio leggitore degno, e del cedro.
 Or delle Muse negli eterni fasti
 Anche i giorni segnare a me sia dato,
 Che Tu, Signor, novello Augusto, inauri,
 E Te d'Italia in mezzo all'are, e ai voti 65
 Dell'arti venerar Nume presente.

Christoph Martin Wieland e il cristianesimo

Arianna Di Bella

Fervente pietista negli anni giovanili¹, passato attraverso reiterate crisi e periodi di distacco dal tema religioso, Wieland torna, sul finire del XVIII secolo, a confrontarsi con l'argomento. Lo fa per se stesso e ne dà testimonianza letteraria in particolare in due romanzi, *Peregrinus Proteus*, 1791, e *Agathodämon*, 1799². Si tratta di opere relativamente poco studiate che rappresentano rispettivamente un punto di arrivo e un nuovo inizio. Entrambi i protagonisti, il filosofo cinico Peregrino Proteo e il mago pitagorico Apollonio di Tiana, sono ispirati a personaggi reali della tarda antichità (rispettivamente II e I secolo d.C.) e sono noti allo scrittore tedesco innanzitutto attraverso la dissacrante rappresentazione del filosofo greco Luciano di Samosata che Wieland aveva tradotto tra il 1787 e il 1789³.

La prima domanda da porsi è come mai, dopo essersi allontanato dalla religione a partire dagli anni di Biberach (cioè dal 1760 circa) e dopo aver condiviso le critiche mosse in particolare dall'Illuminismo europeo ad ogni dogmatismo religioso e verso qualunque forma di ortodossia, Wieland ritenga necessario riaccostarsi proprio al tema religioso.

Non v'è dubbio che abbia un peso determinante il contesto culturale del tempo. Il dibattito religioso è acceso e costante nel corso del secolo⁴,

¹ A questo periodo pietista risalgono le prime opere di Wieland *Die Natur der Dinge*, 1751, un testo che si ispira al *De rerum natura* di Lucrezio, e le *Empfindungen eines Christen*, 1757, in cui l'autore si interroga sulla degenerazione dell'originario insegnamento di Cristo.

² Christoph Martin Wieland, *Die geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus e Agathodämon*, in *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur in Zusammenarbeit mit dem Wieland-Archiv, Biberach a.R., und Dr. Hans Radspieler, Hamburg 1984¹, qui rispettivamente Bde. IX-X.

³ Riguardo all'influsso esercitato da Luciano di Samosata su Wieland si rimanda a Julius Steinberger, *Lucians Einfluss auf Wieland*, Dissertation, Göttingen 1902 e a Christopher Robinson, *Lucian and his Influence in Europe*, Chapel Hill, London 1979.

⁴ Diversi studi pubblicati recentemente mettono in evidenza il ruolo della religione in questa fase non solo nell'evoluzione dell'uomo, ma anche nel raggiungimento della



variegate le posizioni che convivono e che si avvicinano ora al Deismo e all'Ermetismo, ora al Rosacrocianesimo e anche alla Massoneria⁵. In questo clima di continua alternanza di opinioni non sono pochi gli autori che, come scrive Goethe in *Dichtung und Wahrheit*, si sono costruiti una propria religione⁶.

Peregrinus Proteus e *Agathodämon* vengono considerati, dalla più recente critica, due testi tra loro strettamente correlati in cui la riflessione sul cristianesimo è connotata però da accenti differenti⁷. L'indagine condotta procede analizzando i testi alla luce del dibattito critico su Wieland

sua felicità. Cfr. i contributi raccolti in «Cultura tedesca», 50 (2016), *Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik*, a cura di Elena Agazzi – Raul Calzoni di: Wolfgang Braungart, *Das religiöse Projekt ist ein ästhetisches ist ein soziales ist ein politisches. Zu Friedrich Hölderlins Fragment. 'Über Religion' im Kontext der Debatten um Religion und Mythologie (Lessing, Moritz, Friedrich Schlegel)*, pp. 37-58; Andreas Blödorn, *Zwischen «Himmel» und «Hölle» auf Erden. Die Suche nach irdischer Glückseligkeit als Projekt der Spätaufklärung*, pp. 59-73; Elena Agazzi, *Alcune riflessioni sul concetto di «ganzer Mensch» nel tardo Illuminismo tedesco*, pp. 75-99.

⁵ Il centro di ricerca IZEA (Interdisziplinäres Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung) fondato ad Halle nel 1990 ha promosso studi sui movimenti filosofico-religiosi che, lungo tutto l'arco del XVIII secolo, caratterizzano l'Illuminismo europeo. Tra i lavori più recenti sul tema: Monika Neugebauer-Wölk – Andre Rudolph, *Aufklärung und Esoterik. Rezeption – Integration – Konfrontation*, Niemeyer, Tübingen 2008 e Monika Neugebauer-Wölk – Renko Geffarth – Marko Meumann, *Aufklärung und Esoterik: Wege in die Moderne*, De Gruyter, Berlin 2013.

⁶ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Insel, Frankfurt a.M. 1975, Bd. III, p. 391.

⁷ Vgl. Laura Auteri, *Erkenntnisstreben und Humanität. Zu Wielands Versuch einer Zusammenlegung verschiedener Begriffe der Religion im Agathodämon*, in *Wissen – Erzählen – Tradition. Wielands Spätwerk*, hrsg. v. Walter Erhart – Lothar van Laak, De Gruyter, Berlin 2010, pp. 235-251; Michael Zarembo, *Wieland und die Religion*, in «Wieland-Studien», 8 (2012), pp. 43-74; Klaus Manger, *Wieland, der Freimaurer*, in «Wieland-Studien», 9 (2016), pp. 255-270. Friedrich Sengle, *Wieland*, Metzler, Stuttgart 1949. Sulla recezione di Wieland in Italia fino al Settecento cfr. Bianca Cetti Marinoni, *La recezione di Wieland in Italia*, in «Quaderni della Facoltà di lingue», 15 (1999), pp. 31-47. Ulteriori studi su Wieland pubblicati in Italia sono di Alessandro Pellegrini, *Wieland e la classicità tedesca*, Olschki, Firenze 1968; Laura Auteri, *Elogio dell'armonia*, Flaccovio, Palermo 1995; Enrico Rambaldi, *La crisi dell'Illuminismo moderato di Ch.M. Wieland di fronte alla rivoluzione francese*, in «ACME», 19 (1996), pp. 281-339; Arianna Di Bella, *La questione religiosa nel tardo Settecento tedesco. Il Peregrinus Proteus (1791) e l'Agathodämon (1799) di Christoph Martin Wieland (1733-1813)*, Campanotto, Udine 2007. Tra i lavori più recenti Mascia Cardelli, *Expertise per Wieland: sull'anonimo traduttore del Socrate delirante (1781)*, Le Cárity, Firenze 2012; Guglielmo Gabbiadini, *Il romanzo e la repubblica alla prova dei filosofi. Percorsi e progetti dello spirito critico nel Socrate delirante, nella Storia degli Abderiti e nell'Aristippo di Christoph Martin Wieland*, in «Cultura tedesca», 50, cit., pp. 151-174; Gianluca Paolucci, *Ritualità Massonica nella letteratura della Goethezeit*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2014, in particolare il capitolo *La Geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus di Wieland tra Schwärmerei teosofica e rivoluzione*, pp. 187-213.



e degli aspetti più noti della discussione sulla religione soprattutto nel tardo Settecento, un periodo segnato da una profonda crisi⁸.

Cercherò di mettere in luce come il *Peregrinus Proteus* muova critiche anche al cristianesimo delle origini, affermando al contempo che il destino dell'uomo è anche un destino di trascendenza, e come l'*Agathodämon* pur attribuendo al cristianesimo un'importante funzione civilizzatrice sugli uomini, sottolinei l'appartenenza dell'uomo al principio divino, idea anticipata già nel *Peregrinus*.

1. PEREGRINUS PROTEUS

Wieland pubblica il *Peregrinus Proteus* fra il 1788 e il 1789 in otto puntate sulla sua rivista, «Der Teutsche Merkur» con il titolo originario *Die geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus*. Le otto puntate contenevano circa la metà del testo che poi sarebbe apparso nell'edizione completa dell'opera in due volumi, nel 1791.

Lo stimolo alla stesura di questo romanzo viene allo scrittore da un saggio di Luciano di Samosata dal titolo *Nachrichten vom Tode des Peregrinus*. Traducendo il testo lucianesco Wieland rimane colpito dalla denigrante descrizione di Peregrino, definito un ciarlatano, un seduttore di giovani e uno scialacquatore, un'opinione che molti del resto condividono, tanto che Peregrino nel '700 viene definito, addirittura, il Cagliostro del 168 d.C. (anno della sua morte)⁹. Wieland è affascinato da questo antico filosofo che pare avere in comune con molti dei protagonisti dei suoi romanzi, quella che il Settecento tedesco definiva *Schwärmerei*, l'entusiasmo, inteso sia in un'accezione potenzialmente positiva, sia negativa, come forma di esaltazione e fanatismo¹⁰. Già in romanzi precedenti, come nella *Geschichte des Agathon*, 1766-1767¹¹, e in *Don Sylvio von Rosalva*, 1764, Wieland aveva rappresentato il faticoso

⁸ Elena Agazzi e Raul Calzoni sottolineano come il conseguente fallimento dell'azione della Rivoluzione francese abbia segnato l'ultimo periodo del Settecento. Anche per questo motivo il tardo Illuminismo, orientato quindi verso un generale pessimismo, viene definito epoca della crisi del pensiero illuminista, sebbene di fatto la crisi della *Aufklärung* fosse già stata annunciata da Diderot ben prima della Rivoluzione. Cfr. Elena Agazzi – Raul Calzoni, *Il progetto fra Spätaufklärung e Frühromantik*, in «Cultura tedesca», 50, cit., pp. 9-23, qui p. 11.

⁹ Vgl. Karl August Böttiger, *Literarische Zustände und Zeitgenossen*, Aufbau, Berlin 1998³, p. 145.

¹⁰ Vgl. Jutta Heinz, *Von der Schwärmerkur zur Gesprächstherapie. Symptomatik und Darstellung des Schwärmers in Wielands Don Sylvio und Peregrinus Proteus*, in «Wieland-Studien», 2 (1994), pp. 33-53.

¹¹ Della *Geschichte des Agathon* esistono tre differenti versioni. La prima stesura del romanzo viene pubblicata nel 1766-1767, la seconda nel 1773 e la terza nel 1794.



rapporto dello *Schwärmer* – sempre idealista e ingenuo entusiasta – con la realtà. Tuttavia, se allora lo *Schwärmer* riusciva a non farsi travolgere dalle difficoltà della vita, nel *Peregrinus* egli, invece, è destinato al fallimento. Il contatto ripetuto con persone ipocrite e in malafede, infatti, porta Peregrino al suicidio.

Nel contesto di quel mondo infido un ruolo rilevante hanno le sette segrete¹², realtà diffusa nel Settecento europeo¹³, e nel romanzo il tema delle società segrete – capeggiate da falsi ‘profeti’ che pensano solo ad arricchirsi ingannando il proselito – si intreccia con quello del cristianesimo, ‘setta’ anch’esso alla quale Peregrino si affilia. Ciò che viene qui aspramente criticato è il cristianesimo dogmatico, considerato una degenerazione dell’autentico cristianesimo. In particolare Wieland attacca duramente le strutture ecclesiastiche, considerate strumenti di potere e causa di superstizioni. Così l’autore denuncia i sedicenti ‘profeti’, fra i quali sono anche gli appartenenti al clero, che attirano seguaci nelle loro organizzazioni per renderli ciechi strumenti nelle loro mani. Ma come è suo costume, Wieland non esprime giudizi drastici, pertanto la sua posizione, pur univoca, si presta a differenti interpretazioni. Così, per esempio, scrive Michael Voges che Wieland denuncia le sette in tutto e per tutto, mentre secondo Karl Mickel la denuncia attiene ai mezzi e non ai fini delle sette esoteriche, riconoscendo a queste, comunque, una valenza positiva¹⁴. Ipotesi convalidata dall’affiliazione di Wieland alla società degli Illuminati, e negli ultimi anni della sua vita, alla rinnovata Loggia massonica Amalia di Weimar¹⁵.

¹² Vgl. Michael Voges, *Aufklärung und Geheimnis. Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen 1987; Giuseppe Giarrizzo, *Massoneria e Illuminismo nell’Europa del Settecento*, Marsilio, Venezia 1994; Jan Philipp Reemtsma, *Der liebe Maskentanz*, Haffmans, Zürich 1999.

¹³ Sulla diffusione delle sette segrete in Europa cito, tra i lavori più recenti, Mariano Bianca – Natale Mario Di Luca, *Le radici esoteriche della Massoneria*, Atanòr, Roma 2001 e François-Timoléon Clavel – Bègue Clavel, *Storia della massoneria e delle società segrete*, Gherardo Casini Editore, Roma 2010.

¹⁴ Vgl. Michael Voges, *op. cit.*, p. 406; Margherita Cottone, *Die fremde Sprache im Peregrinus Proteus*, in «Wieland-Studien», 4 (2005), pp. 132-146; Karl Mickel, *Peregrinus Proteus oder die Nachtseite der pädagogischen Revolution*, in Christoph Martin Wieland, *Peregrinus Proteus*, C.H. Beck, München 1985, pp. 337-364.

¹⁵ Wieland sembra considerare la Loggia Amalia, che già annoverava tra i suoi membri Goethe, una comunità di uomini eletti, proiezione dell’ideale società di cosmopoliti da lui ipotizzata nel saggio *Das Geheimnis des Kosmopoliten-Ordens*, 1788. Vgl. Fritz Martini, *Wieland, Napoleon und die Illuminaten. Zu einem bisher unbekanntem Briefe*, in Albert Fuchs, *Un Dialogue des Nations*, Max Hueber, München 1967, pp. 65-95. Tra gli studi più recenti che analizzano le diverse posizioni religiose che emergono nella produzione letteraria di Wieland si ricordano Martin Schmeisser, *Aufklärung und Deismus bei Christoph Martin Wieland: Die Gedanken von der Freiheit über Gegenstände des Glaubens*



Anche per quanto riguarda il discorso sul cristianesimo delle origini, si possono ipotizzare interpretazioni differenti. Generalmente si afferma che nel *Peregrinus Proteus* Wieland ritiene il cristianesimo dei primi secoli un fedele riflesso dell'insegnamento di Gesù, mentre solo in seguito questo sarebbe degenerato diventando una sorta di setta. Gli episodi della vita di Peregrino alla base di questa interpretazione sono quelli di cui è protagonista una famiglia ioannita presso la quale il personaggio wielandiano brevemente soggiorna. Questi ioanniti, che come sostiene Braunsperger, vengono già descritti da Herder in *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*¹⁶ e sembrano ispirare Wieland¹⁷, vengono ritenuti un esempio di 'santa' comunità cristiana che vive secondo gli insegnamenti di Gesù, tuttavia l'analisi testuale sembrerebbe suggerire altre interpretazioni. Neanche la famiglia ioannita che accoglie subito e amorevolmente Peregrino, infatti, sembra capace di vero amore, perché quando casualmente si scopre che Peregrino non è cristiano, i membri della famiglia si allontanano immediatamente da lui. Il protagonista è disorientato e chiede al capo famiglia se lo avrebbero ugualmente ospitato con tutti gli onori sapendolo un pagano, e la risposta che riceve è che lo avrebbero sicuramente accolto, ma in modo diverso poiché «Liebe können nur unsre Brüder von uns erwarten [...]»¹⁸. Se, da un lato, come afferma Reemtsma, con questa risposta viene sottolineato il forte e sincero amore che unisce i fedeli appartenenti allo stesso credo religioso¹⁹, dall'altro lato però, Wieland pare mettere in evidenza che si tratta di un amore esclusivo. I membri della comunità cristiana sono legati reciprocamente dall'affetto e dalla fede per il loro Maestro, ma questo sentimento non si estende a tutti, sebbene Gesù mettesse l'amore verso il prossimo al centro del suo apostolato.

Se così è, diventa dubbio che sia esistita una religione cristiana originaria, fedele riflesso del messaggio di Gesù. Il comportamento degli ioanniti wielandiani dimostra che neanche all'inizio gli uomini sono stati in grado di applicare l'insegnamento di Cristo, riconoscendo così l'impossibilità, secondo l'autore probabilmente tutta umana, di uniformarsi

zu philosophieren (1788), in «Wieland-Studien», 8 (2012), pp. 19-42; Michael Zaremba, *op. cit.* In particolare sul *Peregrinus Proteus* cito Laura Auteri, *Die letzte Verwandlung des Peregrinus Proteus. Oder, der rettende Tod*, in «Zeitschrift für Germanistik», Neue Folge, IV-2 (1994), pp. 298-308.

¹⁶ Vgl. Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, hrsg. v. Martin Bollacher, Deutscher Klassiker, Frankfurt a.M. 1989, pp. 710 ss.

¹⁷ Vgl. Gerhard Braunsperger, *Aufklärung aus der Antike: Wielands Lukiansrezeption in seinem Roman 'Die geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus'*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 1993, p. 205.

¹⁸ Christoph Martin Wieland, *Peregrinus Proteus*, cit., pp. 301-302.

¹⁹ Vgl. Jan Philipp Reemtsma, *op. cit.*, p. 86.



a un esempio tanto alto e nobile. Solo Gesù, infatti, fu capace di amare davvero, senza limiti, ogni essere umano. Nel romanzo questa incapacità dell'uomo non sembra però comportare né una diminuzione della dignità dell'uomo, né un'esaltazione del Cristo, e da questo presupposto nascono ulteriori riflessioni. Reemtsma scrive che «Peregrinus wird Christ»²⁰, intendendo con ciò che Peregrino diventa il missionario più fidato della setta cristiana di Kerintho, inquietante figura del romanzo. In realtà, si potrebbe anche dire che 'Peregrino diventa come Cristo', perché effettivamente Wieland suggerisce delle analogie fra il suo protagonista e Cristo, pur senza mirare ad una effettiva identificazione, anche se diversi particolari evocano il parallelo.

Per esempio: i figli della famiglia ioannita sono dodici, numero che richiama quello degli apostoli, e alcuni di questi fanciulli lavano i piedi a Peregrino prima di portarlo a cena, immagine speculare a quella di Cristo che lava i piedi agli apostoli. Per cena vengono offerti, inoltre, a Peregrino del pane e del vino mischiato ad acqua.

Il parallelo si rafforza poi nelle modalità della morte del protagonista che, a seguito dei ripetuti inganni orditi da tutti coloro che lo circondano per estorcergli denaro, ha ormai perso lo slancio che lo aveva caratterizzato fin dalla giovinezza e, deluso dalla vita, annuncia il suo suicidio. Questo atto finale della sua esistenza, il protagonista lo mette in scena come fosse una *pièce* teatrale, organizzandolo nei minimi particolari. Peregrino decide addirittura di 'andare in scena' quattro anni dopo aver 'annunciato' la sua morte, perché vuole che tutto sia pronto e che il pubblico, avvertito con largo anticipo, sia numeroso. E se si mette a confronto la morte di Peregrino con quella di Gesù, al di là delle evidenti differenze, non possiamo evitare di trovare un'analogia: anche la morte del figlio di Dio nei Vangeli è un evento annunciato e preceduto da una fase preparatoria che culmina con la via Crucis. E ancora: Peregrino e Cristo vanno entrambi consapevolmente incontro alla morte e accettano la sorte con completa sottomissione, ma soprattutto entrambi muoiono per rendere un servizio agli uomini; Peregrino, ingannato e derubato anche dai suoi stessi parenti, considerato da tutti un impostore e un ciarlatano, spera che, attraverso il suo gesto estremo, gli uomini possano imparare ad aprire gli occhi e a non lasciarsi ingannare da falsi 'profeti'. E inoltre, se la morte e la resurrezione di Cristo sono al centro della dottrina cristiana, anche nella storia di Peregrino il fatto che il protagonista si trovi negli Elisi a seicento anni dal suicidio a raccontare della sua vita a Luciano, parla a favore di una forma di continuità della sua esistenza.

Naturalmente le analogie non annullano le diversità, a cominciare dal fatto che, nel caso di Peregrino, il suicidio è una scelta di ribellione verso

²⁰ *Ivi*, p. 89.



il mondo che lo ha deluso e ingannato. La passione di Cristo, invece, è un atto di estrema umiltà e di accettazione della sofferenza. Eppure, il parallelo sussiste anche se attribuirgli un significato non è semplice.

Wieland potrebbe aver inteso nobilitare il suo «entusiasta» Peregrino, oppure aver voluto ridurre Cristo ad una dimensione del tutto umana, o entrambe le cose allo stesso tempo. Del resto l'Illuminismo europeo, in particolare quello francese, umanizza spesso la figura di Cristo, considerato un uomo eccezionale ma non il figlio di Dio. D'altro canto, alla cultura del Settecento non è estranea la convinzione, presente in particolare in ambienti esoterici ai quali l'autore a periodi si avvicina, che l'uomo stesso sia una sorta di divinità²¹. Nel *Peregrinus Proteus* viene descritta effettivamente una sorta di divinizzazione del protagonista che dalla terra ascende al cielo. E con ciò Wieland non si limita ad esaltare le caratteristiche del suo 'divino' filosofo, dell'individuo che cerca in buona fede e con animo puro, sembra piuttosto affermare che il divino è un elemento connaturale all'essere umano già nell'Al di qua.

2. AGATHODÄMON

Il dibattito sulla religione viene ripreso e approfondito nell'*Agathodämon*²² che, sia per i temi trattati sia per la struttura complessa, che alterna la forma epistolare a quella dialogica²³, impegna particolarmente l'autore che, infatti, solo dopo svariate stesure decide, nel 1799, di pubblicarlo. Anche qui si discute, come nel *Peregrinus Proteus*, e come del resto tutto l'Illuminismo europeo, della degenerazione del cristianesimo originario a causa dei 'falsi' profeti, della tendenza degli uomini a credere troppo facilmente nel soprannaturale e, ancora una volta, di sette segrete che ora, però, sembrano assumere funzioni positive e utili all'uomo – lo

²¹ Cfr. Margerita Cottone, *Esoterismo e ragione nella Erziehung des Menschengeschlechts di G.E. Lessing*, in «Quaderni di lingue e letterature straniere», 1 (1976), pp. 123-149; Monika Neugebauer-Wölk, *Aufklärung und Esoterik*, in «Studien zum 18. Jahrhundert», 24 (1999), pp. 170-210.

²² Tra gli studi che offrono un'analisi attenta e dettagliata dell'*Agathodämon*, oltre allo studio più recente di Laura Auteri sopra citato, si ricorda Karl-Heinz Ihlenburg, *Wielands Agathodämon*, Dissertation, Greifswald 1957; Wolfgang Albrecht, *Agathodämon. Bilanz und Credo eines Aufklärers*, in *Das Spätwerk Christoph Martin Wielands und seine Bedeutung für die deutsche Aufklärung*, hrsg. v. Thomas Höhle, Halle 1988, pp. 101-124; Ingo Elsner, *Inkohärenz in den späten Romanen Christoph Martin Wielands*, Dissertation, Berlin 1990.

²³ La particolarità del testo deriva, oltre alla complessità degli argomenti, proprio dalla nuova forma poetica 'mista' nella quale Wieland si cimenta, dando vita ad un romanzo che, anche per questo motivo, è stato definito «sperimentale». Vgl. Klaus Schaefer, *Christoph Martin Wieland*, Metzler, Stuttgart 1996, p. 161.



stesso protagonista, prendendo a modello Pitagora, fonda un'organizzazione segreta che chiama Nuovo Ordine Pitagorico.

Ancora una volta siamo di fronte alla rettifica di una biografia nota, quella di Apollonio di Tiana²⁴, filosofo greco del I secolo d.C., la cui vita è descritta dal suo discepolo Damis di Ninive come quella di un «buon demone» dotato di straordinari poteri, capace di compiere miracoli e che, nel corso dei secoli, è stato oggetto di svariati giudizi. Sebbene Apollonio sia stato considerato ora un messia greco ora un impostore che inganna il popolo, al filosofo vengono comunque riconosciute, anche da fonti ufficiali della Chiesa di Roma, non solo una straordinaria saggezza e grandezza morale, ma anche ammesse, nel 1680, delle analogie con Gesù che, naturalmente, provocano grande scalpore²⁵. E questi elementi non possono che attirare l'attenzione di Wieland che decide, quindi, di occuparsene.

Nell'*Agathodämon*, il «buon demone» Apollonio, ormai novantaseienne, vive in un luogo segreto, immerso in una natura rigogliosa, che ricorda molto i campi Elisi del *Peregrinus Proteus*, e racconta la sua vita a Hegesias, un giovane medico e studioso di botanica che rimane con lui tre giorni. Il filosofo greco fa così luce su molti presunti miracoli che gli sono stati attribuiti, smascherando non solo le antiche maldicenze sul suo conto, ma anche la distorta biografia scritta da Damis di Ninive che gli aveva attribuito capacità eccezionali. La scoperta della 'falsa' biografia nell'*Agathodämon* non sembra tanto voler sottolineare l'eccessiva ingenuità umana, quanto piuttosto voler attestare quanto sia fervida la fantasia degli uomini. Wieland illuministicamente dimostra che dietro un'apparenza sovranaturale si nasconde sempre una spiegazione razionale delle cose, anche se, nelle battute finali del romanzo, Apollonio confesserà di credere nell'esistenza di un principio superiore che, nonostante gli sforzi dell'uomo, rimarrà sempre incomprensibile.

La convinzione che Apollonio sia stato l'artefice di numerosi miracoli istituisce, anche in questo caso, un parallelo con Gesù. È del resto lo stes-

²⁴ L'idea di scrivere un'opera sulla storia di Apollonio di Tiana è evidente già nel 1774 nel saggio *Betrachtungen über Apollonius von Tyana, mit einem Auszug seiner Geschichte*, dove Wieland mette in dubbio la veridicità di quanto si racconta nel testo di Filostrato di Lemno. Per approfondimenti cfr. Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, trad. it. a cura di Dario Del Corno, Adelphi, Milano 1978; Ewen Lyall Bowie, *Apollonius of Tyana: Tradition and Reality*, in «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt», 2 (1978), pp. 1652-1699.

²⁵ Cfr. Charles Blount, *The two first books of Philostratus, concerning the life of Apollonius Tyanicus: Written originally in Greek and now published in English: Together with philological notes upon each Chapter*, London 1680; Johannes Hahn, *Weiser, göttlicher oder Scharlatan? Das Bild des Apollonius von Tyana bei Heiden und Christen*, in Barbara Aland – Johannes Hahn – Christian Ronning, *Identifikationsfiguren und ihre literarische Konstituierung: Von der Archaik bis zur Spätantike*, in «Studien und Texte zu Antike und Christentum», 16 (2003), pp. 91-114.



so Apollonio che, comparando con i Vangeli la biografia fantastica di Damis, afferma che è compito del lettore distinguere il vero dal falso, e questo sembra valere in generale. Ancora, Apollonio ammette che, leggendo alcuni passi dei Vangeli, ha scoperto la vera essenza dei racconti narrati dagli apostoli e confessa che lui stesso ha riconosciuto la sorprendente somiglianza tra sé e il Cristo. Anche Gesù, infatti, come il protagonista wielandiano, appariva un uomo straordinario, capace di compiere miracoli, e anche Gesù operava per il bene del prossimo. Nell'elencare i paralleli tra Apollonio e Cristo, fra cui una serie di miracoli che comprende anche la resurrezione di uomini morti, o creduti tali, il vecchio saggio non può fare a meno di ammettere di essersi spesso comportato scorrettamente e di aver condotto una vita di apparenze. Mentre Gesù avrebbe creduto veramente di aver compiuto dei prodigi o di aver realmente riportato in vita un defunto, Apollonio confessa ad Hegesias i «trucchi» che ha messo in atto. In gioventù aveva ritenuto giusto sfruttare la debolezza altrui per perseguire un fine degno, propugnando la teoria della «unschädliche Täuschung», ma adesso, in tarda età, capisce che ha solo ingannato gli uomini e che approfittare della loro disposizione a credere al soprannaturale per realizzare i propri, seppur nobili, piani non è solo scorretto, ma soprattutto non è educativo; gli uomini così non vengono educati, non crescono²⁶. Apollonio afferma, in sintonia con gli intellettuali e teologi del tempo come Immanuel Carl Diez e Carl Christian Erhard Schmid, che considerano Cristo un mistico, un uomo buono, convinto di comunicare con una dimensione ultraterrena, che colui che si proclamava con convinzione il figlio di Dio aveva veramente il potere di agire sull'animo delle persone senza alcun inganno²⁷. Cristo, lo *Schwärmer*, definito da Erasmo nell'*Elogio della follia*, 1509, un 'folle', era capace con la forza del proprio entusiasmo di accendere l'animo altrui e di indurlo ad agire.

Apollonio, dunque, è fermamente convinto della superiorità del Cristo. Sebbene riconosca gli esiti positivi dei propri piani, ivi compreso il tirannicidio nella persona di Domiziano, ha constatato che questi effetti si sono esauriti presto, mentre l'opera di Cristo ha inciso sulla realtà anche dopo la morte del Maestro.

Stabilita così, in linea di principio, la superiorità di Cristo e della religione da lui fondata, Wieland ritorna al tema della degenerazione del cristianesimo. Per bocca di Apollonio, ribadisce la convinzione, già espressa in altre opere²⁸ e diffusa nel Settecento in Germania, che questa

²⁶ Christoph Martin Wieland, *Agathodämon*, cit., p. 85.

²⁷ Vgl. Martin Mulsov, *Vernünftige Metempsychosis. Über Monadenlehre, Esoterik und geheime Aufklärungsgesellschaften im 18. Jahrhundert*, in «Studien zum 18. Jahrhundert», cit., pp. 211-273.

²⁸ Come per esempio in *Der goldne Spiegel*, 1772.



degenerazione sia dovuta in primo luogo all'arbitrarietà e alla brama di potere dei ministri del culto. Questi, infatti, trascurando gli originari insegnamenti del Maestro, proclamandosi i discendenti dei primi apostoli e istituendo una nuova lingua che, fatta di modi di dire, di simboli e immagini, era diventata incomprensibile ai profani, finirono con il creare un divario fra loro e i fedeli, ai quali diventava indispensabile la mediazione dei ministri di Dio. Wieland ritorna, dunque, ancora una volta, all'osservazione già fatta nel *Peregrinus Proteus* a proposito degli ioanniti e ribadisce di nuovo che il messaggio di Cristo è troppo alto e, quindi, quasi impossibile per gli uomini da seguire sempre e fino in fondo.

Ma nell'*Agathodämon*, testo certamente più complesso del *Peregrinus Proteus*, lo scrittore continua le sue riflessioni, seguendo percorsi differenti in un continuo cambio di prospettive che suggella l'impossibilità di pronunciarsi in maniera definitiva su una questione tanto complessa quale quella religiosa, e che ha dichiaratamente il sapore di un viaggio a ritroso attraverso il dibattito settecentesco.

Apollonio, conosciuto anche per le sue famose profezie, negli ultimi passaggi del romanzo predice che il cristianesimo saprà superare la lunga fase di degenerazione, vista dal protagonista come una sorta di crisi di crescita, perché questa religione è un albero forte, sviluppatosi lentamente da un seme tenero ma vitale, e che tornerà ad affermare la sua vocazione universalistica²⁹. L'anziano filosofo è convinto addirittura che, se l'istituzione ecclesiastica con il suo sistema gerarchico è stata la causa principale della degenerazione del cristianesimo originario, ammesso che sia effettivamente esistito un tempo, essa ha comunque consentito all'insegnamento del Cristo di diventare religione del popolo e così di diffondersi, contribuendo a migliorare i costumi della vita individuale e sociale³⁰. Così sembra pensarla del resto anche Herder che, in *Briefe, das Studium der Theologie betreffend*, 1780-1781, aveva affermato che la religione è una forma di educazione dell'uomo all'umanità, e più tardi, aveva definito il cristianesimo addirittura come die «höchste Humanität des Menschen»³¹.

Ma Apollonio, e Wieland con lui, non intende suggerire parole d'ordine di facile lettura. Se crede fermamente che il cristianesimo possa tornare ad essere la luce pura che guida l'umanità ad una rinnovata civilizzazione, tuttavia ammette di non sapere quando questo momento arriverà, e la fiducia che egli ripone in un futuro lontano e sconosciuto è sì fonte di speranza, ma non di certezza, e ha i tratti dell'utopia. Non solo: il cristia-

²⁹ *Ivi*, pp. 351-352.

³⁰ *Ivi*, pp. 455-456, 458-459.

³¹ Vgl. Johann Gottfried Herder, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. v. Ulrich Gaier u.a., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1985, Bd. VI, p. 160.



nesimo, possibile «stampella» dell'individuo nei momenti di difficoltà e sconforto, è tale solo nella sfera dell'immanenza³², ma la dimensione del divino e della trascendenza non trova nella religione cristiana risposte convincenti. Ciò diventa evidente nel corso delle discussioni filosofiche che occupano tutto il sesto libro e soprattutto nelle pagine conclusive, quando si afferma che solo l'individuo, in uno sforzo personale, nell'intimo della sua vita interiore, può trovare almeno un fuggevole contatto con il Sacro, il Divino. Verso la fine del romanzo, Apollonio, per misurare l'incommensurabile e per tentare di capire ciò che appare inspiegabile, ricorre a Ermete e alla sua immagine del cerchio di cui l'uomo sarebbe, al tempo stesso, punto centrale e punto della circonferenza e, dunque, incapace di raggiungere l'estremità opposta del cerchio infinito. Qui siamo di fronte non a processi razionali, ma ad immagini che vengono proposte per ribadire i limiti conoscitivi dell'essere umano che, tuttavia, deve essere accettato per quello che è, come sostiene Apollonio al termine del romanzo. Quest'affermazione Wieland la condivide in pieno, è del resto al bene dell'Al di qua che ogni sforzo dell'uomo deve mirare, come conferma l'anziano protagonista descrivendo il ritorno alla realtà contingente, dopo che la mente lo aveva condotto verso più alte sfere: «Aber bald öffnen sich meine Augen wieder [...], und ich bin – mit Einem Worte, wieder was ich seyn soll, ein Mensch gut und glücklich, und verlange nicht mehr zu seyn als ich seyn kann und soll»³³.

³² Christoph Martin Wieland, *Agathodämon*, cit., p. 470.

³³ *Ivi*, p. 473.

I manoscritti dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino posseduti da Johann Wolfgang von Goethe

Federico Andriolli

Per secoli i *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino sono circolati in tutta Europa in edizioni prive di alcun valore filologico, come avviene ancora al giorno d'oggi¹, a dispetto dei progressi filologici che hanno interessato questo testo negli ultimi trent'anni².

Nel 1982 Giovanni Aquilecchia offrì per la prima volta alla comunità scientifica un'edizione critica dei *Sonetti lussuriosi*³. Questa si basava sulla ritrovata stampa cinquecentesca acefala T, sicuramente non l'edizione originale dell'Aretino, che lo studioso ebbe modo di consultare; la tradizione settecentesca dell'opera non venne utilizzata, considerata troppo corrotta per poter essere utile⁴.

Tale edizione si limitava quindi a riportare i soli sonetti della cinquecentina, senza proporre un apparato e non integrando nemmeno la lacuna causata dalla caduta di una carta, che ci ha privato dei sonetti quinto e sesto. La tradizione settecentesca è stata invece presa in esame dalla recente edizione critica curata da Danilo Romei⁵, che, oltre a tutti i *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino e alle composizioni apocrife, presenta in apparato le varianti e gli errori di tutta la tradizione preotocentesca. Il lavoro di Romei propone inoltre un aggiornato *stemma codicum*⁶ corretto rispetto a quello abbozzato negli anni Ottanta da

¹ La più recente a me nota è Pietro Aretino, *Sonetti lussuriosi*, Fagiolari Bottega, Perugia 2015.

² Desidero ringraziare la professoressa Serenella Baggio per i numerosi consigli datimi durante la stesura di questo saggio.

³ Giovanni Aquilecchia, *Sonetti sopra i 'XVI modi'*, in «Filologia e critica», VII (1982), pp. 267-282.

⁴ Per maggiori informazioni sulla stampa cinquecentesca cfr. Pietro Aretino, *Sonetti sopra i 'XVI modi'*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Salerno editrice, Roma 2006.

⁵ Pietro Aretino, *Sonetti lussuriosi*, a cura di Danilo Romei, Lulu, Raleigh (N.C.) 2013.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 140.



Bernasconi⁷. La tradizione non presenta un errore comune e lo stemma è quindi privo di un archetipo al vertice. Isolata appare la già nominata cinquecentesca T, l'unica conosciuta e nota in un solo esemplare, che accompagna i sonetti con immagini non originali⁸; la florida tradizione settecentesca, che Romei colloca nel ramo b, presenta la stampa C⁹, il manoscritto D¹⁰ e un sottoramo d che comprende due stampe, V¹¹ e Sv¹². Infine, separata dal ramo appena menzionato, viene posta l'edizione di ventisei sonetti sempre settecentesca, P¹³, dalla quale proviene la stampa descritta tardo-settecentesca di notevole successo, Dv¹⁴.

Finora i tentativi che si sono susseguiti nei secoli per rintracciare l'opera originale dell'Aretino sono risultati vani: l'inserimento dell'intera opera aretiniana già nel primo *Index librorum prohibitorum* ha pregiudicato irrimediabilmente la conservazione delle opere dello scrittore¹⁵. È difficile anche tracciare un bilancio sulla fortuna dei *Sonetti lussuriosi* a causa della mancanza di informazioni che sembra circondare l'intera storia dell'opera; come ha infatti notato Romei «la storia del libro maledetto di Pietro Aretino è fatta di assenze più che di presenze»¹⁶.

In questa situazione anche i testimoni tardi possono offrire interessanti spunti sulla fortuna dell'opera e, in alcuni casi, informazioni utili dal punto di vista filologico. Nel corso della mia ricerca sull'unico mano-

⁷ Fiorenzo Bernasconi, *Appunti per l'edizione critica dei 'Sonetti lussuriosi' dell'Aretino*, in «Italice», 4 (1982), pp. 271-283.

⁸ Per maggiori informazioni sulle edizioni note dei *Sonetti lussuriosi* rinvio all'edizione critica Pietro Aretino, *Sonetti lussuriosi*, cit., pp. 99-122.

⁹ RECUEIL / DE / PIECES CHOISIES / RASSEMBLÉES PAR LES SOINS / DU COSMOPOLITE / A ANCONNE / Chez de Vriel Bandant, à l'enseigne de la / Liberté. / MDCCXXV. Per maggiori informazioni riguardo a questa stampa e quelle che verranno successivamente menzionate, rinvio all'opera di Romei Pietro Aretino, *Sonetti lussuriosi*, cit., pp. 99-122.

¹⁰ Si tratta del Msc. Dresd. Ob. 29, dal titolo *Sonnetti lussuriosi di Pietro Aretino*.

¹¹ SONETTI LUSSURIOSI / DI M. PIETRO ARETINO. / IN VINEGIA. MDLVI.

¹² SONETTI LUSSURIOSI / DI / MESSER PIETRO / ARETINO. / IN VENEZIA. / l'Anno / M. DCC. LXXIX.

¹³ DUBBII AMOROSI, / ALTRI DUBBII, / E / SONETTI / LUSSURIOSI / DI PIETRO ARETINO. / NELLA STAMPERIA DEL Forno, / ALLA CORONA DE Cazzi.

¹⁴ DUBBJ AMOROSI / ALTRI DUBBJ / E / SONETTI / LUSSURIOSI / DI PIETRO ARETINO / DEDICATI / AL / CLERO. / Edizione più d'ogni altra corretta. / IN ROMA, MDCCXCII. / NELLA STAMPERIA VATICANA / CON PRIVILEGIO DI SUA / SANTITÀ.

¹⁵ Per un'analisi quantitativa, seppur ormai datata, delle stampe aretiniane giunte ai giorni nostri cfr. Amedeo Quondam, *Aretino e il libro. Un repertorio, per una bibliografia*, in AA.VV., *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del convegno Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre 1992-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Salerno, Roma 1995, pp. 197-230.

¹⁶ Cfr. Pietro Aretino, *Sonetti lussuriosi*, cit., p. 5.



scritto della tradizione noto fino a quel momento e conservato a Dresda¹⁷, ho avuto la fortuna di imbattermi in due manoscritti, per quanto ne so, ancora ignoti agli studiosi dell'Aretino: i due codici sono conservati presso il Goethe- und Schiller- Archiv di Weimar sotto l'unica segnatura di GSA/II,5¹⁸.

Il primo codice, che nominerò in maniera discrezionale W1, presenta il solo titolo in lingua tedesca *Sonetti / di M. Pietro Aretino. / zu den Gemälden von Giulio R. von / M. Antonio gestochen*, cui seguono ventisei sonetti, posti uno per pagina. Il codice è di quattordici carte di piccole dimensioni (159 x 178 mm) non rilegate; la cartulazione deve essere avvenuta successivamente a penna, numerando i sette bifoli in maniera errata.

Il secondo codice, W2, ha al contrario del primo un titolo più lungo e in lingua italiana *Sonetti / di / M. Pietro Aretino. / composti a Roma, nell'anno 1524. / per / i modi lussuriosi, inventati da Giulio / Romano, ed incisi in rame da Marcantonio*. Anche in questo caso si contano ventisei sonetti numerati e ciascuno di essi occupa una facciata; al di sotto del sonetto è posta una linea orizzontale con funzione decorativa. Ai sonetti va aggiunta una carta posta in fondo al manoscritto, contenente varianti e appunti del copista. Il codice è formato dall'unione di due fascicoli non rilegati in 4° (200 x 245 mm) e grafia e paratesto sono molto più curati rispetto a W1.

In questo caso è facile risalire all'originario proprietario dei manoscritti, dato che entrambi sono conservati nel lascito del padre della letteratura tedesca moderna, Johann Wolfgang von Goethe, nella sezione *Fremdliterarisches*. D'altronde, non stupisce trovare Goethe in possesso dei *Sonetti*. Il poeta tedesco ha infatti dimostrato in più occasioni il suo interesse per opere e scritti licenziosi: oltre alla composizione da parte dello stesso di poesie licenziose, prima nelle *Elegie Romane* del 1788 e successivamente negli *Epigrammi veneziani* del 1790, è nota la sua collezione di *erotica*¹⁹ e il possesso di alcuni libri come i *Priapeia sive diversorum poetarum in Priapum lusus*. Se invece si restringe la ricerca all'opera di Pietro Aretino, Goethe non sembra aver posseduto alcun suo scritto²⁰, ad eccezione dei manoscritti in questione, e non sembra averne preso in prestito alcuno dalla biblioteca arciducale di Weimar²¹.

¹⁷ Confluita nella tesi magistrale in doppia laurea: Federico Andriolli, *Pietro Aretino a Dresda. Il testimone sassone dei Sonetti lussuriosi*, rel. prof. Serenella Baggio (Università di Trento) e prof. Maria Lieber (TU Dresden), Università degli Studi di Trento, a.a. 2015-2016.

¹⁸ I due codici sono stati entrambi catalogati sotto la segnatura GSA/II,5.

¹⁹ Cfr. Gerhard Femmel, *Die Erotica und Priapea aus den Sammlungen Goethes*, Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1992.

²⁰ Hans Ruppert, *Goethes Bibliothek. Katalog*, Arion, Weimar 1958.

²¹ Elise von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek*, Böhlau, Weimar 1931.



Ciononostante, passando in rassegna gli scritti e le lettere di Goethe, risulta evidente che lo scrittore conosceva la figura di Pietro Aretino, che certamente non biasimava, come è possibile intuire da un suo motto a noi giunto, dal quale veniamo pure a conoscenza del possesso di alcune medaglie con l'effigie dell'Aretino:

Dem seltsamen Aretin hat man es alles als ein Halbverbrechen angerechnet, daß er auf sich selbst Medaillen schlagen ließ, und sie an Freunde und Gönner verehrte; und mich macht es glücklich, ein paar davon in meiner Sammlung zu besitzen, und ein Bild vor mir zu haben, das er selbst anerkannt²².

La prima menzione indiretta del flagello dei principi da parte di Goethe risale ad una lettera spedita il 18 ottobre del 1784, nella quale lo storico Schlözer viene nominato come «der deutsche Aretin»²³, paragone che non può che confermare che la fama dello scrittore toscano era giunta a Goethe. Successivamente la menzione dell'Aretino sembra concentrarsi principalmente sull'opera dei *Sonetti lussuriosi*: la prima testimonianza diretta dell'Aretino e dell'opera in questione si ha infatti durante il secondo viaggio in Italia, tra marzo e maggio 1790, dal quale Goethe riporterà a Weimar, insieme all'amara delusione raccolta in questa seconda esperienza italiana, una copia, non è chiaro se manoscritta o a stampa, delle *Aretins Sinngedichte* e dei *Werke*²⁴.

Ulteriore conoscenza dell'opera aretiniana compare in una lettera, datata 9 luglio 1790, di Goethe a Karl Ludwig von Knebel (1744-1834)²⁵, poeta e traduttore con il quale Goethe aveva stretto già in giovinezza una durevole amicizia. Proprio nelle ultime righe della lettera, Goethe racconta all'amico che Cristoph Gottlieb von Murr (1733-1811), antiquario d'arte e di *curiosa* di Norimberga, ha scritto per proporgli un affare, invitando l'amico a farsi dare ogni tanto un catalogo. Goethe nella lettera afferma sibillantemente «Zu den Aretinis habe ich noch immer Lust»²⁶: non è chiaro cosa indichi precisamente la parola «Aretinis», dato che potrebbe riferirsi a un'opera dell'Aretino, come semplicemente a testi della letteratura oscena. Tuttavia tale affermazione non può non far pensare ad un interesse e ad una conoscenza della letteratura libertina, nella quale non dovevano mancare i *Sonetti lussuriosi*.

²² *Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Böhlau, Weimar 1887-1919*, Bd. XIII, p. 212.

²³ *Ivi*, Bd. IV.6, p. 545.

²⁴ *Ivi*, Bd. III.2, p. 325.

²⁵ Note sono le sue traduzioni dei poeti erotici latini. Gerhard Femmel, *Die Erotica und Priapea aus den Sammlungen Goethes*, cit., pp. 46-47.

²⁶ *Goethes Werke*, cit., Bd. XXX, p. 548.



Inoltre Goethe, durante il ritorno dal suo secondo viaggio in Italia, si fermò a Norimberga da Christoph Gottlieb von Murr e visitò la sua collezione, che doveva comprendere anche numerosi *curiosa*²⁷. In particolar modo, considerando l'articolo pubblicato da Murr pochi anni prima, nel 1787, sul *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur*, nel quale erano dedicate più di settanta pagine alle figure di Marcantonio Raimondi e ai *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino²⁸, non pare un azzardo pensare che il redattore del saggio possedesse almeno una copia dell'opera. D'altronde sul fatto che non avesse scrupoli a mostrarsi in possesso del materiale dei *Sonetti* fa fede la lettera mandata il 30 giugno 1801 a Friedrich Justin Bertuch da Christoph Gottlieb von Murr, il quale propone di inviare al corrispondente una delle incisioni originali delle *postures*, ovvero le incisioni realizzate da Marcantonio Raimondi cui si accompagneranno successivamente i sonetti dell'Aretino, a patto che egli non dia il foglio ad alcun incisore e non ne autorizzi alcuna riproduzione²⁹.

La successive testimonianze ruoteranno continuamente intorno ai *Sonetti*, a conferma dell'interesse ad essi dedicato da Goethe. Tracce di questi sono chiare nella corrispondenza di Goethe con August Wilhelm Schlegel (1767-1845). Infatti il 2 aprile 1800 Goethe invia al filosofo, insieme ad una lettera di ringraziamento, il primo «der famosen Sonette»³⁰ dell'Aretino, promettendo di inviare successivamente il resto dei sonetti. Appena due giorni dopo, il 4 aprile 1800 giunge la risposta entusiasta di Schlegel, che afferma:

Die Sonette von Aretin werde ich mit aller Artistischen Abstraction studiren. Dieses erste ist wirklich eine freygebige und magnifique Ankündigung, – die poetische Frechheit hat doch unter allen Gestalten etwas göttliches³¹.

Lo scambio tra i due dovette continuare se, appena un mese dopo, il 4 maggio 1800, Schlegel avverte Goethe di aver ricevuto il primo e il terzo sonetto, sperando che il secondo non sia andato perduto per cor-

²⁷ *Ivi*, Bd. XXX, p. 960.

²⁸ Christoph Gottlieb von Murr, *Von den berühmten sechszehn nackenden Vorstellungen, welche Giulio Romano zeichnete, Marcantonio in Kupfer stach, und Pietro Aretino im Jahr 1524 mit Sonetten verfaß*, in «Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur», XIV (1787), pp. 1-72.

²⁹ Gerhard Femmel, *Die Erotica*, cit., p. 34.

³⁰ *Goethe Sämtliche Werke*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1985-1999, Bd. XXXII, p. 33.

³¹ *August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe*, hrsg. v. Josef Körner – Ernst Wieneke, Insel Verlag, Leipzig 1926, p. 101.



rispondenza³². Schlegel restituirà i due sonetti a Goethe solamente più tardi, l'11 luglio 1800, come si premura di scrivere in una sua lettera³³.

L'ultima attestazione dei *Sonetti* dell'Aretino nella corrispondenza di Goethe appare quasi una decina di anni dopo, il 30 settembre 1809, da una lettera di Karl Bertuch (1777-1815), libraio di Weimar, della quale però non si possiede la risposta del poeta. Goethe viene informato che tra le carte lasciate da Karl Ludwig Fernow (1763-1808), dal 1804 bibliotecario della duchessa Amalia, da lungo tempo legato a Goethe e morto nel 1808, non ha trovato nessuna copia dei sonetti dell'Aretino in ottavo, bensì una copia scritta da Fernow di proprio pugno in quarto, che Bertuch avrebbe consegnato presto a Goethe³⁴.

Quanto finora detto fa dunque pensare che i due manoscritti siano da datare tra il secondo viaggio in Italia di Goethe, avvenuto tra marzo e maggio 1790, e il 1809, probabilmente W1 da porre intorno al 1790, mentre W2 tendenzialmente verso il 1809.

Entrambi i testimoni contengono ventisei sonetti e il confronto tra i due evidenzia la presenza di errori congiuntivi con l'edizione P: i più significativi sono l'errore «accepiato» (XVIII, 13) per «accoppiato» di P e «ville» (XIII, 10) per «rille», errore presente nella stampa P per «risse». Inoltre in W2 sono presenti alcune lacune presenti in W1, probabilmente causate da una dimenticanza del copista: a X, 17 viene dimenticata «vi»³⁵, mentre a XI, 3 il copista omette «vorrei»³⁶. La correzione di numerosi errori di W1 in W2 fa pensare che il secondo porti una trascrizione rivista del primo manoscritto.

Una peculiarità del codice W1 è che esso offre a testo due varianti dello stesso verso, tratte da diverse edizioni dei *Sonetti lussuriosi*. Al contrario W2 riporta a testo una sola variante, mentre il copista si riserva di inserire in una carta isolata una serie di note. Tra quelle presenti in W2 appare chiara la volontà del copista di non trascrivere pedissequamente il testo, ma interrogarlo alla ricerca della sua forma originale. A carta 16 il copista infatti scrive, parlando dell'errore «ville» presente in entrambi i testimoni nel sonetto XII, «questo 'ville' probabilmente è errore del copista, perché non ammette senso nessuno».

³² «Jetzt habe ich von den Aretin, Sonetten das 1^{te} u 3^{te} erhalten; ich hoffe das zweyte wird nicht etwa unterwegs verlohren gegangen seyn». *Ivi*, p. 103.

³³ *Ivi*, p. 109.

³⁴ *Briefe an Goethe. Gesamtausgabe im Regestform*, Böhlau, Weimar 1980-2016, Bd. V, p. 439.

³⁵ «Ma s'ei stasse un anno» per «ma s'ei vi stasse un anno»

³⁶ «Ma che tu fosse tutto quanto cazzo per ma vorrei che fosse tutto cazzo».



<i>verso</i>	<i>W1</i>	<i>testimone</i>
I, 13	ch'in alcun loco si sian mai vedute	P
	ch'a Ponte Sisto non sarian credute	C, D, Sv, V
II, 17	ma del satiro qui non imparate	[dal] P
	E toccate'l con mano, se no'l credete	C, V, [toccatelo] Sv
IV, 6	Questo sì trova il trova il fondo alla matrice	P
	e trova ben la foia in la matrice	T, D, V, [nella] Sv
XVII, 6	Calcala voi la terra con un piè	[Calcate] P
	Cullate bene il fanciullin col piè	C, D, Sv, V
XVII, 7	e sara un buon servizio, per mia fè	P
	e farete servigi a tutti trè	C, D, V
XXIV, 8	{un coglione al Antica} verbi gratia	P
	{--- frate Mariano}	T, C, D, Sv, V
XXIV, 10	come voglion i savi	Sv, V
	all'usanza de' Grandi	P
XXIV, 16	in culo	P
	in mano	T, C, D, Sv, V

Il copista di W2, oltre a compiere una scelta tra le varianti messe a testo da W1, cerca di correggere gli errori di distrazione presenti nell'antigrafo e recupera una variante non presente in W1. Inoltre elimina le grafie etimologiche, dando al testo una grafia più moderna. Si riportano di seguito le differenze più significative attestate tra W1 e W2.

1. VARIANTI GRAFICO-FONETICHE

	<i>W1</i>	<i>W2</i>
I, 2	Epitafi	Epitaffj
9	sono	son
II, 14	bragghetta	braghetta
III, 2	desio	disio
IV, 8	vole	vuole
V, 3	bon	buon
7	s'in	se in



7	loco	luoco
15	creppi	crepi
16	cortigiano	cortegiano
VI, 17	entrass'in	entrasse in
VII, 17	despero	dispero
VIII, 6	verbi gratia	verbigrazia
16	anzano	ansano
IX, 4	saria'l	saria il
X, 4	c'a	che ha
17	sei	s'ei
XII, 1	respingi	rispingi
XIII, 4	princepio	principio
9	fatte	fate
14	doppo	dopo
14	fotter	fottere
XV, 11	delicata	dilicata
XVI, 1	malassetissimo	malassettissimo
5	Hercul	Ercol
XVII, 11	compirò	compierò
XXVII, 5	s'il	se'l
XIX, 10	t'aparecchia	t'apparecchia
XXIII, 2	mai	m'hai
6	più tosto	piuttosto
8	faròvi	farovvi
10	si	se
XXIV, 1	Ov'el mettrette	ove'l mettrete
2	dianzi	dinanzi
7	no	non
8	coglion al Antica	coglion all'antica
8	verbi gratia	verbigrazia
9	già ch'il	giacchè il
10	savi	Savj
12	pigliate l' mettete l'	pigliatel mettetel



XXV, 6	discomodo	discomodo
16	se il	se'l
XXVI, 8	gra	gran
9	s'il	se'l
17	ch'il	che'l

2. ALTRE VARIANTI

2.1 Varianti morfologiche

	W1	W2
III, 4	trasformassi	trasformossi
XI, 4	fosse	fossi
XVII, 2	anco	anche
XXI, 6	qu'io	ch'io
XXV, 16	prestassi	prestasse

2.2 Variazione del tempo verbale, della persona, del numero o del genere

	W1	W2
II, 8	Margutto	Margutte
III, 14	commesse	commessa
IX, 11	sfojaranno	sfojaron
XIII, 6	pensò	pensi
XV, 12	parerei	parerai
13	contenta	contenti
XVII, 6	Calcala	Calcate
XXV, 8	soffre	soffro
XXVI, 4	assomigliano	assomigliando

2.3 Variazione dell'ordine delle parole

	W1	W2
X, 1	In cul lo voglio	Io'l voglio in cul

2.4 *Omissione o aggiunta di parole*

	W1	W2
V, 8	vi	v'è
XI, 1	provi	prov'or
XVI, 2	non reca	non si reca
XX, 1	lingua, punta	lingua, e punta

2.5 *Sostituzione di parola*

	W1	W2
I, 5	Marignan	Bernia
IX, 6	nojamo	mojamo
XI, 2	orli	orbi
XVII, 4	Nell	Che'l
XIX, 2	ben	bel
XXI, 7	amor	ancor
XXV, 7	e si	che si

Il numero di sonetti contenuti nei due codici porta ad accostarli alle uniche due stampe a noi note di ventisei sonetti, ovvero la stampa P e la stampa da questa descritta, Dv. La collazione dimostra che il copista prende come antigrafo di W1 e, di conseguenza, di W2, la stampa P. Si riportano nella tabella solamente le varianti più significative:

<i>verso</i>	<i>stampa P</i>	<i>stampa Dv</i>	<i>codice W1</i>	<i>codice W2</i>
II, 13	quello del	quel dello	quello del	quello del
IV, 12	n'ha poco	poco n'ha	n'ha poco	n'ha poco
V, 11	voi	tu	voi	voi
VI, 9	mio ben	ben mio	mio ben	mio ben
VI, 11	spingi pur, spingi	ancor rispingi e spingi	spingi pur, spingi	spingi pur, spingi
XI, 10	diventar	divenir	diventar	diventar
XI, 14	calcate	calate	calcate	calcate
XII, 8	simil	maggior	simil	simil
XV, 15	causa	cosa	causa	causa
XV, 17	in l'uno	nell'uno	in l'uno	in l'uno
XVI, 10	faresti	fareste	faresti	faresti
XVI, 13	Ma temo amor	Temo che Amore	Ma temo amor	Ma temo amor
XXI, 17	dolor	doglia	dolor	dolor
XXIII, 7	giacere	sedere	giacere	giacere



I due testimoni, per quanto più vicini a P che a Dv, non sono una pedissequa trascrizione della stampa P: il testo appare in numerosi passi contaminato da versi attribuibili al ramo b della tradizione dei *Sonetti lussuriosi*. Emblematica di tale contaminazione è la scelta a XVII, 2 della forma «Spingi, Maestro Andrea, mio,» dove la stampa P propone «Spingi, maestro mio», mentre il ramo b della tradizione riporta «Spingi, maestro Andrea».

Di seguito si riportano le principali contaminazioni attuate al testo di P in W1, riconducibili a edizioni note appartenenti al ramo b:

<i>verso</i>	W1	P
I, 1	che di Sonetti	che Sonetti
2	di Capitoli, Epitafi, d'egloghe	di capitoli, e d'egloghe, o canzone
3	Sanazzaro	Sannazaro
9	sfottute	fottute
10	e di cazzi, e di potte	e di potte e di cazzi
11	molte anime	molt'anime
12	Qui si fotte	Qui vi si fotte
13	ch'a Ponte Sisto non sarian credute	ch'in alcun loco si sian mai vedute
II, 5	E di dietro e dinanzi dar le frutte	E dinanzi e di dietro dar le tutte
9	havete	avrete
11	si è	s'è
15	bragghetta	barchetta
17	del satiro	dal satiro
17	E toccate'l con mano, se no'l credete	Ma dal satiro qui non imparate
IV, 1	voglio io	vogl'io
3	questo è proprio un cazzo	Hor questo sì, ch'è ben un cazzo
5	cazzo	mio cazzo
6	e trova ben la foia in la matrice	Questo sì, trova il fondo alla matrice
7	In fin	In somma
8	se in potta osservar vole il decoro	se nella potta vuol serbar decoro
9	Padrona	Patrona
10	ha picciol cazzo	picciolo ha il cazzo
11	meriteria da cava fredda un cri- stero	merta haver di fresc'acque un cristero
12	fotti	fotta
V, 1	dito	detto
3	bon	buon
6	appresso	presto



7	luoco	loco
11	farà beata	e voi lieta e beata
13	che proprio è	ed è proprio
15	nel	in un
16	Ser cortigiano	Sier cortiggian
17	trarmi	trarme
VII, 4	mani	man
4	ove stanno	ove stà
10	al cul	nel cul
11	dita	ditte
14	duchesse	Principesse
IX, 2	tutti per foter	per foter tutti
3	se tu'l cazzo adori, io la potta amo	s'il cazzo ami tu, la potta io bramo
4	e saria'l mondo un cazzo	ch'il mondo saria nulla
5	E se post mortem	Se dopo morte
6	tanto fottiam	fottianci tanto
8	trovaron il morir	trovorno el morir
14	ch'in sul	che nel
X, 1	tu mi	mi
2	O donna	Donna
3	questo è	quest'e
11	come a	come
XI, 3	esser tutta quanta potta	trasformarmi tutta in potta
5	Perche s'io fossi potta	Che se tutta fosse io potta
7	caveresti	cavarne
11	da questa potta	della mia potta
14	in su ficcherò il c.	in su spingo il mio cazzo
XVI, 1	poltrone	poldrone
2	fatto	sotto
5	io	e
6	siete Angela	sete angiola
8	sonerei fottendo	fottereì sonando
10	in su	nella
17	sagrarla	sacrarla
XVII, 2	Maestra Andrea, mio	maestro mio
6 bis	Cullate ben il fanciullin col piè	Calcate voi la terra con un pie
7 bis	servigi	servizio
10	culla	calca
14	ch'ei	che ne



XIX, 3	da far mutar un cazzo in narciso	da far compito il paradiso
XX, 2	tien mi	tiemmi
5	traditor	traditore
5	quant'hai il cazzon	hai il cazzo
XXII, 12	fuoco	foco
XXIII, 2	lasciamelo	lasciamel
3	provar	provare
13	divinissimo	venerabil
17	di voi meglio vestite	meglio vestitesi
XXIV, 1	Ov'el mettrette	Il metterete voi di el
10	come voglion i savi	all'uzanza de grandi
XXV, 5	E nelle braccia, e nella gambe	E nelle gambe, e nelle braccia
10	perch'io	perche
11	disagio	disaggio
17	dritto	ritto

Non sono presenti errori congiuntivi che permettano di indicare l'edizione dei *Sonetti* utilizzata per la contaminazione; è però possibile isolare cinque varianti, riconducibili al sottoramo d:

<i>verso</i>	W1	Sv, V	P
IV, 11	da cava	da cava	di fresc'acque
IX, 8	trovaron	trovaron	trovorno
XVI, 2	fatto	fatto	sotto
XIX, 3	da far mutar un cazzo in narciso	da far mutar un cazzo narciso	da far compito il paradiso
XXIV, 10	come voglion i savi	come voglion i savi	all'uzanza de grandi

Tra le due edizioni presenti nel sottoramo, V e Sv, il testimone W1 sembra attingere dalla stampa V piuttosto che da Sv:

<i>verso</i>	W1	V	Sv
I, 17	toccate'l	toccate'l	toccatelo
III, 6	in la matrice	in la matrice	nella matrice
IX, 2	tutti per foter	tutti per foter	per foter tutti
IX, 5	se post mortem	se post mortem	se doppo morte
XVI, 10	in su	in su	[omesso]
XVII, 7	servigi	servigi	servizio



XX, 5	quant'hai	quant'hai	quanto hai
XXIV, 7	no	no	non

Dall'analisi finora condotta si potrebbe pensare semplicemente ad una contaminazione tra due edizioni dei *Sonetti lussuriosi*. In ogni caso rimangono numerosi i versi nei quali è possibile riscontrare in W1 una variante o un errore non noto alla tradizione, talvolta corretto in W2:

verso	W1	W2
I, 9	fottenti e sfottute	fottenti e sfottute
VI, 7	questi	questi
VII, 10	nanine	nanine
IX, 6	ci nojamo	ci mojamo
11	sfoiaranno	sfojaron
13	si mischianti	si mischianti
XI, 3	Ma che tu fusse tutto quanto cazzo	Ma che tu fossi tutto quanto cazzo
XII,4	donne	donne
XV,1	che riguardate	che riguardate
XVI,17	sagrarla	sagrarla
XVII,1	Maestro Andrea, mio	Maestro Andrea, mio
4	Nell	Che'l
XXI, 7	Più dentro amor	Più dentro ancor
XXII, 2	fotterai	fotterai

Infine entrambi i testimoni di Weimar presentano delle note con riferimenti bibliografici, in W1 a carta 9v, a commento dei nomi di Ercole Rangone e Angela Greca, che rimandano alle *Lettere* e ai *Ragionamenti* di Pietro Aretino. Il manoscritto W2 riporta invece alcune note nell'ultima carta, completando ed ampliando le note presenti in W1. Le note di entrambi i codici sono rintracciabili nel saggio *Von den berühmten sechszehn nackenden Vorstellungen, welche Giulio Romano zeichnete, Marcantonio in Kupfer stach, und Pietro Aretino im Jahr 1524 mit Sonetten verfaß* apparso nel 1787 sulla rivista tedesca «Journals zur Kunstgeschichte und allgemein Litteratur» per opera di Christian Gottlieb von Murr³⁷.

Tale saggio, di imprescindibile importanza per la sua precocità cronologica e dimenticato dall'intera tradizione di studi filologici sull'opera³⁸, dà la possibilità di comprendere l'interesse e le conoscenze che

³⁷ Christian Gottlieb von Murr, *Von den berühmten sechszehn nackenden Vorstellungen*, cit., pp. 1-72.

³⁸ Cfr. Giovanni Aquilecchia, *Sonetti sopra i 'XVI modi'*, cit.; Fiorenzo Bernasconi, *Appunti per l'edizione critica dei 'Sonetti lussuriosi' dell'Aretino*, in «Italice», 4 (1982), pp.



dell'opera maledetta dell'Aretino circolavano in territorio tedesco negli anni Ottanta del Settecento. In più di settanta pagine l'autore, amico di Goethe, si dedica con attenzione sia alla spinosa questione delle immagini che a quella delle stampe note all'epoca, spingendosi persino a trascrivere quasi per intero alcuni sonetti o almeno gli incipit, salvo censurare le parole più oscene³⁹.

Murr si premura di offrire ai lettori un regesto delle edizioni note alla fine del Settecento: dopo aver parlato della famosa e introvabile prima edizione con le figure di Marcantonio Raimondi, avverte dell'esistenza di una seconda edizione, pare stampata dallo stesso Pietro Aretino nel 1554, dopo la morte di Niccolò Franco, composta da venti sonetti e una breve poesia conclusiva⁴⁰. Successivamente parla della stampa perduta [B], a noi nota grazie ad August Beyer⁴¹, citando V come una sua ristampa. Infine nomina un esemplare apocrifo, senza luogo né data, menzionato a sua volta da Osmont⁴² con il titolo *La Corona de i Cazzi*, in 16°, considerato all'epoca introvabile e forse simile all'omonima stampa C a noi nota⁴³.

Murr a questo punto, guardandosi bene dal dare informazioni sulle edizioni che erano in suo possesso o sulle quali poteva aver letto i *Sonetti*, offre uno scheletro dell'opera, scegliendo con tutta discrezionalità quali sonetti riprodurre quasi per intero e di quali riproporre solamente l'incipit. L'ordine dei sonetti sembra rinviare alla forma della stampa V.

Analizzando i versi che Murr riporta indirettamente si notano però passi che non coincidono con la stampa V, bensì sembrano una contaminazione tra la stampa V e P, come il verso I, 5 «Qui el Bernia non hà Madrigaletti»⁴⁴. Inoltre alcuni versi riportano delle varianti presenti nei testimoni di Weimar e ignote al resto della tradizione: in Murr sono rintracciabili I, 9 «genti fottenti e sfottute», I, 10 «Qui si fotte», XXIV, 10

271-283; Id., *Bibliografia delle edizioni dei 'Sonetti lussuriosi' dell'Aretino*, in «Esopo», 19 (1983), pp. 21-37; cfr. Pietro Aretino, *Sonetti lussuriosi*, cit.

³⁹ Talvolta dimenticandosi pure di censurare tutte le occorrenze; ad esempio alle pp. 53 e 55 è possibile leggere la forma volgare del membro maschile. Cfr. Christian Gottlieb von Murr, *Von den berühmten sechszehn nackenden Vorstellungen*, cit.

⁴⁰ «Eine zwote scheint Aretin selbst veranstaltet zu haben, nach dem Tode des Niccolo Franco 1554. Sie hat 20 Sonetti, und noch ein kleines Gedicht». Christian Gottlieb von Murr, *Von den berühmten sechszehn nackenden Vorstellungen*, cit., p. 50.

⁴¹ Si tratta della stampa [B], citata in August Beyer, *Memoriae Historico-Criticae Librorum Rariorum*, Hekel, Dresden-Leipzig 1734, pp. 17-19.

⁴² Jean Baptiste Louis Osmont, *Dictionnaire Typographique, Historique et Critique des Livres Rares. Tome Premier*, Lacombe, Paris 1763, p. 40.

⁴³ Essendo la stampa C una miscellanea, si potrebbe in effetti trattare dell'estratto dei soli *Sonetti lussuriosi* dal volume.

⁴⁴ Christian Gottlieb von Murr, *Von den berühmten sechszehn nackenden Vorstellungen*, cit., p. 53.



«Ov'el mettrette», XVI, 17 «Per sagrarla alla Dea Poltroneria» e infine, presente solo nella nota di W2, la variante di XVII, 1 «nanna, ninna». In ogni caso non è possibile affermare che lo scrivente di almeno uno dei due manoscritti si sia servito solamente di questo saggio per contaminare il testo, dato che alcune varianti non sono presenti nello studio condotto da Murr⁴⁵.

Infine l'autore del saggio parla della circolazione in territorio italiano di un'edizione di ventisei sonetti a noi ignota, la cui copertina indica una stampa a Parigi nel 1763⁴⁶. Anche in questo caso Murr si premura di indicare l'incipit e porzioni di testo dell'opera. Essa mantiene l'ordine della stampa di ventisei sonetti P; tuttavia gli incipit di alcuni sonetti, a noi noti solamente nella stampa P, rivelano varianti riconducibili al ramo b della tradizione⁴⁷, e anche i sonetti apocrifi a noi noti solo nell'edizione P rivelano alcune varianti che si potevano considerare peculiari dei testimoni di Weimar:

<i>verso</i>	<i>W1, W2</i>	<i>Murr</i>	<i>P</i>
13, 2	ricotta	ricotta	ricolta
15, 1	che riguardate	che riguardate	qui riguardate

Va notato ancora che nessuna edizione a noi nota dei *Sonetti lussuriosi* presenta un titolo simile a quello dato ai due testimoni di Weimar⁴⁸; il titolo più vicino è proprio quello del saggio redatto da Murr⁴⁹.

In ogni caso in altri passi i manoscritti di Weimar contengono varianti presenti in P, piuttosto che nell'edizione citata da Murr (ad esempio: IX,1 «Fottianci, vita mia» in W1 e W2 contro il «Fottianci, anima mia» di Murr).

Dall'analisi svolta non è quindi possibile indicare con certezza uno o più antigrafici dei codici riscoperti a Weimar: non si può affermare se si tratti di una contaminazione effettuata dal redattore oppure della copia

⁴⁵ Cfr. la tabella con varianti ed errori di p. 92.

⁴⁶ Christian Gottlieb von Murr, *Von den berühmten sechszehn nackenden Vorstellungen*, cit., p. 63.

⁴⁷ Va detto che gli incipit sono identici a quelli dei sonetti già citati per l'edizione in ventuno sonetti; ciò fa pensare che Murr abbia trascritto gli incipit già utilizzati in precedenza, senza premurarsi di verificare quelli della stampa perduta di ventisei sonetti.

⁴⁸ W1 presenta come titolo «Sonetti di M. Pietro Aretino. zu den Gemälden von Giulio R. con M. Antonio gestochen»; W2 «Sonetti di M. Pietro Aretino. composti a Roma, nell'anno 1524. per i modi lussuriosi, inventati da Giulio Romano, ed incisi in rame da Marcantonio».

⁴⁹ «*Von den berühmten sechszehn nackenden Vorstellungen, welche Giulio Romano zeichnete, Marcantonio in Kupfer stach, und Pietro Aretino im Jahr 1524 mit Sonetten verfaß*».



di un'opera già precedentemente contaminata e a noi non giunta, come quella che Murr cita nel suo saggio.

Appare quindi chiaramente che la tradizione di stampe e testimoni a noi nota e disponibile per un'edizione critica si dimostra insufficiente a ricostruire questi legami e probabilmente poco consistente rispetto al numero totale dei testi circolanti nel Settecento.

La presenza tra le carte di Goethe di ben due esemplari dell'opera dell'Areteino, oltre alle citazioni riservate all'opera nelle corrispondenze con studiosi tedeschi, ci restituisce l'immagine di una società aristocratica che almeno dalla metà del Settecento fino agli inizi dell'Ottocento è in grado di apprezzare i *Sonetti lussuriosi*, tanto da dedicarvi studi e ricerche, oltre a diffonderne delle copie. Il ritrovamento di questi due esemplari getta nuova luce sul manoscritto dell'opera conservato a Dresda⁵⁰, unico testimone non a stampa finora noto alla tradizione e considerato un caso singolare dagli studiosi, rendendolo parte di una ramificazione tutta tedesca della trasmissione manoscritta del testo, per il momento non documentabile nel resto d'Europa, Italia compresa.

Pur non avendo i manoscritti di Weimar e il codice sassone alcun legame diretto, a partire dal periodo di redazione⁵¹ fino alla mancata presenza di un antigrafo comune, essi danno l'impressione che un lavoro di ricerca in territorio tedesco possa far riaffiorare importanti testimoni di una tradizione peculiarmente tedesca dei *Sonetti lussuriosi*.

Il ritrovamento di ulteriori testimoni e lo studio della tradizione indiretta dell'opera, finora ignorata dall'edizione critica, potrebbero dare nuovi spunti per interpretare un testo che conserva ancora molti passi controversi.

⁵⁰ Per informazioni riguardo al testimone di Dresda cfr., oltre alla mia tesi di laurea, già precedentemente citata, Maria Lieber – Josephine Klingebiel-Schieke, *Kulturtransfer e provenienze: la biblioteca privata di Heinrich von Brühl nel contesto della cultura di corte sassone*, in corso di stampa.

⁵¹ Il testimone sassone è databile alla metà del Settecento mentre, come già detto, i codici di Weimar sono stati probabilmente redatti tra il 1790 e il 1809.



APPENDICE

I SONETTI LUSSURIOSI SECONDO LA LEZIONE DEI TESTIMONI DI WEIMAR: TRASCRIZIONE

I criteri di trascrizione sono gli stessi utilizzati per il testimone sassone dei *Sonetti lussuriosi*. Il *titulus* viene sciolto tra parentesi tonde.

Come si è già detto, W2 è una rielaborazione di W1 ed entrambi sono conservati a Weimar sotto la stessa segnatura: per questo si è pensato di affiancare le trascrizioni dei due manoscritti, in modo da favorire il loro confronto.

W1	W2
<p>/1r/ Sonetti di M. Pietro Aretino. zu den Gemälden von Giulio R. von M. Antonio gestochen</p>	<p>/2r/ Sonetti di M. Pietro Aretino. composti a Roma, nell'anno 1524. per i modi lussuriosi, inventati da Giulio Romano, ed incisi in rame da Marcantonio.</p>
<p>/2r/ <u>Sonetti scritti 1524</u> I. Questo è un libro d'altro che di Sonetti, di Capitoli, Epitafi, d'egloghe, o canzone, Qui il Sanazzaro ò il Bembo non compone ne' liquidi cristalli, ne' fioretti. Qui il Marignan non v'ha madrigaletti, ma' vi son cazzi senza discrezione, e v'è la potta, e il cul che li ripone, Appunto come in scatole confetti. Vi sono genti fottenti e sfottute, e di cazzi, e di potte notomie, e ne i culi molte anime perdute; Qui si fotte in più leggiadre vie, ch'in alcun loco si sian mai vedute (ch'a Ponte Sisto non sarian credute) Infra le puttanesche gerarchie. In fin son pazzie, A farsi schifo di sì buon bocconi, E chi non fotte in cul, Dio gli el perdoni!</p>	<p>/3r/ <u>Sonetto I.</u> Questo è un libro d'altro che di Sonetti, Di Capitoli, Epitaffj, d'Egloghe o Canzone, Qui il Sanazzaro o il Bembo non compone Ne' liquidi cristalli, ne' fioretti. Qui il Bernia non v'ha Madrigaletti, Ma vi son cazzi senza discrezione, E v'è la potta, e il cul che li ripone, Appunto come in scatole confetti. Vi son genti fottenti e sfottute, E di cazzi e di potte notomie, E nei culi molte anime perdute; Qui si fotte in più leggiadre vie, Ch'in alcun loco si sian mai vedute Infra le puttanesche gerarchie. In fin son pazzie A farsi schifo di sì buon bocconi, E chi non fotte in cul, Dio gliel perdoni!</p>



<p>/2v/ 2. Qui voi vedrete le reliquie tutte di cazzi horrendi e di potte Stupende, di più vedrete far quelle facende allegramente a certe belle putte, E di dietro e dinanzi dar le frutte e nelle bocche le lingue avicende, che son cose da farne le leggende Altro che di Morgante o di Margutto Io sò, che gran piacer n'havete havuto a veder dar in potta, e in cul la stretta: In modi, che mai più non si è fottuto. E come spesso nel naso si getta l'odor del pepe, e quello del stranuto, che fanno stranutare con molta fretta: così nella bragghetta Del foter, all'odor cauti siate, ma del satiro qui non imparate. (E toccate'l con mano, se no'l credete.</p>	<p>/3v/ <u>Sonetto II.</u> Qui voi vedrete le reliquie tutte Di cazzi orrendi e di potte stupende, Di più vedrete far quelle facende Allegramente a certe belle putte, E di dietro e dinanzi dar le frutte E nelle bocche le lingue a vicende, Che son cose da farne le leggende Altro che di Morgante o di Margutte. Io so, che gran piacer n'avete avuto A veder dar in potta e in cul la stretta, In modi, che mai più non s'è fottuto. E come spesso nel naso si getta L'odor del pepe, e quello del stranuto, Che fanno stranutare con molta fretta. Così nella bragghetta Del foter all'odor cauti siate, Ma del satiro qui non imparate.</p>
<p>/3r/ 3. Per Europa godere, in bue cangiossi Giove, che di chiavarla avea desio; E la sua deità posta in obbligo, In più bestiali forme trasformassi. Marte ancor lui perdé li suoi riposi che potea ben goder, perch'era dio; e di tanto chiavar pagò ne il fio, mentre qual topo in rete restossi. All'incontro, costui che qui mirate, che pur, senza pericolo, potria chiavar, non cura potta, ne culate. Questa per certo è pur coglioneria fra le maggiori e più solennizzate, e che commesse mai al mondo sia. Povera mercanzia. No lo sai tu, coglion, ch'è un gran marmotta colui, che di sua man fà culo e potta.</p>	<p>/4r/ <u>Sonetto III.</u> Per Europa godere, in bue cangiossi Giove, che di chiavarla avea disio, E la sua deità posta in obbligo, In più bestiali forme trasformossi. Marte ancor lui perdé li suoi riposi Che potea ben goder, perch'era Dio; E di tanto chiavar pagonne il fio, Mentre qual topo in rete restossi. All'incontro, costui che qui mirate, Che pur, senza pericolo, potria Chiavar, non cura potta nè culate. Questa per certo è pur coglioneria Fra le maggiori e più solennizzate, E che commessa mai al mondo sia. Povera mercanzia! Non lo sai tu, coglion, ch'è un gran marmotta Colui, che di sua man fa culo e potta.</p>



<p>/3v/ 4. Questo cazzo voglio io, più ch'un tesoro; quest'è quel ben, che mi può far felice questo è proprio un cazzo da Imperatrice Questa gemma val più ch'un pozzo d'oro. Ohimè, cazzo, ajutami, ch'io moro. Questo sì trova il fondo alla matrice (e trova ben la foia in la matrice;) In fin un cazzo picciolo disdice, se in potta osservar vole il decoro. Padrona mia, voi dite ben il vero, che chi ha picciol cazzo ed in potta fotte, meriteria da cava fredda un cristero. Chi n'ha poco, in cul fotti di e notte, ma chi l'ha com'io l'ho, spietato e fiero, Si sbizzarrischi sempre nelle potte. L'è ver, ma noi siam ghiotte; del cazzo tanto et tanto ci par lieto che lo torremo al pari avanti e drieto.</p>	<p>/4v/ <u>Sonetto IV.</u> Questo cazzo voglio io, più ch'un tesoro; Quest'è quel ben, che mi può far felice; Questo è proprio un cazzo da Imperatrice; Questa gemma val più ch'un pozzo d'oro. Ohimè, cazzo, ajutami, ch'io moro! Questo sì trova il fondo alla matrice. In fin, un cazzo picciolo disdice, Se in potta osservar vuole il decoro. Padrona mia, voi dite ben il vero, Che chi ha picciol cazzo, e in potta fotte, Meriteria da cava fredda un cristero. Chi n'ha poco, in cul fotti di e notte, Ma chi l'ha com'io l'ho, spietato e fiero, Si sbizzarrischi sempre nelle potte. L'è ver, ma noi siam ghiotte Del cazzo tanto, e tanto ci par lieto, Che lo torremo al pari avanti e drieto.</p>
<p>/4r/ 5. Mettimi un dito in cul, caro vecchione, e spingi il cazzo dentro apoco, apoco. alza ben questa gamba, e fa bon gioco, poi mena, senza far repetitione. Che per mia fè, quest'è il miglior boccone, che mangiar il pan unto apresso al fuoco; e s'in potta ti spiace, muta luoco, ch'uomo non vi, chi non sia bugiarone. In potta io ve'l farò per questa fiata, in cul quest'altra; e in potta, e in cul il cazzo mi farà lieto, e voi farà beata. E chi vuol esser gran maestro, è pazzo, che proprio è un uccel, perde giornata, chi d'altro, che di fotter ha solazzo; E creppi nel palazzo Ser cortigiano: e aspetti ch'il tal muoja, ch'io bramo per me sol trarmi la foja.</p>	<p>/5r/ <u>Sonetto V.</u> Mettimi un dito in cul, caro vecchione, E spingi il cazzo dentro a poco a poco. Alza ben questa gamba, e fa buon giuoco, Poi mena senza far repetitione. Che per mia fe, quest'è il miglior boccone, Che mangiar il pan unto apresso al fuoco; E se in potta ti spiace, muta loco, Ch'uomo non v'è, che non sia bugiarone. In potta io ve'l farò per questa fiata, In cul quest'altra; e in potta e in cul il cazzo Mi farà lieto, e voi farà beata. E chi vuol esser gran maestro è pazzo; Che proprio è un uccel, perde giornata Chi d'altro, che di fotter ha solazzo; E crepi nel palazzo Ser cortegiano, e aspetti ch'il tal muoja; Ch'io bramo per me sol trarmi la foja.</p>



<p>/4v/ 6. Questo è un c. papal; se tu lo vuoi Faustina, o in p. o in c., dim(m)i lo pure, perchè rare a venir son le venture; Lo torrò in p., se volete voi. In culo te'l porrei, mà da che vuoi così, stenditi bene, e mena pure che non avrà di questi fatti cure Donna, che bella sia, qual Sol fra noi. Spingi, mio ben, e fa che la siringa del mio bel cazzo formi un bel poema; Spingi, cuor mio, spingi pur, spingi. pon mi una mano al cul, con l'altra stringi E abbraccia stretto, e porgimi la lingua. Mena, mio ben; o che dolcezza estrema! Oimè, che già non scema Il piacer; ma saria maggior all'otta, S'il c. entrass' in cul non men ch'in potta.</p>	<p>/5v/ <u>Sonetto VI.</u> Questo è un cazzo papal, se tu lo vuoi, Faustina, o in potta, o in culo, dimmi lo pure, Perchè rare a venir son le venture; Lo torrò in potta, se volete voi. In culo tel porrei, ma dacchè vuoi Così, stenditi bene, e mena pure, Che non avrà di questi fatti cure Donna, che bella sia, qual Sol, fra noi. Spingi, mio ben, e fa che la siringa Del mio bel cazzo formi un bel poema; Spingi, cuor mio, spingi pur, spingi! Ponmi una mano al cul, con l'altra sfringi E abbraccia stretto, e porgimi la lingua. Mena, mio ben; o che dolcezza estrema! Ohimè, che già non scema Il piacer, ma saria maggior allotta, S'il cazzo entrasse in cul non men ch'in potta.</p>
<p>/5r/ 7. Tu m'hai il c. in p., il cul mi vedi, e io vedo il tuo cul com'egli è fatto. ma tu potresti dir, ch'io son un matto per ch'io tengo le mani, ove stanno i piedi. Ma s'a cotesto modo fotter credi, Credi lo a me, che non ti verrà fatto. Per ch'assai meglio al fottere io m'adatto, Quando col petto sul mio petto siedì. Vi vuo' fottèr per lettera, comare, e vuo' farvi al cul tante nanine con le dita, col cazzo, e col menare, che sentirete un piacer senza fine. Io non so ch'è più dolce, che gustare da dee, da duchesse, da regine e mi direte al fine, ch'io son un valent'huomo in tal mestiero; Ma d'haver poco cazzo mi despero.</p>	<p>/6r/ <u>Sonetto VII.</u> Tu m'hai il cazzo in potta, il cul mi vedi, Ed io vedo il tuo cul, com'egli è fatto; Ma tu potresti dir, ch'io son un matto Perch'io tengo le mani ove stanno i piedi. Ma s'a cotesto modo fottèr credi, Credilo a me, che non ti verrà fatto. Per ch'assai meglio al fottèrè io m'adatto, Quando col petto sul mio petto siedì. Vi vuo' fottèr per lettera, comare, E vuo' farvi al cul tante nanine Con le dita, col cazzo, e col menare, Che sentirete un piacer senza fine. Io non so, ch'è più dolce che gustare Da Dee, da duchesse, da regine; E mi direte al fine Ch'io son un valentuomo in tal mestiero; Ma d'aver poco cazzo mi dispero.</p>



<p>/5v/ 8. Miri ciascun di voi, ch'amando suole Esser turbato da sì dolce impresa, costui che a simil termine non cesa portar la via fottendo ovunque vuole. E senza andar creando per le scuole di chiavar verbi gratia, alla distesa far ben quel fatto impari alla sua spesa. Qui, che fottet potrà senza parole. Vedi com'ei l'ha sopra delle braccia sospesa con le gambe alte a suoi fianchi, e par che per dolcezza si disfaccia. Né già si turban, perchè siano stanchi, anzi par che tal giuoco ad ambi piaccia, sì, che bramin fottendo venir manchi, E par diritti e franchi Anzano stretti a tal piacer intenti, E fin che durerà saran contenti.</p>	<p>/6v/ <u>Sonetto VIII.</u> Miri ciascun di voi, ch'amando suole Esser turbato da sì dolce impresa, Costui che a simil termine non cesa Portar la via fottendo ovunque vuole. E senza andar creando per le scuole Di chiavar verbigratia, alla distesa Far ben quel fatto impari alla sua spesa, Qui, che fottet potrà senza parole. Vedi com'ei l'ha sopra delle braccia Sospesa con le gambe alte a' suoi fianchi, E par che per dolcezza si disfaccia. Né già si turban, perchè siano stanchi Anzi par, che tal giuoco ad ambi piaccia, Sì, che bramin fottendo venir manchi, E par diritti e franchi Ansano stretti a tal piacer intenti, E fin che durerà saran contenti.</p>
<p>/6r/ 9. Fottianci, vita mia, fottianci presto, poi che tutti per fottet nati siamo, e se tu'l cazzo adori, io la potta amo, e saria'l mondo un cazzo senza questo; E se post mortem fottet fosse honesto, Direi, tanto fottiam, che ci nojamo, che di là fotteteremo Eva ed Adamo, che trovaron il morir sì dishonesto. Veramente egli è ver, che sè i furfanti Non mangiavan quel pomo traditore, So' ben che si sfojaranno gli amanti. Ma lasciamo le ciancie, e sino al cuore ficchiamo il cazzo, et fa che si mischianti L'anima, ch'in sul ---- hor nasce, hor muore; E se possibil fore Vorrei por nella potta anche i coglioni, D'ogni piacer fottuti testimoni.</p>	<p>/7r/ <u>Sonetto IX.</u> Fottianci, vita mia, fottianci presto, Poi che tutti per fottet nati siamo, E se tu'l cazzo adori, io la potta amo, E saria il mondo un cazzo senza questo. E se <u>post mortem</u> fottet fosse onesto, Direi, tanto fottiam, che ci mojamo, Che di là fotteteremo Eva ed Adamo, Che trovaron il morir sì disonesto. Veramente egli è ver, che se i furfanti Non mangiavan quel pomo traditore, So ben che si sfojaron gli amanti. Ma lasciamo le ciance, e sino al core Ficchiamo il cazzo, e fa che si mischianti L'anima, ch'in sul cazzo or nasce, or muore; E se possibil fore Vorrei por nella potta anche i coglioni, D'ogni piacer fottuti testimoni.</p>



<p>/6v/ 10. In cul lo voglio. Tu mi perdonerai, O Donna, non voglio far questo peccato, perchè questo è un cibo da prelato, c'è perduto il gusto sempre mai. Deh' mettil qua: Nol farò. Tu il farai. perchè non s'usa più dall'altro lato, id est: in potta; ed hoggidi è più grato il cazzo dietro, che dinanzi assai. Da voi voglio lasciarmi consigliare: Il cazzo è vostro, hor se vi piace tanto, Come a cazzo gli avete a comandare. Io l'acchetto: è già mio, spingi, da canto più su, più giù, ei va senza sputare. O cazzo buon compagno, o cazzo santo! Togliete l' tutto quanto. Io l'ho tolto dentro, più ch volentiere; Mà sei stasse un anno, o bel godere!</p>	<p>/7v/ <u>Sonetto X.</u> Io'l voglio in cul. Tu mi perdonerai O Donna, non voglio far questo peccato, Perchè questo è un cibo da prelato, Che ha perduto il gusto sempre mai. Deh, mettil qua! No'l farò. Tu il farai. Perchè non s'usa più dall'altro lato, <u>Id est:</u> in potta; ed oggidì è più grato Il cazzo dietro, che dinanzi assai. Da voi voglio lasciarmi consigliare: Il cazzo è vostro, or se vi piace tanto, Come a cazzo gli avete a comandare. Io l'acchetto: è già mio, spingi, da canto, Più su, più giù, ei va senza sputare. O cazzo buon compagno, o cazzo santo. Toglietel tutto quanto. Io l'ho tolto dentro, più ch volentiere; Ma s'ei stasse un anno, o bel godere!</p>
<p>/7r/ 11. Perche io provi un sì solenne cazzo che mi rovescia gli orli della potta, Io vorrei esser tutta quanta ----, Ma che tu fosse tutto quanto cazzo. Perche s'io fossi potta, e tu cazzo Io sfamerei a un tratto la mia potta e tu caveresti anco della potta tutto il piacer, che può cavar ne un cazzo. Ma non potend'io esser tutta p., ne tu del tutto diventar un c., ricevi il buon voler da questa p., e voi pigliate del mio poco c. l'animo pronto; e in giù la vostra p. calcate, mentre in su ficcherò il c.; e dopo sopra il c. Lasciateui andar tutta con la p. E sarò cazzo, e voi sarete p.</p>	<p>/8r/ <u>Sonetto XI.</u> Perchè io prov'or un sì solenne cazzo, Che mi rovescia gli orbi della potta, Io vorrei esser tutta quanta potta, Ma che tu fossi tutto quanto cazzo. Perchè s'io fossi potta, e tu cazzo, Io sfamerei a un tratto la mia potta, E tu caveresti anco della potta Tutto il piacer, che può cavarne un cazzo. Ma non potend'io esser tutta potta, Nè tu del tutto diventar un cazzo, Ricevi il buon voler da questa potta, E voi pigliate del mio poco cazzo L'anima pronta; e in giù la vostra potta Calcate, mentre in su ficcherò il cazzo; E dopo sopra il cazzo Lasciatevi andar tutta con la potta, E sarò cazzo, e voi sarete potta.</p>



<p>/7v/ 12. Spingi e respingi, e spingi ancora il c. in cul a questa, che mai l'ebbe in p. che questa fottitura è la più ghiotta, che piacque a donne, a cui ben piacque il c. Veder potete voi s'io mi ci ammazzo, e che di me non v'è, chi meglio fotta, che quasi l'una, e l'altra è già corrotta, ne provasti giammai simil solazzo. E ver, ben mio, mà mena con più fretta in dietro spingi il c., ahì mena inante, Io meno, io faccio, amor si mi diletta. O bella prova d'un fedele amante! Far corromper due volte in fretta in fretta, Ed egli sempre star duro, e costante. Cazzo mio d'adamante, Ben posso dir ch'io godo, anima mia, Amor ti salvi, ed ognor teco sia.</p>	<p>/8v/ <u>Sonetto XII.</u> Spingi e rispingi, e spingi ancora il cazzo In cul a questa, che mai l'ebbe in potta, Che questa fottitura è la più ghiotta, Che piacque a donne, a cui ben piacque il cazzo. Veder potete voi, s'io mi ci ammazzo, E che di me non v'è, chi meglio fotta, Che quasi l'una e l'altra è già corrotta, Nè provasti giammai simil solazzo. È ver, ben mio, ma mena con più fretta, In dietro spingi il cul, ahì mena inante; Io meno, io faccio, amor si mi diletta. O bella prova d'un fedele amante! Far corromper due volte in fretta in fretta, Ed egli sempre star duro e costante. Cazzo mio d'adamante, Ben posso dir ch'io godo, anima mia, Amor ti salvi, ed ognor teco sia.</p>
<p>/8r/ 13. Non più contrasto, hor sù tutto s'acchetti Spartiteui tra voi questa ricotta; l'uno si pigli il cul, l'altro la p. dando princepio agli amorosi affetti. Nel ben fottter ognuno si diletta, E pensò in usar ben cosa sì ghiotta, perch'alla fine il culo o ver la p. Sono del bello e buon dolci ricetti. Io vi consiglio a ciò fatte a mio modo, nè in ville o questioni dimorate; Ogn'un nel buco spinga il duro chiodo; E se per caso ad ambi le culate Piacesser, perchè là si fotte sodo doppo il fottter il buco ricambiate; ben che sia da buon frate Lasciar l'ovato e dare in brocca al tondo, Solo per dominare tutto il mondo.</p>	<p>/9r/ <u>Sonetto XIII.</u> Non più contrasto, orsù tutto s'acchetti Spartitevi tra voi questa ricotta; L'uno si pigli il cul, l'altro la potta, Dando principio agli amorosi affetti. Nel ben fotttere ognuno si diletta, E pensi in usar ben cosa sì ghiotta; Perch'alla fine il culo over la potta Sono del bello e buon dolci ricetti. Io vi consiglio a ciò fate a mio modo, Nè in ville o questioni dimorate; Ognun nel buco spinga il duro chiodo; E se per caso ad ambi le culate Piacesser, perchè là si fotte sodo, Dopo il fotttere il buco ricambiate; Benchè sia da buon frate Lasciar l'ovato e dare in brocca al tondo, Solo per dominare tutto il mondo.</p>



<p>/8v/ 14. Ohimè la p., ohimè, crudel, che fai con questo così grosso horrendo c. Taci, cuor mio, che così gran solazzo Non si cangi il padrone in stenti, e guai. E se del fotter mio piacer non hai, Fatti pur verso me qui dallo spazzo che se sino ai coglion dentro va il c., dolcezza assai maggior ne sentirai. Eccomi pronta, o fido servo caro; fa di me le tue voglie, e infaticante per ben servir, non esser punto avaro. Non dubitar, ben mio, ch'io voglio darte Sì ghiotta fottitura e in modo raro, ch'invidia n'havrà Venere, e anco Marte. Potrebbe in potta entrarte, Dimmi di grazia, il più superbo rulo In potta non, ma, il ciel mi guardi, in culo.</p>	<p>/9v/ <u>Sonetto XIV.</u> Ohimè, la potta! Ohimè, crudel, che fai Con questo così grosso orrendo cazzo? Taci, cuor mio, che così gran solazzo Non si cangi il padrone in stenti e guai. E se del fotter mio piacer non hai, Fatti pur verso me qui dallo spazzo; Che, se sino ai coglion dentro va il cazzo, Dolcezza assai maggior ne sentirai. Eccomi pronta, o fido servo caro; Fa di me le tue voglie, e in fatica te Per ben servir non esser punto avaro. Non dubitar, ben mio, ch'io voglio darte Sì ghiotta fottitura e in modo raro, Ch'invidia n'avrà Venere e anco Marte. Potrebbe in potta entrarte, Dimmi di grazia, il più superbo rulo? In potta non, ma, il ciel mi guardi, in culo.</p>
<p>/9r/ 15. Spettatori gentil, che riguardate una, che in potta e in culo può saziarsi. e in mille modi a fotter dilettarsi; e de suoi ----- far potta culate; Certo non già che trè contenti siate, si dirà mai mercè, che a tutti scarsi sono il gusto, il goder, il dilettarsi, e tutti trè in un tempo v'acchiappate. Tre in uno tempo contenti far tu puoi, Donna gentil, e sarà cosa ghiotta, Gustosa, e delicata, se tu vuoi. Nè appresso i Saggi parerei merlotta, E contenta farai gli amanti tuoi, Il cul dando all'un, all'altro la potta, E sarà causa dotta, Tre contentar in un tempo istesso, Loro, e te ancor, in l'uno e l'altro fesso.</p>	<p>/10r/ <u>Sonetto XV.</u> Spettatori gentil, che riguardate Una, che in potta e in culo può saziarsi. E in mille modi a fotter dilettarsi; E de' suoi modi far potta culate. Certo non già che trè contenti siate Si dirà mai mercè, che a tutti scarsi Sono il gusto, il goder, il dilettarsi, E tutti tre in un tempo v'acchiappate? Tre in un tempo contenti far tu puoi, Donna gentil, e sarà cosa ghiotta, Gustosa, e dilicata, se tu vuoi. Nè appresso i Saggi parerai merlotta, E contenti farai gli amanti tuoi, Il cul dando all'un, all'altro la potta; E sarà causa dotta Tre contentar in un tempo istesso, Loro, e te ancor; in l'uno e l'altro fesso.</p>



<p>/9v/ 16. Marte, malassetissimo poltrone, così fatto, una donna non reca, e non si fotte Venere alla cieca, con molta furia e poca discrezione. Io non son Marte, io sono Hercul Rangone^{a)} e fotto voi, che siete Angela Greca,^{b)} E s'hor qui meco avessi la ribeca, Vi sonerei fottendo una canzone. E uoi, Signora, mia dolce consorte, nella potta ballar faresti il c. menando il cul, e in su spingendo forte. Signor, io con voi facendo sguazzo; ma temo Amor, che non mi dia la morte con le vostre armi, essendo cieco e pazzo. Cupido è mio ragazzo, E come figlio guarda l'arma mia Per sagrarla alla Dea Poltroneria. ^a Lettere di P. Aretino Vol. 3 p. 222^b ^b Raggion. n. I. a carta 443. 251.</p>	<p>/10v/ <u>Sonetto XVI.</u> Marte, malassetissimo poltrone, Così fatto, una donna non si reca, E non si fotte Venere alla cieca Con molta furia e poca discrezione. Io non son Marte, io sono Ercol Rangone E fotto voi che siete Angela Greca, E s'or qui meco avessi la ribeca, Vi sonerei fottendo una canzone E voi, Signora, mia dolce consorte, Nella potta ballar faresti il cazzo Menando il cul, e in su spingendo forte. Signor, io con voi facendo sguazzo; Ma temo Amor, che non mi dia la morte Con le vostre armi, essendo cieco e pazzo. Cupido è mio ragazzo, E come figlio guarda l'arma mia Per sagrarla alla Dea Poltroneria.</p>
<p>/10r/ 17. Sta cheto, vecchio mio, sta via, pur sta; Spingi, Maestra Andrea, mio, spingi che v'è; Dammi la dolce lingua, io muoro, oimè Nell tuo gran cazzo all'anima mi v'è! Signora, adesso, adesso vi entrerà; Calca voi la terra con un piè ° Cullate bene il fanciullin col piè e sarà un buon servizio, per mia fè °° e farete servigi a tutti trè. Che hora compiremo, deh via fà! Io son contento, io calco, io meno, io fò. culla, (calca), mena, faticati ancor tu. Mam(m)in(n)a, a posta vostra compirò. Non far, fermati, aspetta un poco più che tal dolcezza in questo fottere hò ch'io non vorrei, ch'ei finisse mai più. Horsù, Madonna, horsù. Fate, di grazia, ancora voi così? Io faccio, e tu non fai? Signora, sì.</p>	<p>/11r/ <u>Sonetto XVII.</u> Sta cheto, bambin mio, sta, via pur sta; Spingi, Maestra Andrea mio, spingi che v'è; Dammi la dolce lingua, io muoro, oime! Che'l tuo gran cazzo all'anima mi va. Signora, adesso, adesso vi entrerà; Calcate voi la terra con un piè, E sarà un buon servizio per mia fè. Che ora compiremo, deh, via fa! Io son contento, io calco, io meno, io fo; Calca, mena, faticati ancor tu, Mamma, a posta vostra compierò. Non far, fermati, aspetta un poco più, Che tal dolcezza in questo fottere ho, Ch'io non vorrei, ch'ei finisse mai più. Orsù, Madonna, orsù. Fate, di grazia, ancora Voi così? Io faccio, e tu non fai? Signora sì.</p>



<p>/10v/ 18. Poggiami questa gamba in sù la spalla, E levami dal cazzo anco la mano, e quando vuoi ch'io spinga, ò forte, ò piano, Pians ò forte col cul sul letto balla. E s'il cul dalla potta il cazzo falla, Dimmi che son forfante, empio e villano, perch'io conosco dalla vulva all'ano come conosce il caval la cavalla. La man dal cazzo non vuò levar io, Non farò io giam(m)ai questa pazzia, e se non vuoi così, vatti con Dio. Ch'il gusto dietro tuo, tutto saria Mà con il tuo sarò accepiato il mio. Si che ò fotti a mio modo, ò vanne via. Io non mi leveria, Cara Signora, da sì dolce ciancia, Sì me lo comandasse il Rè di Francia.</p>	<p>/11v/ <u>Sonetto XVIII.</u> Poggiami questa gamba in su la spalla E levami dal cazzo anche la mano, E quando vuoi ch'io spinga, o forte o piano, Piano o forte col cul sul letto balla. E se'l cul dalla potta il cazzo falla, Dimmi che son forfante, empio e villano, Perch'io conosco dalla vulva all'ano Come conosce il caval la cavalla. La man dal cazzo non vuo' levar io, Non farò io giammai questa pazzia, E se non vuoi così, vatti con Dio. Ch'il gusto dietro tuo, tutto saria, Ma con il tuo sarò accepiato il mio. Si che o fotti a mio modo, o vanne via. Io non mi leveria, Cara Signora, da sì dolce ciancia, Se me lo comandasse il re di Francia.</p>
<p>/11r/ 19. Apri le coscie, acciò ch'io vegga bene il tuo ben culo, e la tua potta in viso, Culo, da far mutar un cazzo in narciso, Potta, che stilla i cuori per le vene. Mentre ch'io vi vagheggio, ecco mi viene capriccio di baciarmi all'improvviso, E par mi bello assai più di Narciso, Nel specchio, ch'il mio cazzo allegro tiene. Ah, ribalda! ah, ribalda! in terra, in letto? Io ti veggo putana, t'aparecchia ch'io ti rompo le costole del petto. Io te n'incaco, francìa sata vecchia, che per questo piacere arciperfetto mi calerei in un pozzo senza secchia. E non si trova pecchia Ghiotta, come son io d'un nobil cazzo, Onde se io il provo, per miracol sguazzo. ° Onde mirarlo</p>	<p>/12r/ <u>Sonetto XIX.</u> Apri le coscie, acciò ch'io vegga bene Il tuo bel culo, e la tua potta in viso, Culo da far mutar un cazzo in Narciso, Potta, che stilla i cuori per le vene. Mentre ch'io vi vagheggio, ecco mi viene Capriccio di baciarmi all'improvviso, E parmi bello assai più di Narciso, Nel specchio, che'l mio cazzo allegro tiene. Ah, ribalda! ah, ribalda! in terra, in letto Io ti veggo putana, t'apparecchia Ch'io ti rompo le costole del petto. Io te n'incaco, franciosata vecchia, Che per questo piacere arciperfetto Mi calerei in un pozzo senza secchia. E non si trova pecchia Ghiotta, come son io d'un nobil cazzo, Onde se io il provo, per miracol sguazzo.</p>



<p>/11v/ 20. Dam(m)i la lingua, punta i piedi al muro, Stringi le coscie, e tien mi stretto, stretto; Lascia, che vada a traversare il letto, che d'altro che di foter non mi curo. Ah traditor, quant'hai il cazzon duro? Oh come in sù la pottami confetto. Un di di torto in culo ti prometto, E di farlo uscir netto, t'assicuro. Io vi ringrazio, cara Lorenzina, M'ingegnerò servirvi, hor via spingete, Spingete, come fa la Ciabattina Io faccio adesso; e voi, quando farete? adesso, dammi tutta la linguina, Ohimè, ch'io moro, e voi cagion ne siete. Dunque voi compirete; Sì, sì, già faccio, ohimè spingi, ben mio Oimè, già ho fatto, ahì che son morta, oh Dio!</p>	<p>/12v/ <u>Sonetto XX.</u> Dammi la lingua, e punta i piedi al muro, Stringi le cosce, e tienmi stretto stretto; Lascia che vada a traversare il letto, Che d'altro che di foter non mi curo. Ah traditor, quanto hai il cazzon duro? Oh come in su la potta mi confetto! Un di di torto in culo ti prometto, E, di farlo uscir netto, t'assicuro. Io vi ringrazio, cara Lorenzina, M'ingegnerò servirvi, or via spingete, Spingete, come fa la Ciabattina. Io faccio adesso; e voi, quando farete? Adesso dammi tutta la linguina, Ohimè, ch'io moro, e voi cagion ne siete. Dunque voi compirete; Sì, sì, già faccio; oimè spingi, ben mio! Oimè, già ho fatto, ahì che son morta, o Dio!</p>
<p>/12r/ 21. Sta sù, non mi far male, ohimè, sta sù! Sta sù, crudele, se non, morirò; Lasciami stare, perch'io griderò. ahì, qual dolor! ohimè, non posso più! Vita mia, non gridar, sta un poco giù; Lasciami fare, e soffri qu'io farò Più dentro amor, più piano ch'io potrò. Se taccio che mi duol, non gridar tu. Ohime, crudel! ohimè, lasciami andar. Guarda, che fai, deh non mi tor l'honor, Se mi vuoi ben, deh, ----- far gridar. Caro mio cuor, non piu gridar, amor; quest'è tuo ben, stà giù, non mi stentar, che sempre il dolce vien dopo il dolor. E per servirti ancor, Te'l farò in cul, ben mio, che non havrai doglia sì grande, e l'honor tu salverai.</p>	<p>/13r/ <u>Sonetto XXI.</u> Sta su, non mi far male, oimè, sta su! Sta su, crudele, se non, morirò; Lasciami stare, perch'io griderò. Ahì, qual dolor! oimè, non posso più! Vita mia, non gridar, sta un poco giù; Lasciami fare, e soffri ch'io farò Più dentro ancor, più piano ch'io potrò. Se taccio che mi duol, non gridar tu. Oimè, crudel! oimè, lasciami andar! Guarda, che fai, deh, non mi tor l'onor, Se mi vuoi ben, deh, non mi far gridar! Caro mio cuor, non più gridar, amor Quest'è tuo ben, sta giù, non mi stentar, Che sempre il dolce vien dopo il dolor. E per servirti ancor Te'l farò in cul, ben mio, che non avrai Doglia sì grande, e l'onor tu salverai.</p>



<p>/12v/ 22. O sarà ben una coglioneria Sendo in potestà mia fotterai adesso, havendo il cazzo nella potta messo del cul non mi facendo carestia. Finisca in me la mia genealogia, ch'io vo fottermi dietro, spesso, spesso, poi, ch'è più differente il cul dal fesso, che l'acquerola dalla malvagia. Fottimi e fa di me ciò che tu vuoi, o in potta, o in cul, ch'io me ne curo poco, dove che tu ci facci i fatti tuoi. Che non ho meno in, cul, ch'in potta il fuoco e quanti cazzi han muli asini e buoi, non scemerian di tanto ardore un poco. Poi saresti un da poco A farmelo in la potta, usanza antica, Che s'io fossi uomo, non vorrei mai fica.</p>	<p>/13v/ <u>Sonetto XXII</u> O sarà ben una coglioneria Sendo in potestà mia fotterai adesso, Avendo il cazzo nella potta messo Del cul non mi facendo carestia. Finisca in me la mia genealogia, Ch'io vo' fottermi dietro spesso spesso, Poi ch'è più differente il cul dal fesso, Che l'acquerola dalla malvagia. Fottimi, e fa di me ciò che tu vuoi, O in potta o in cul, ch'io me ne curo poco Dove che tu ci facci i fatti tuoi. Che non ho meno in cul, che in potta il fuoco, E quanti cazzi han muli, asini e buoi, Non scemerian di tanto ardore un poco. Poi saresti un da poco A farmelo in la potta, usanza antica, Che s'io fossi uomo, non vorrei mai fica.</p>
<p>/13r/ 23. Quest'è pur un bel cazzo, e lungo, e grosso. deh, se mai caro, lasciamelo vedere; Vogliam' provar, s'io saprò tenere questo cazzo in la potta, or monta adosso. Come s'io el vo provar, come s'io posso? Più tosto questo, che mangiare e bere; mà s'io v'el metto, poi stando a giacere faròvi mal. Quest'è 'l pensier del Rosso. Gettati dunque in letto, e nello spazzo sopra di me, che si Marforio fosse, O un gigante di bronzo, havrei solazzo, Perche mi tocchi le midolle, e l'osse, con questo tuo divinissimo cazzo, che guarisce le potte dalla tosse. Aprite ben le coscie, che potrem delle donne haver vedute di voi meglio vestite ma non fottute.</p>	<p>/14r/ <u>Sonetto XXIII.</u> Quest'è pur un bel cazzo, e lungo, e grosso. Deh, se m'hai caro, lasciamelo vedere; Vogliam provar, s'io saprò tenere Questo cazzo in la potta, or monta adosso. Come s'io il vo' provar, come s'io posso? Piuttosto questo, che mangiare e bere; Ma s'io vel metto, poi stando a giacere Farovvi mal. Quest'è 'l pensier del Rosso. Gettati dunque in letto, e nello spazzo Sopra di me, che se Marforio fosse, O un gigante di bronzo, avrei solazzo, Perché mi tocchi le midolle e l'osse Con questo tuo divinissimo cazzo, Che guarisce le potte dalla tosse. Aprite ben le cosce, Che potrem delle donne aver vedute Di voi meglio vestite ma non fottute.</p>



<p>/13v/ 24. Ov'el mettete, dite'l di gratia, dietro, o dianzi? Io lo vorrei sapere, perche farovvi forse dispiacere, se nel culo ve lo caccio per disgrazia. Madonna, no, anzi la potta sazia Il cazzo sì, che non v'a più piacere; Ma quel ch'io faccio, il fo' per no parere {un coglione al Antica} verbi gratia: {--- frate Mariano} Ma già ch'il cazzo in cul tanto volete, come voglion i savi) all'usanza de' Grandi) io son contento Che facciate del mio ciò che volete. Pigliate l' con man, metteste l' dentro, che tant'utile al corpo sentirete, quant'un ch'habbia gran mal dell'argomento. Ond'io tal gaudio sento, A sentire il mio cazzo in culo) a voi, mano) ch'io muoro, hor moriam dunque tutti duoi.</p>	<p>/14v/ <u>Sonetto XXIV.</u> Ove'l mettetete, dite'l di grazia, Dietro o dinanzi? Io lo vorrei sapere, Perchè farovvi forse dispiacere, Se nel culo ve lo caccio per disgrazia. Madonna, no, anzi la potta sazia Il cazzo sì, che non v'ha più piacere; Ma quel ch'io faccio, il fo per non parere Un coglion all'antica verbigrazia. Ma giacchè il cazzo in cul tanto volete Come voglion i Savj, io son contento Che facciate del mio ciò che volete. Pigliatel con man, mettetel dentro Che tanto utile al corpo sentirete, Quant'un ch abbia gran mal, dall'argomento. Ond'io tal gaudio sento, A sentire il mio cazzo in culo a voi, Ch'io muoro; or moriam dunque tutti duoi.</p>
<p>/14r/ 25. Non tirar, fottutello di Cupido, dardi maggiori, fermati bismulo, ch'io vo' foter in potta, e non in culo. Costei, ch'ormai m'ha il cazzo incenerido E nelle braccia, e nelle gambe fido, Sì scommodo stò (e non l'adulo) E si morebbe a starvi un'ora un mulo Ed io pur soffre, e non do voce, o grido E se voi, Beatrice stentar faccio, perdonar mi dovete, perch'io mostro che fottendo a disagio mi disfaccio. E se non ch'io mi specchio nel cul vostro Stando sospeso in l'uno e l'altro braccio Mai non si finirebbe il fatto nostro: o cul di latte e d'ostro. Se el vederti non mi prestassi vena Non mi starebbe il cazzo dritto a pena.</p>	<p>/15r/ <u>Sonetto XXV.</u> Non tirar, fottutello di Cupido Dardi maggiori; fermati bismulo, Ch'io vo' foter in potta e non in culo. Costei, ch'ormai m'ha il cazzo incenerido E nelle braccia, e nelle gambe fido, Sì scommodo sto (e non l'adulo), Che si morrebbe a starvi un'ora un mulo. Ed io pur soffro, e non do voce o grido. E se voi, Beatrice, stentar faccio, Perdonarmi dovete, perch'io mostro Che fottendo a disagio mi disfaccio. E se non ch'io mi specchio nel cul vostro Stando sospeso in l'uno e l'altro braccio, Mai non si finirebbe il fatto nostro. O cul di latte e d'ostro Se'l vederti non mi prestasse vena Non mi starebbe il cazzo dritto a pena.</p>



<p>/14v/ 26. Questi nostri sonetti fatti a cazzi, Soggetti sol di cazzi, culi, e potte, e che son fatti a culi, a cazzi, e potte s'assomigliano a voi, visi di c. Almen l'armi portaste al mondo, o ----! e v'ascondete in culi, e nelle potte Poeti, fatti a cazzi, a culi, a ---- prodotti da gra potte, da gran cazzi. E s'il furor vi manca ancora, o cazzi, sarete o tornerete becca potte come il più delle volte sono i c. Qui finisco il soggetto delle potte per non entrar nel numero de' cazzi E lascerò voi, cazzi, in culi e in potte. Chi ha le voglie corrotte Legga cotesta gran coglioneria, Ch'il malanno, e il mal tempo Dio ti dia.</p>	<p>/15v/ <u>Sonetto XXVI.</u> Questi nostri sonetti fatti a cazzi, Soggetti sol di cazzi, culi, e potte, E che son fatti a culi, a cazzi, e potte, S'assomigliando a voi, visi di cazzi. Almen l'armi portaste al mondo, o cazzi! E v'ascondete in culi, e nelle potte, Poeti, fatti a cazzi, a culi, a potte, Prodotti da gran potte, da gran cazzi. E se'l furor vi manca ancora, o cazzi, Sarete e tornerete becca potte, Come il più delle volte sono i cazzi. Qui finisco il soggetto delle potte, Per non entrar nel numero de' cazzi, E lascerò voi, cazzi, in culi e in potte. Chi ha le voglie corrotte, Legga cotesta gran coglioneria, Che'l malanno, e il mal tempo Dio ti dia. <u>Fine.</u></p>
	<p>/16r/ son. I. (I) v. 5. Qui il Marignan C. v. 13. Ch'a Ponte Sisto non sarian credute. Son. II. (17) v. 1. Veduto avete v. 3. E avete visto far v. 4. _____ a queste belle potte. v. 7. E son cose v. 9. E so ch'un gran piacer v. 17. E toccate 'l con man se no'l credete. Son. III. (----) Son. IV. (4.) v. 2. Questo è colui v. 6. E trova ben la foja in la matrice. Son. V (3.) Son. VI. (----) v. 2. <u>Faustina</u>, ved. Ragionamenti pag. 147 <u>Lodovico La Diana Romana, Laura</u> <u>Faustina, Saracina, Vincenza.</u> Son. VII (6.) Son VIII. Son. IX. (2) v. 1. Fottianci, anima mia Son. X (10) v. 1 In cul lo voglio Son. XI (5.) v. 1. Perch'io provi un c Son. XII (----) Son. XIII. (-)</p>



	<p>v. 10. Nè in <u>ville</u> – questo ville probabilmente è errore del copista, perchè non ammette senso nessuno. Son XIV. (-) Son. XV (-) Son. XVI (12.) v. 5. <u>Ercol Rangone</u>, ved. Lettere d. M. Pietro Aretino (Parigi 1609. 8) Vol. III. p. 222. b. Al Conte Ercole Rangone v. 6. <u>Angela Greca</u>, v. Ragionamenti p. 251 E questo ti può giurare Angela Greca; p. 443 etc. v. 7. E se ci fosse qui la mia ribeca</p>
	<p>/16v/ v. 14. essendo putto e pazzo Son. XVII (16) v. 1. Sta cheto vecchio mio, Sta cheto bambin mio, nanna ninna, v. 6. Cullate bene il fanciullin col piè. v. 7. E farete servigi a tutte tre. v. 10. Culla, mena e Son. XVIII. (-) v. 13 <u>accepiato</u>? Son. XIX (II) v. 17. onde mirarlo per miracol sguazzo. Sonetti lussuriosi di M. Pietro Aretino. composti a Roma nell'anno 1524. Son. XX. (13.) v. 9. cara <u>Lorenzina</u> v. Ragionamenti p. 159 etc. Son XXI. (-) Son XXII. (8.) Son. XXII (9) v. 8 – Tu hai il pensier del Rosso; - del Rosso, v. Ragionamenti di M. P. Aretino Parte I (cosmopoli 1660. 8. p. 109 v. 9 Gettati pure in letto. v. 11. O un gigante, io n'avrei solazzo Son. XXIV. (7.) v. 8 Un frate Mariano verbigrazia. v. 10 All'usanza de' grandi v. 16 – in mano a voi Son. XXV. (14) v. 2 La cariola; fermati bis mulo. Son. XXVI</p>

«Galbo fulgor» / «gelber glanz»: l'autotraduzione poetica in Stefan George

Alessandra D'Atena

1. LE AUTOTRADUZIONI: IL CORPUS

L'analisi dei processi di scrittura attraverso i quali Stefan George rese nella madrelingua, il tedesco, proprie liriche composte precedentemente in altri idiomi apre una prospettiva di studio particolarmente fertile, poiché consente di indagare se e in che misura la composizione in altre lingue sia servita a sviluppare il suo linguaggio poetico in tedesco¹.

Le autotraduzioni dell'autore si collocano in tre diversi periodi e prendono le mosse da poesie redatte in due lingue naturali, il francese e l'inglese, e in quella che George ha chiamato la «lingua romana»: una lingua letteraria artificiale creata dal poeta stesso attingendo materiale linguistico dal latino, dallo spagnolo e dall'italiano². La lingua romana,

¹ Questo contributo non si occupa delle autotraduzioni dal tedesco al francese di alcune liriche del libro *Hymnen* (edito nel 1890), che George avrebbe eseguito su richiesta dell'amico Albert Saint-Paul allo scopo di diffondere la sua opera in Francia (cfr. Kai Kaufmann, *Stefan George. Eine Biographie*, Wallstein, Göttingen 2014, p. 50).

² Dal punto di vista formale, la lingua romana di George può essere messa in relazione con le lingue ausiliarie internazionali nate nella seconda metà dell'Ottocento, fra le quali l'esperanto (del 1887) è la più diffusa (Giulia Radaelli, *Stefan Georges lingua romana und «das dichten in fremdem sprachstoff»*, in «George-Jahrbuch», 11 [2016-2017], p. 75; cfr. Thomas Karlauf, *Die Entdeckung des Charisma. Biographie*, 2. Aufl., Blessing, München 2007, p. 62). La lingua romana non è l'unica lingua artificiale creata da George. Secondo la ricostruzione di Thomas Karlauf, è stata preceduta dall'idioma chiamato «Imri», composto da George all'età di nove anni, e da un'altra lingua, elaborata nel corso degli studi scolastici, prima a Bingen e poi a Darmstadt, attestata negli ultimi versi della poesia *Ursprünge* (*ivi*, pp. 48-63 e cfr. Leonard Forster, *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*, Cambridge University Press, London 1970, trad. ted. di Jörg-Ulrich Fechner, *Dichten in fremden Sprachen. Vielsprachigkeit in der Literatur*, Francke, München 1974, pp. 86-87, nonché Robert E. Norton, *Secret Germany: Stefan George and his Circle*, Cornell University Press, Ithaca 2002, pp. 22-23; Stefan George, *Ursprünge*, in *Id., Gesamt-Ausgabe der Werke*, Bde. 6-7, Bondi, Berlin 1931, pp. 127-129). D'ora in poi l'*opera omnia*, *Gesamt-Ausgabe der Werke*, verrà abbreviata in nota con la sigla GA; con i numeri romani si indicherà il volume, con quelli arabi la pagina.



essendo attestata solo dalle poesie di George, ha carattere frammentario. Ciò rende assai difficile – se non addirittura impossibile – la ricostruzione del suo sistema grammaticale³. Il compito è ulteriormente complicato dalla circostanza che nei testi manoscritti si riscontrano incongruenze nella flessione delle parole, le quali potrebbero essere errori materiali, oppure prove della mancanza di una struttura flessiva regolare. Nel secondo caso la lingua romana si configurerebbe non come una lingua con un proprio sistema flessivo, bensì come un linguaggio poetico, i cui elementi linguistici vengono combinati nel verso in base alle esigenze espressive del poeta.

Per quel che riguarda le autotraduzioni dalla lingua romana al tedesco, in base ai manoscritti ritrovati nello Stefan George Archiv presso la Württembergische Landesbibliothek a Stoccarda, è possibile ricostruire un *corpus* di sei liriche: i testi di arrivo sono le prime cinque *Zeichnungen in Grau – Friede, Gelbe Rose, Das Bild, Priester e Gift / Gift der Nacht*⁴ – e *Erkenntnis*, la prima delle tre *Legenden*. I cinque testi di partenza nella lingua romana sono intitolati, rispettivamente, *Pax, Rosa galba, El imagen / Una imagen, Sacerdotes e Veneno. Cognicion / Cognition* è il titolo della versione nella lingua romana di *Erkenntnis*. Ute Oelmann, curatrice dell'apparato critico dei *Sämtliche Werke*, la più recente edizione dell'*opera omnia* di George, fa risalire la stesura delle liriche nella lingua romana e delle loro autotraduzioni in tedesco a un breve arco temporale che va dall'ottobre del 1889 al mese di dicembre dello stesso anno⁵. Questa ricostruzione è confermata dai facsimile di due manoscritti, uno della poesia *Rosa galba*, l'altro dell'autotraduzione *Gelbe Rose*, datati 1889 e pubblicati nell'appendice del primo volume della *Gesamt-Ausgabe*⁶, e da un manoscritto intitolato *Zeichnungen in Grau / Legenden / 1889*, che raccoglie, tra le altre, le liriche *Friede, Gelbe Rose, Das Bild, Priester,*

³ Un tentativo di ricostruzione della grammatica della lingua romana sulla base della poesia *Rosa galba* di Stefan George è costituito dal manoscritto intitolato *Grammatica de la Lingua Romana de Stefan George*, conservato nell'Esperantomuseum presso la Österreichische Nationalbibliothek a Vienna (per la descrizione del documento vedi Giulia Radaelli, *Stefan Georges lingua romana*, cit., pp. 76-77).

⁴ Le varianti dei titoli riportate dalle diverse stesure vengono separate, come nel caso di *Gift / Gift der Nacht*, da una barra obliqua.

⁵ Per la datazione della scrittura nella lingua romana vedi Ute Oelmann, *Anhang*, in Stefan George, *Schlussband*, in Id., *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, hrsg. v. der Stefan George Stiftung, Bd. XVIII, Klett-Cotta, Stuttgart 2013, pp. 120, 145. D'ora in poi i *Sämtliche Werke in 18 Bänden* verranno abbreviati in nota con la sigla SW; con i numeri romani si riporterà il volume, con quelli arabi la pagina. Per il periodo di composizione delle autotraduzioni in tedesco si veda Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, I, 126-128, 131.

⁶ GA, I, 135-136. Il manoscritto della poesia *Gelbe Rose* corrisponde a quello identificato con la sigla «H⁶» da Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, I, 104-105.



*Gift e Erkenntnis*⁷. *Erkenntnis* e *Gelbe Rose* sono state pubblicate per la prima volta, rispettivamente, nel 1892 nei «Blätter für die Kunst», e nel 1894 nella rivista «Allgemeine Kunst-Chronik»⁸. Com'è noto, le *Zeichnungen in Grau* e le *Legenden* sono apparse nel 1901 nel volume *Die Fibel. Auswahl erster Verse*⁹, riedito in una versione ampliata nel 1927 come primo volume della *Gesamt-Ausgabe*. È significativo che George, mentre ha accolto tutte le autotraduzioni in tedesco nella *Gesamt-Ausgabe*, non abbia fatto altrettanto con i testi di partenza, di cui solo *Rosa galba* è stata resa pubblica in vita integralmente¹⁰.

Le poesie in francese tradotte dall'autore in tedesco sono almeno quattro. Si tratta di *Variations sur thèmes germaniques*, resa in tedesco con il titolo *Die Tat*, di *Frauenlob*, con lo stesso titolo in entrambe le versioni linguistiche, di *Proverbs*, le cui versioni in tedesco riportano gli incipit «Indess deine mutter dich säugt» / «Indess deine mutter dich stillt», e della lirica *D'une veillée...*, tradotta nella madrelingua senza titolo con verso iniziale «Deine stirne verborgen halb durch ein wölkchen von haaren» / «Deine stirne verborgen halb durch di beiden»¹¹. Le poesie in francese sono state composte tra il mese di gennaio e il mese di maggio del 1893¹² e *Proverbs* è l'unica che è stata pubblicata in vita, il 15 febbraio del 1893, nella rivista «Floréal», con la dedica «Pour les trois invités Sur

⁷ La copertina del manoscritto è stata pubblicata nel volume *Genealogie des Anfangs. Stefan Georges poetologischer Selbstentwurf um 1900*, di Maik Bozza, il quale offre anche la trascrizione, dallo stesso manoscritto, delle poesie *Friede, Das Bild, Priester e Gift* (Maik Bozza, *Genealogie des Anfangs. Stefan Georges poetologischer Selbstentwurf um 1900*, Wallstein, Göttingen 2016, pp. 73, 92-94, 100, 103-104).

⁸ «Blätter für die Kunst», 1 F. (1892), Bd. I, pp. 27-30; «Allgemeine Kunst-Chronik», 18 (1894), 23, p. 681.

⁹ Stefan George, *Die Fibel. Auswahl erster Verse*, Bondi, Berlin 1901.

¹⁰ Nell'appendice del primo volume della *Gesamt-Ausgabe* George ha pubblicato, oltre alla poesia *Rosa galba*, anche un manoscritto che riporta gli ultimi quattro versi della versione in lingua romana della lirica *Erkenntnis* (GA, I, 137).

¹¹ Per lo studio delle poesie *Frauenlob* («En la ville aux faites antiques») / *Frauenlob* («In der stadt mit alten firsten»), *Proverbs* / «Indess deine mutter dich stillt», *D'une veillée* / «Deine Stirne verborgen», vedi Hans Jaeger, *Stefan Georges französische Gedichte und deutsche Übertragungen*, in «Publications of the Modern Language Association of America», 51 (1936), pp. 563-593. Sulle poesie in francese *Variations sur thèmes germaniques, Frauenlob, Proverbs* e *D'une veillée* si è soffermato Leonard Forster (Leonard Forster, *Dichten in fremden Sprachen*, cit., pp. 91-93). Jan Walsh Hokenson e Marcella Munson si sono concentrati sugli ultimi versi della poesia *D'une veillée* / «Deine Stirne verborgen» (Jan Walsh Hokenson – Marcella Munson, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, St. Jerome Publishing, Manchester-Kinderhook 2007, pp. 171-172).

¹² Per questa datazione vedi Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, III, 103 ed Ead., *Anhang*, in SW, XVIII, 120, 146-147.



le Mont T.»¹³. Le autotraduzioni in tedesco sono apparse nel mese di maggio del 1893 nella rivista «Blätter für die Kunst»¹⁴, venendo successivamente accolte in due volumi che compongono l'opera lirica di Stefan George: *Die Tat* e la versione tedesca intitolata *Frauenlob* appartengono al *Buch der Sagen und Sänge*, edito nel 1895 nel volume *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten*¹⁵; le liriche *Indess deine mutter* e *Deine stirne verborgen* sono state pubblicate nel 1897 nel volume *Das Jahr der Seele*¹⁶.

I testi composti in inglese e tradotti successivamente in tedesco formano un ciclo di tre liriche, la cui versione tedesca è apparsa per la prima volta nel 1899 nel libro *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod: mit einem Vorspiel*¹⁷, accolto nella *Gesamt-Ausgabe* nel 1932 come quinto volume. Nell'edizione a stampa, il piccolo ciclo autotradotto è intitolato *Ein Knabe der mir von Herbst und Abend sang*. Solamente una delle due stesure in inglese ha un titolo che recita: *A Youth Sang to Me on Evening and Autumn*. Nelle stesure in tedesco il ciclo è dedicato al compositore e scrittore inglese Cyril Meir Scott che George aveva incontrato nel 1896 a Francoforte¹⁸.

¹³ La dedica si riferisce ai belgi Edmond Rassenfosse, Léon Paschal e Paul Gérardy, che, come documenta Robert Boehringer e come ricorda Ute Oelmann, erano stati invitati, assieme a Stefan George, nella Villa Joli-Mont a Tilff, presso Lüttich, nell'agosto del 1892 (Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George. Textband*, Küpper, Düsseldorf-München 1968, p. 57; Id., *Mein Bild von Stefan George. Tafelband*, Küpper, Düsseldorf-München 1968, p. 37; Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, XVIII, 146; vedi anche Robert R. Norton, *Secret Germany*, cit., p. 170 e Thomas Karlauf, *Die Entdeckung des Charisma*, cit., p. 150). Paul Gérardy è stato il fondatore della rivista «Floréal», in cui comparve la poesia *Proverbes* (Stefan George, *Proverbes*, in «Floréal», II [1893], 1). Come si legge nell'appendice al quarto volume della *Gesamt-Ausgabe*, George aveva disposto che la stessa lirica venisse collocata, «tra altri esperimenti in lingua straniera» («unter andern fremdsprachlichen versuchen») nell'ultimo volume della *Gesamt-Ausgabe* (GA, IV, 125).

¹⁴ «Blätter für die Kunst», 1. F. (1893), Bd. IV, pp. 97-101.

¹⁵ Stefan George, *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten*, Blätter für die Kunst, Berlin 1895. Il libro è apparso nel 1930 come terzo volume della *Gesamt-Ausgabe*.

¹⁶ Stefan George, *Das Jahr der Seele*, Blätter für die Kunst, Berlin 1897. Entrambe le liriche sono state pubblicate nel capitolo *Überschriften und Widmungen. Indess deine mutter* è la prima lirica di un ciclo di due poesie intitolato *Sprüche für die Geladenen in T.*, mentre *Deine stirne verborgen* apre il ciclo *Nachtwachen*, appartenente a *Erinnerungen an einige Abende innerer Geselligkeit*. Il libro *Das Jahr der Seele* costituisce il quarto volume della *Gesamt-Ausgabe*, edito nel 1928.

¹⁷ Stefan George, *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod: mit einem Vorspiel*, Blätter für die Kunst, Berlin 1899.

¹⁸ Vedi Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George. Textband*, cit., pp. 69-70; Werner Keil, *Cyril (Meir) Scott*, in *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Bd. III, hrsg. v. Achim Aurnhammer – Wolfgang Braungart – Stefan Breuer – Ute Oelmann, de Gruyter, Berlin-Boston 2012, pp. 1639-1643.



2. L'ELABORAZIONE DEL LINGUAGGIO POETICO IN TEDESCO TRA (AUTO)TRADUZIONE E RISCrittURA

Le autotraduzioni di Stefan George sono solo una delle manifestazioni del multilinguismo dell'autore e del suo lavoro con le lingue, un lavoro che trova prevalentemente espressione nelle sue trasposizioni in tedesco di opere letterarie altrui. Si tratta di una produzione imponente. Basti considerare che l'opera di George è formata, pressoché per metà, da testi composti direttamente dall'autore e, per l'altra metà, dalle sue «Übertragungen» e «Umdichtungen»: le traduzioni e trasformazioni, in testi letterari in tedesco, di opere altrui, redatte in lingue diverse.

Un caso emblematico è costituito dalle *Umdichtungen* delle *Fleurs du Mal* di Baudelaire, alle quali George iniziò a lavorare intorno al 1890¹⁹. Come ha dimostrato Maik Bozza, le varianti che distinguono la prima riscrittura di George delle *Fleurs du Mal*, edita nel 1891²⁰, dall'opera di partenza sono il risultato di interventi mirati con i quali George esprime una propria poetica, in netta contrapposizione a quella di Baudelaire²¹. Molto convincente è il confronto offerto da Bozza tra la poesia *Bénédiction* di Baudelaire e la riscrittura *Segen*, che George colloca in apertura dei suoi *Blumen des Bösen*, modificando l'ordine dei testi nell'originale. Nel testo in tedesco vengono conferite alla figura del poeta una forza e un'autonomia che non erano presenti nel testo di partenza²². Se nell'ori-

¹⁹ L'autore venne a conoscenza delle *Fleurs du Mal* a Parigi, tramite Albert Saint-Paul nel 1889. Una bozza della copertina delle *Umdichtungen* di George dell'opera di Baudelaire documenta che il poeta vi stesse lavorando nel 1890. Sul documento, scritto a mano da George, si legge: «Umdichtungen / Aus Charles Baudelaire's Fleurs du Mal / Berlin / 1890» (copia del documento è pubblicata in Maik Bozza, *Genealogie des Anfangs*, cit., p. 30). È inoltre molto verosimile che George si fosse confrontato attivamente con le *Fleures du Mal* quando, nel 1889, compose la poesia *El imagen / Das Bild*, nella quale, come sostiene in maniera molto convincente Bozza con riferimento al testo in tedesco, egli sembra effettivamente avere rielaborato una tematica centrale nella poesia *À une passante* tratta dall'opera di Baudelaire: l'esperienza intensa di un'immagine, a contenuto erotico, colta in un attimo, che colpisce profondamente il soggetto lirico. Per il legame tra le *Zeichnungen in Grau* e le *Fleurs du Mal*, messo in luce dalla critica, vedi, in particolare, Maik Bozza, *Genealogie des Anfangs*, cit., pp. 74 ss.

²⁰ *Charles Baudelaire's Blumen des Bösen*, umgedichtet v. Stefan George, [Berlin] 1891.

²¹ Questo non stupisce dal momento che nella prefazione alla seconda edizione dei *Blumen des Bösen* l'autore dichiara che il suo scopo non è stato tanto quello di restituire in maniera fedele l'opera di Baudelaire, quanto quello di creare un «monumento tedesco» («ein deutsches Denkmal»), definendo la sua opera anche una «verdeutschung», una – se così si può dire – «germanizzazione» delle *Fleurs du Mal* (Charles Baudelaire, *Blumen des Bösen. Umdichtungen von Stefan George*, Bondi, Berlin 1901, p. 5).

²² Basti pensare che il poeta non è colui che «appare in questo mondo [...]» («apparaît en ce monde [...]») ma è colui che, anziché trovarsi nel mondo, «auf die [...] erde steigt». L'espressione, se tradotta con «discende sulla terra», non solo sottolinea il



ginale francese la figura romantica del poeta, di ispirazione cristiana, potrebbe essere letta, con Bozza, quale incarnazione di un poetica superata, alla quale viene opposta la poetica della sensualità dei «piaceri effimeri» («plaisirs éphémères») a cui danno voce le figure femminili, con il passaggio dal «Poète» in *Bénédiction* al «dichter» in *Segen*, si inizia a profilare la concezione di George del poeta quale creatore del tutto autonomo, unica fonte della propria opera, che domina completamente. Com'è noto, l'intenzione di George era di produrre, non singoli testi e volumi, ma un'opera intera – un *Gesamt-Werk* – con una propria architettura d'insieme.

A questo punto occorre riflettere sul legame tra l'autotraduzione al tedesco in Stefan George e la sua traduzione o riscrittura in tedesco di opere letterarie straniere. Ciò significa, tra le altre cose, andare alla ricerca delle ragioni che hanno spinto l'autore a passare per altre lingue e per testi di altri scrittori per approdare, attraverso i processi di autotraduzione e di traduzione o riscrittura, alla propria produzione poetica nella madrelingua.

Si deve ricordare che George si propose di dare vita a un'opera che segnasse un nuovo inizio nella storia della lirica tedesca, allora dominata da poeti epigonali e naturalisti. La nuova lirica richiedeva un nuovo linguaggio poetico e un rinnovato impiego degli strumenti stilistici²³. A tale scopo era necessario formarsi e arricchirsi traendo ispirazione dalle espressioni poetiche di altre nazioni, oggi diremmo, di altri polisistemi letterari²⁴. Decisiva è stata per George l'esperienza di Parigi, dove soggiornò per la prima volta nel 1889, da maggio ad agosto; lì non solo venne a conoscenza delle *Fleurs du Mal* di Baudelaire, ma ricevette anche in prestito la *Sagesse* di Verlaine e frequentò il *Cercle* di Mallarmé, entrando in contatto con le correnti poetiche più moderne²⁵. Ma George non si

ruolo più attivo rispetto al poeta in *Bénédiction*, ma esprime anche una sua discendenza ultraterrena. Inoltre, è sempre il poeta a intrecciare la sua «corona divina» («göttlich stirnband» [...] «krone»), una corona «di pura luce» («aus reinem lichte») che egli stesso «scelse» («erlas») dal santo focolare, mentre, nella poesia di Baudelaire, le azioni che descrivono la creazione della corona del poeta sono espresse in forma impersonale (Maik Bozza, *Genealogie des Anfangs*, cit., pp. 44-52).

²³ Sulla lirica tedesca di fine Ottocento e sull'innovazione del linguaggio poetico nell'opera giovanile di George vedi Hubert Arbogast, *Die Erneuerung der deutschen Dichtersprache in den Frühwerken Stefan Georges. Eine stilgeschichtliche Untersuchung*, Böhlau, Köln-Graz 1967.

²⁴ Per il concetto di 'polisistema letterario' ci si riferisce a Itamar Even-Zohar, *The Function of the Literary Polysystem in the History of Literature*, in Id., *Papers in Historical Poetics*, University Publishing Projects, Tel Aviv 1978, pp. 11-13.

²⁵ Il tramite è stato ancora una volta Albert Saint-Paul, il quale, oltre ad avere fatto conoscere a George le *Fleurs du Mal*, lo ha introdotto nel *Cercle* di Mallarmé e gli ha prestato la *Sagesse* di Verlaine (vedi Hubert Arbogast, *Die Erneuerung*, cit., p. 49; Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George. Textband*, cit., pp. 32-33; Maik Bozza, *Genealogie des Anfangs*, cit., p. 16).



limitò alla poesia francese, come dimostra la sua antologia dedicata alla poesia contemporanea straniera intitolata *Zeitgenössische Dichter*, edita nel 1905, che raccoglie sue traduzioni di poesie di poeti contemporanei, da ben sei lingue (l'inglese, il danese, l'olandese, il francese, l'italiano e il polacco)²⁶, e che costituisce il quindicesimo e il sedicesimo volume della *Gesamt-Ausgabe der Werke*.

Le traduzioni o riscritture di poesie altrui, così come le autotraduzioni al tedesco, possono essere considerate processi di scrittura attraverso i quali George tentò di innovare la propria poesia e il proprio linguaggio poetico tedesco²⁷.

È significativo che la fase di composizione nella lingua romana e quella in francese siano state precedute da periodi di crisi della sua scrittura, che si manifestarono dopo che ebbe terminato il dramma *Manuel* nel 1888 e il libro di poesia *Algabal* nel 1892, come documentano due lettere di George, la prima, del 14 agosto 1888, all'ex compagno di liceo Arthur Stahl, la seconda, del 9 gennaio 1892, a Hugo von Hofmannsthal.

Nella lettera ad Arthur Stahl si legge:

Ob ich Drama schreiben soll? Ob nicht – ich mache dann auch in meinem ganzen leben keine Lyrik mehr – Mein 'Manuel', den ich fertig vor mir sehe, der vor seiner vollendung mich so sehr ermutigte, giebt jezt mir durchaus keine ermutigung mehr, ich weiss selbst nicht warum²⁸.

A Hugo von Hofmannsthal George rivelò il suo desiderio, da tempo avvertito, di incontrare un «fratello gemello» («zwillingsbruder»), un essere con una tale «facoltà intellettuale» («verstandeskraft») «che tutto perdona, comprende e ritiene degno di attenzione» («die alles verzeiht begreift würdigt»), aggiungendo: «Jenes wesen hätte mir neue triebe und hoffnungen gegeben (denn was ich nach Halgabal noch schreiben soll ist mir unfasslich) und mich im weg aufgehalten der schnurgrad zum nichts führt»²⁹.

La composizione nella lingua romana dopo la prima crisi e quella in francese dopo la seconda dimostrano che la ricerca espressiva in lingue diverse dal tedesco traeva impulso dalla percezione dei limiti del proprio linguaggio letterario nella sua madrelingua³⁰.

²⁶ Stefan George, *Zeitgenössische Dichter*, erster u. zweiter Teil, Bondi, Berlin 1905.

²⁷ Nello stesso ordine di idee, Leonard Forster considera le poesie che George compose in altre lingue prima di tradurle in tedesco degli esercizi di scrittura in funzione della sua lirica nella madrelingua (Leonard Forster, *Dichten in fremden Sprachen*, cit., pp. 88-89, 94).

²⁸ Citato secondo Ute Oelmann, «Moi, je n'ai plus envie de traduire». Etienne George als Übersetzer, in «George-Jahrbuch», 11 (2016-2017), p. 4.

²⁹ La citazione è tratta da Kai Kauffmann, *Stefan George*, cit., p. 46.

³⁰ Il legame tra le due crisi di scrittura e la composizione in lingua romana e in fran-



In parte diverse sono le motivazioni che hanno molto probabilmente portato George a comporre il ciclo di poesie in inglese, tradotto dallo stesso autore in tedesco. Colpiscono alcune corrispondenze lessicali e tematiche tra tali poesie e gli inni *Hymns to Autumn and Evening* di Cyril Scott, le quali possono suffragare l'ipotesi, avanzata da Ute Oelmann, che George fosse venuto a conoscenza degli *Hymns* di Scott nel 1898³¹. In tal caso, con la stesura del proprio ciclo di poesie in inglese George avrebbe intessuto un dialogo con gli *Hymns* di Scott.

Certo è che il processo di scrittura in inglese rientra nel percorso creativo con cui George approdò alla stesura del libro *Der Teppich des Lebens*, caratterizzato da un estremo rigore formale. Per la struttura del libro – formato da tre cicli di ventiquattro poesie, ciascuna delle quali compare, con le sue quattro quartine, su una pagina – l'autore si ispirò molto verosimilmente ai cicli di sonetti di Dante Gabriel Rossetti, tradotti in parte da George al più tardi nel 1894³², e di William Shakespeare, ricevuti in regalo da Cyril Scott in un'edizione del 1898³³. La conoscenza da parte di George del sonetto CXXVIII di Shakespeare è attestata da un documento del 1897 custodito nello Stefan George Archiv³⁴. L'influenza dei cicli di sonetti inglesi sulla produzione di George appare ancora più evidente se si considera che il ciclo di poesie in inglese di George è composto da tre sonetti³⁵,

cese è stato evidenziato da Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, XVIII, 120.

³¹ Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, V, 119. Sulle corrispondenze tra le poesie di George e quelle di Scott, come anche sulle varianti tra le stesure in inglese e in tedesco delle liriche di George, verterà un ulteriore lavoro dell'autrice di questo contributo.

³² Dell'opera di Rossetti George ha tradotto tredici sonetti tratti dal volume *The House of Life* e una lirica dei *Sonnets for Pictures*. Sette delle trasposizioni in tedesco – i sonetti II (*Der Liebe Erlösung*), XIV-XXVII (*Weidenwald*), XXXIII (*Die Spitze des Hügels*), XXXIV (*Oder Frühling*) tratti da *The House of Life* – comparvero nel 1894 nei «Blätter für die Kunst» («Blätter für die Kunst», 2. F. [1894], Bd. IV, pp. 123-127); le altre vennero pubblicate per la prima volta nel 1905 nell'antologia *Zeitgenössische Dichter* e, con l'aggiunta di un altro sonetto tratto da *The House of Hope*, nella sua edizione ampliata quale quindicesimo volume della *Gesamt-Ausgabe* (GA, XV, 11, 16-19, 21-22, 118). Per l'influenza che i sonetti di Rossetti ebbero sulla struttura formale del *Teppich* cfr. Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, V, 91. Per l'analisi delle traduzioni di George dei sonetti di Rossetti tratti dall'opera *The House of Life* e intitolati *Lovesight*, *Broken Music*, *Willowwood*, *The Hill Summit*, *A Dark Day* e *The Kiss* vedi Ralph Farrell, *Stefan Georges Beziehungen zur englischen Dichtung*, Verlag Dr. Emil Ebering, Berlin 1937, pp. 183-191.

³³ Per l'edizione ricevuta in regalo da Scott, conservata nello Stefan George Archiv, vedi Ute Oelmann, *Shakespeare Sonnette. Umdichtung* (SW, XII), in *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Bd. I, hrsg. v. Achim Aurnhammer – Wolfgang Braungart – Stefan Breuer – Ute Oelmann, de Gruyter, Berlin-Boston 2012, p. 239.

³⁴ Sul retro della bozza di una lettera a Hugues Rebell George ha annotato alcuni versi del sonetto CXXVIII di Shakespeare (vedi *ibidem*).

³⁵ Le poesie di George evidenziano la struttura del sonetto petrarchesco, formata da due quartine seguite da due terzine, ripresa da Rossetti ma non da Shakespeare.



i quali, con l'autotraduzione in tedesco, sono stati trasformati in *Lieder* di quattro quartine, che si inseriscono perfettamente nel terzo ciclo del libro *Der Teppich des Lebens*: i *Lieder von Traum und Tod*. Come la maggior parte delle poesie del libro, presentano, seppure con qualche irregolarità, una pentapodia giambica; non evidenziando rime finali, costituiscono invece una delle rare eccezioni all'interno del volume³⁶. La genesi delle liriche scritte sia in inglese che in tedesco si inserisce, dunque, nel percorso di formazione dell'opera poetica in tedesco *Der Teppich des Lebens*, le cui tappe iniziali sono costituite dal confronto con la poesia straniera e dalla scrittura poetica in una lingua diversa dalla propria.

Il caso delle autotraduzioni dall'inglese al tedesco chiarisce che v'è una corrispondenza tra le lingue straniere in cui George scriveva e le lingue da cui aveva tradotto o traduceva nello stesso periodo. Alle traduzioni dei sonetti di Rossetti seguirono riscritture e trasposizioni di poesie di Algernon Charles Swinburne e di Ernest Dowson, pubblicate nei «Blätter für die Kunst» tra il 1896 e il 1899, negli anni ai quali si può fare risalire la sua produzione in inglese³⁷.

Quanto alle liriche composte in francese nel 1893, si può notare che sono state precedute, oltre che dalla riscrittura, molto antecedente, delle *Fleurs du Mal* (1889-1901), dalle traduzioni di poesie di Stéphane Mallarmé, di Paul Verlaine e di Henri de Régnier, pubblicate nel dicembre del 1892 nel secondo volume della prima serie dei «Blätter für die Kunst»³⁸.

³⁶ Nina Herres osserva che sono senza rima tre poesie nel ciclo *Der Teppich des Lebens* e sette poesie del ciclo *Die Lieder von Traum und Tod* (Nina Herres, *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*, in *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Bd. I, cit., p. 159).

³⁷ Nel 1896 è apparsa, introdotta dal titolo *Nachbildung von A.Ch. Swinburne's*, la poesia *Widmung*, tratta dai *Poems and Ballads* di Swinburne («Blätter für die Kunst», 3. F. [1896], Bd. IV, pp. 27-31). Nel 1899 sono state date alle stampe le trasposizioni di due sonetti di Dowson, appartenenti alla raccolta *Verses: An einem Bedlam* e *Seraphita* («Blätter für die Kunst», 4. F. [1899], Bd. IV, pp. 127-128). Queste poesie sono state accolte nel 1905 nell'antologia *Zeitgenössische Dichter* assieme ad altre traduzioni tratte dalle due raccolte *Poems and Ballads* e *Verses* (GA, XV, 27-51, 634).

³⁸ Le traduzioni dal francese pubblicate sia nei «Blätter für die Kunst» sia, successivamente, nell'antologia *Zeitgenössische Dichter* sono: dall'*Album de vers et de prose* di Mallarmé, *Seebrise*; dalle *Romances sans paroles* di Verlaine, la prima e la terza poesia del ciclo *Ariettes oubliées* (*Vergessene Weisen*), tradotte, rispettivamente, con gli *incipit* «Dies ist die müde verzückung» e «Es träufelt in mein herz / Es tränet in mein herz», nonché *Green* e *Spleen*; dalle raccolte *Sites* e *Poèmes anciens et romanesques* di Henri de Régnier, rispettivamente, la lirica tradotta con il verso di apertura «Am wasserplatz der singt und kühl gewährte» e *Nachwort* («Blätter für die Kunst», 1 F. [1892], Bd. II, pp. 55-58, 62-63; GA, XVI, 18, 23-24, 35, 53-54, 120). George non si assunse l'intera paternità delle traduzioni di poesie di Jean Moréas tratte da *Les Syrtes* e da *Le Pèlerin passionné* ed edite sia nell'appendice del sedicesimo volume della *Gesamt-Ausgabe der Werke* sia nel 1892 nei «Blätter für die Kunst» (vedi l'appendice in GA, XVI, 120, 123-124 e «Blätter für die Kunst», 1 F. [1892], Bd. II, pp. 59-60). Secondo Hans Jaeger la versione francese della poesia *Frauenlob*



Analogamente la scrittura nel 1889 nella lingua romana venne preparata da trasposizioni di poesie altrui dallo spagnolo e dall'italiano.

Agli anni 1888 e 1889 si devono fare risalire *Lukretia*, riscrittura della metà di aprile del 1888 del *Sonetto IV* («In van resisti: un saldo core e fido») di Giovan Battista Felice Zappi, e il *Sonett nach Petrarka*, composto tra l'8 marzo e il 6 aprile 1889, trasposizione del sonetto con *incipit* «Levommi il mio pensier in parte ov'era», tratto dalla seconda parte del *Canzoniere* di Petrarca³⁹. Nell'aprile dello stesso anno George acquistò il volume dantesco *La Vita Nuova: Il Convito. Il Canzoniere* in un'edizione del 1888⁴⁰.

Dallo spagnolo George tradusse, con il titolo *Menschen und Kinder*, prima della metà dell'aprile del 1888, *Hombres y niños* di Constantino Gil y Luengo e, prima del mese di maggio del 1888, con il titolo *Aus der Romanze des Abenamar*, gli ultimi versi di una romanza di Santos López Pelegrín⁴¹.

È il caso di aggiungere che la sua immersione in altri mondi linguistici non avvenne soltanto attraverso la lettura e lo studio di opere letterarie, ma anche grazie alle sue frequentazioni con parlanti di madrelingua spagnola, francese e inglese. Sul legame tra i rapporti personali e le lingue in cui, di volta in volta, ha scritto, egli si sofferma nell'appendice al terzo volume della *Gesamt-Ausgabe*⁴²:

Beim ersten druck aus den «Sagen» in den Bl. f. d. K. I. F. 4 B. fand sich die bemerkung «zuerst französisch gedichtet · dann vom verfasser selbst übertragen.» [...] Das dichten in fremdem sprachstoff · das der laie leicht für spielerische laune nehmen kann · hat aber seine notwen-

sarebbe stata ispirata dalle *Fêtes Galantes* di Verlaine, tradotte in parte da George (Hans Jaeger, *Stefan Georges französische Gedichte*, cit., p. 587; GA, XVI, 11-17).

³⁹ Oelmann, *Anhang*, in SW, I, 118,124.

⁴⁰ Si trattava di: Dante Alighieri, *La Vita nuova: Il Convito; Il Canzoniere*, pref. e note di Francesco Costero, Sonzogno, Milano 1888 (vedi Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, XVIII, 139). Le prime traduzioni dalle opere di Dante vengono fatte risalire da Ute Oelmann a un periodo successivo, che va dal 1901 al 1909. Secondo la studiosa, in quegli anni George compose probabilmente il sonetto *Dante*, traduzione del *Sonetto XXIV* («Io mi sentii svegliar dentro allo core» / «Io mi senti' svegliar dentro a lo core»), tratto dalla *Vita nova*, e il sonetto *Meuccio*, traduzione del *Sonetto LXIII* («Sonetto, se Meuccio t'è mostrato») dalle *Rime* (Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, I, 139-140). Nel 1909 e nel 1912 comparvero le riscritture e traduzioni dalla *Divina Commedia* (*Dante: Stellen aus der Göttlichen Komödie in genauer Nachbildung der Ur-Schrift. Umdichtung von Stefan George*, Verlag der Blätter für die Kunst, Berlin 1909; *Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übertragungen von Stefan George*, Bondi, Berlin 1912).

⁴¹ Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, I, 117; ed Ead., *Anhang*, in SW, XVIII, 138.

⁴² Queste affermazioni di George sono rivolte a diffondere una determinata immagine di sé: quella del poeta, per il quale vita e arte formano un'unità inscindibile (cfr. Giulia Radaelli, *Stefan Georges lingua romana*, cit., pp. 85-86).



digkeit. In der fremden sprache in der er fühlt sich bewegt und denkt fügen sich dem Dichter die klänge ähnlich wie in der muttersprache. Nicht die anregung von gedichten allein · sondern der ausschliessliche gebrauch des Französischen in den längeren aufenthalten zu Paris und Brüssel muss als ursprung gelten. Ähnlich hatte schon für die Lingua romana in den Legenden das Spanische seinen einfluss gehabt · dessen sich der Dichter mit seinen spanischen freunden die ersten Berliner monate 89 fast einzig bediente · wo ihm deutscher verkehr noch fehlte. Verse in englischer sprache zur zeit des «Teppichs» waren veranlasst durch den umgang mit Cyril Scott⁴³.

3. LA LINGUA ROMANA

La lingua romana costituisce evidentemente un caso a sé. Non corrispondendo a nessuna delle lingue naturali, è stata per George un banco di prova del tutto nuovo. Le ragioni che hanno spinto il poeta ad adottare questo strumento linguistico sono verosimilmente da ricercare nella sua particolare duttilità. Si tratta, infatti, di un linguaggio artificiale che, essendo forgiato interamente dal suo creatore, non oppone le resistenze del tedesco o di qualsivoglia lingua naturale con proprie e definite strutture. Il materiale linguistico scelto da George, proveniente dallo spagnolo, dall'italiano e dal latino, essendo estremamente malleabile, consente all'autore di plasmarlo e di combinarlo in base alle proprie esigenze. Per George, che intendeva creare un linguaggio poetico nuovo e che concepiva il poeta come artefice che domina completamente la propria opera, questa caratteristica era di estrema importanza.

In una lettera del 2 gennaio 1890 ad Arthur Stahl confidava di essere stato di recente nuovamente attratto dal pensiero di comporre nella lingua romana:

Der gedanke [...] hat mich seit kurzem wieder erpackt: ich meine der gedanke aus klarem romanischem material eine eben so klingende wie leicht verständliche literatur sprache für meinen eigenen bedarf selbst zu verfassen⁴⁴.

La comprensibilità della lingua romana nominata in questa lettera fa affidamento sulla capacità del ricevente di riconoscervi elementi delle lingue romanze dalle quali ha attinto l'autore. Si tratta di parole, basi di parole e morfemi flessivi, che coincidono in tutto o in parte con quelli

⁴³ GA, III, 127.

⁴⁴ Pubblicato in Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George. Textband*, cit., p. 38.



delle lingue naturali. Per la comprensione del testo il lettore può avere per riferimento più di una lingua conosciuta.

Le «esigenze personali» – l'«*eigener Bedarf*» – che la lingua romana dovrebbe soddisfare si legano alla ricerca di un nuovo linguaggio poetico attraverso una sperimentazione linguistica incentrata sul piano sonoro, come mette in evidenza, nella lettera, l'aggettivo «*klingend*» ('sonante')⁴⁵.

La centralità di questa ricerca nella fase di scrittura delle *Zeichnungen in Grau*, in parte tradotte dalla lingua romana, è stata sottolineata da Hubert Arbogast, secondo il quale nelle *Zeichnungen* George avrebbe ripreso dal verso dei verslibristi «la fine rete di corrispondenze segrete, che era stata posata sulla poesia nella forma di ripetizioni letterali o di leggere variazioni, di anafore, di assonanze e di allitterazioni»⁴⁶. Nei versi di George, tuttavia, privi di rime e di una metrica tradizionale, tale rete di corrispondenze non avrebbe la funzione di accrescere «la magia sonora» («*den klanglichen Zauber*»), ma servirebbe a dare un'«articolazione architettonica» («*architektonische Gliederung*») «all'enunciato [...] lontano da ogni cantabilità» («*der [...] von aller Sanglichkeit weit entfernten Aussage*») ⁴⁷.

Non può inoltre trascurarsi un ulteriore aspetto. La lingua romana è lingua letteraria e artistica per eccellenza, in grado di corrispondere a un'altra aspirazione di Stefan George: quella di dar vita a un linguaggio poetico 'altro' rispetto alla lingua della quotidianità, attraverso il quale distinguere l'arte da tutto ciò che arte non è. Con la lingua romana ebbe inizio quel processo di elevazione della parola poetica in una «sfera lucente» («*leuchtende sfäre*») ⁴⁸, attraverso il lavoro mirato sulla lingua, che culminò nell'elaborazione di un linguaggio poetico tedesco raffinato, artificiale e ricercato, espressione di un'arte fine a se stessa – «un'arte per l'arte» («*eine kunst für die kunst*») –, di un'arte spirituale che non tratta gli aspetti materiali della vita («*eine geistige kunst*»), la quale diventò per George arte sacra⁴⁹.

⁴⁵ Giulia Radaelli sostiene che la lingua romana sia principalmente motivata dal suono (Giulia Radaelli, *Stefan George lingua romana*, cit., p. 63).

⁴⁶ Nell'originale si legge: «das feine Netz geheimer Entsprechungen, das in Form von wörtlichen oder leicht variierenden Wiederholungen, von Anaphern, von Assonanzen und Alliterationen über das Gedicht gelegt wurde» (Hubert Arbogast, *Die Erneuerung*, cit., p. 51).

⁴⁷ *Ivi*, pp. 50-51.

⁴⁸ Nel saggio di Carl August Klein, *Über Stefan George, eine neue Kunst*, pubblicato nel 1892 nei «*Blätter für die Kunst*», viene descritta così «l'essenza della poesia moderna» («*das wesen der modernen Dichtung*»), colta, tra gli altri, da George: «strappare la parola dall'ambito comune e quotidiano ed elevarla in una sfera lucente» («*das wort aus seinem gemeinen alltäglichen kreis zu reissen und in eine leuchtende sfäre zu erheben*»). Le citazioni sono tratte da Carl August Klein, *Über Stefan George, eine neue Kunst*, in «*Blätter für die Kunst*», 1. F. (1892), Bd. II, p. 47.

⁴⁹ Le note citazioni sono tratte dalla prefazione al primo volume della rivista «*Blät-*



La lingua romana è infine idioma privato, destinato a essere compreso solo da pochissimi eletti, rispecchiando sia il desiderio esplicitato da George nella *Lobrede* dedicata a Mallarmé⁵⁰, sia in parte, la concezione della ricezione poetica espressa successivamente nella poesia *Der Teppich*, in apertura al secondo ciclo del libro *Der Teppich des Lebens*⁵¹, secondo cui la poesia si dischiuderebbe, non ai «molti» («vielen»), ma «raramente» («selten») ai pochi e «rari» («den seltnen») capaci di recepire la «costruzione» («gebilde») del testo. Come illustra Wolfgang Braungart, tale concezione della «costruzione» poetica è espressione di un'«arte spirituale» («geistige Kunst») e sacra, che consente l'esperienza del «sacro» («Heilige») attraverso una «pratica estetica» intesa alla stregua di una pratica religiosa⁵².

È dunque significativo che George non abbia pubblicato tutte le sue poesie nella lingua romana, ma abbia preferito condividere quella espe-

ter für die Kunst» («Blätter für die Kunst», 1. F. [1892], Bd. I, p. 1). Berthold Vallentin riferisce che Stefan George ha definito «libri sacri» («heilige Bücher») non solo il *Teppich des Lebens*, ma anche *Der Siebente Ring*, del 1907, *Der Stern des Bundes*, del 1914, e *Das neue Reich*, del 1928 (Berthold Vallentin, *Gespräche mit Stefan George. 1902-1931*, Castrum-Peregrini-Press, Amsterdam 1967, p. 51).

⁵⁰ Nel testo, pubblicato nel 1893 nei «Blätter für die Kunst», Stefan George scrive che ogni «vero artista» ha provato almeno una volta la seguente «sehnsucht», traducibile con «desiderio»: «in einer sprache sich auszudrücken deren die unheilige menge sich nie bedienen würde oder seine worte so zu stellen dass nur der eingeweihte ihre hehre bestimmung erkenne». Il testo è tratto da: «Blätter für die Kunst», 1. F. (1893), Bd. V, p. 136; cfr. GA, XVII, 53. Per il legame tra queste affermazioni e la composizione nella lingua romana cfr. Giulia Radaelli, *Stefan Georges lingua romana*, cit., p. 70. La «kunst für die kunst» e la «geistige kunst» di George si scrivono nella tradizione della *poésie pure*, e la concezione di George di un'arte sacra per pochi eletti richiama le riflessioni espresse da Mallarmé nel saggio intitolato *Hérésies artistiques. L'art pour tous* (Stéphane Mallarmé, *Hérésies artistiques. L'art pour tous*, in «L'Artiste», 32 [1862], T2, pp. 127-128). Maik Bozza riconduce la lingua romana di George al fascino esercitato dalla «lingua immacolata» («langue immaculée») che possa preservare l'opera d'arte dalla lettura banalizzante delle masse, di cui Mallarmé scrive nel suo contributo *Hérésies artistiques* (Maik Bozza, *Genealogie des Anfangs*, cit., p. 17).

⁵¹ GW, V, 40.

⁵² Wolfgang Braungart, ritenendo che *Der Teppich des Lebens* si presenti come un «libro sacro» («heiliges Buch») e interpretando il «tappeto» («Teppich») nella poesia *Der Teppich* come una metafora del testo, illustra che le strutture ripetitive della poesia, che ne formano la «trama» e – aggiungiamo – la «costruzione» («gebilde»), «devono essere recepite intensamente e pazientemente, fino a quando il loro senso» – la «soluzione» («lösung») nominata nella poesia – «non si dischiuda» – come si legge nella lirica – «nella costruzione» («im gebilde») (Wolfgang Braungart, *Ästhetischer Katholizismus: Stefan Georges Rituale der Literatur*, Niemeyer, Tübingen 1997, pp. 282-286). Sulla «geistige Kunst» e sul «sacro» nella poesia di George vedi anche Wolfgang Braungart, *Poetik, Rhetorik, Hermeneutik*, in *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Bd. II, hrsg. v. Achim Aurnhammer – Wolfgang Braungart – Stefan Breuer – Ute Oelmann, de Gruyter, Berlin-Boston 2012, pp. 502-504, 517-518.



rienza di scrittura con amici intimi, come il compagno di studi universitari Maurice Muret, al quale ha fatto omaggio delle liriche *Paz*, *El imagen* e *Rosa galba*⁵³.

3.1 *Rosa galba* / *Gelbe Rose*

Alla luce di queste premesse, c'è da chiedersi quale ruolo abbia giocato, nella formazione del bagaglio di strumenti stilistici del poeta, la scrittura nella lingua romana.

L'ipotesi di lavoro accolta in questo scritto è che con la fase di composizione in tale idioma George abbia affinato la sua sensibilità per i suoni della lingua e abbia sperimentato strutture reiterative sonore destinate a confluire nel suo idioletto translinguistico, cioè, come chiariscono Jan Walsh Hokenson e Marcella Munson, in quell'unico stile letterario translinguistico che lo scrittore che traduce se stesso impiega nelle diverse versioni linguistiche delle proprie opere⁵⁴. Su queste basi, potrebbe apparire verosimile che, tornando a poetare nella madrelingua attraverso i processi di autotraduzione, l'autore abbia impiegato le strutture fonetiche elaborate nella lingua romana, innovando così il proprio linguaggio in tedesco⁵⁵.

Per verificare questa ipotesi di partenza, la scelta non può non cadere sulla poesia *Rosa galba* / *Gelbe Rose*, l'unica che George ha pubblicato per intero in vita.

Di seguito si trascrivono le due stesure, l'una in lingua romana l'altra in tedesco, edite nel primo volume della *Gesamt-Ausgabe der Werke*⁵⁶:

⁵³ A Maurice Muret George fece omaggio delle poesie *Paz*, *El imagen* e *Rosa galba*, accompagnate da una dedica nella lingua romana. Per la ricostruzione storica vedi Maik Bozza, *Genalogie des Anfangs*, cit., p. 90. Per i documenti manoscritti riportanti le poesie e la dedica vedi Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, XVIII, 125.

⁵⁴ Cfr. Jan Walsh Hokenson – Marcella Munson, *The Bilingual Text*, cit., pp. 166-168.

⁵⁵ Questa ipotesi è in contrasto con quanto affermano Hokenson e Munson con riferimento alle autotraduzioni dal francese e dall'inglese: in tedesco George non avrebbe reso le «originalità stilistiche primarie» («primary stylistic originalities») – rispetto alla poetica tedesca dominante nel 1890 – dei testi di partenza (*ivi*, p. 172).

⁵⁶ GA, I, 135-136. La stesura della poesia *Rosa galba* è stata trascritta in maniera leggermente diversa da Ute Oelmann e da Giulia Radaelli (Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, I, 127; Giulia Radaelli, *Stefan Georges lingua romana*, cit., p. 62). La stesura della lirica *Gelbe Rose* è una delle prime, appartenendo a una fase iniziale di elaborazione del testo, precedente all'elisione del quinto verso. Per le varianti della poesia *Gelbe Rose* vedi Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, I, 126-127.



<i>Rosa galba</i>	<i>Gelbe Rose</i>
1 En la atmosfera calida tremulante de odores	1 Im warmen von gerüchen zitternden luftkreis
2 En la luz argentea de un di fallaz	2 Im silbernen licht eines falschen tages
3 Ella respirá circunfundida de un galbo fulgor	3 Hauchte sie von gelbem glanz umgossen
4 Envelata toto en una seta galba	4 Ganz gehüllt in gelbe seide
5 Multo vagamente. con aria extranea	5 Fast gestaltlos mit fremdem aussehn
6 No lassando devinar distinctas formas	6 Nur lässt sie bestimmte formen ahnen
7 Que si sua boca se contracta in moriento subrider	7 Wenn sich ihr mund zu sterbendem lächeln verzieht
8 E suas spatulas o suo seno en un leve altiar	8 Und ihre schulter ihr busen zu leichtem zucken.
9 Dea misteriosa de Brahmputra o Gange	9 Göttin geheimnisvoll vom Brahmputra vom Ganges
10 Pareceste creato de cera inanimata	10 Du schienst aus wachs geschaffen und seelenlos
11 Sin tuos oculos densamente ad umbratos	11 Ohne dein dichtbeschattetes auge
12 Quando lassos del reposo subito se levaron	12 Wenn es der ruhe müd sich plötzlich erhob

Nei primi otto versi, le azioni di un soggetto femminile sono riportate in terza persona: al passato nei primi cinque versi e al presente nei tre successivi. L'iniziale atmosfera, in cui è immerso, in un alone di suggestiva vaghezza, il soggetto del quale si legge al passato, viene incrinata dalle contrazioni improvvise, riportate al presente, delle spalle e del seno, e della bocca, in un sorriso morente. Con questi movimenti repentini, il soggetto, avvolto in una luce e in una seta «galba» – tradotto con «gialla» («gelb-») in tedesco – lascia intuire le proprie forme, rivelando di avere il corpo di una donna. Con il passaggio al presente, cambia la prospettiva, proiettando il lettore in *medias res*.

Negli ultimi quattro versi l'io lirico torna a parlare al passato, ma rivolgendosi direttamente alla figura femminile. La nomina «dea misteriosa dei fiumi Brahmputra e Gange», conferendole le sembianze di una divinità indiana. Con il discorso diretto l'io ricorda a sé e all'interlocutrice che ella sembrava fatta di «cera inanimata» fino a quando i suoi occhi, «densamente adombrati», «si levarono improvvisamente». In tedesco l'autore usa il singolare «auge» («occhio»). Come nella prima parte, anche qui, è un piccolo ma decisivo movimento a rivelare – in un attimo – parte della vera identità della figura femminile. I movimenti del corpo possono essere letti quali manifestazioni di un'inquietudine interiore, connotata dagli attributi «morente» («moriento», «sterbendem») e «densamente adombrati» («densamente ad umbratos», «dichtbeschattet-») riferiti, rispettivamente, al sorriso e agli occhi. Questi moti interiori rompono, dapprima, l'iniziale atmosfera in cui vaghezza



e inganno⁵⁷ regnano allo stesso tempo e, successivamente, l'apparente consistenza di cera. Generano così attimi rivelatori.

Oltre alla trama palese, si può rintracciare nei testi la «fitta rete di corrispondenze segrete» (a cui ha accennato Arbogast⁵⁸), formata da una serie di ripetizioni e variazioni sonore, le quali, in gran parte, contribuiscono a veicolare il senso espresso a livello lessicale e sintattico.

Per la trascrizione dei fonî della lingua romana si pone il problema della pronuncia di una lingua artificiale della quale non abbiamo attestazioni acustiche. Il lettore non può che fare corrispondere i grafemi e le loro sequenze ai suoni di una delle lingue romanze di riferimento. In questa sede, dopo avere appurato che le differenze tra la pronuncia italiana e quella spagnola non incidono sulle strutture reiterative sonore, si è preso per riferimento l'italiano, tranne che per la pronuncia della <z> finale in «luz» e «fallaz», che si è trascritta con la fricativa spagnola [θ].

Particolarmente significative sono le figure ripetitive sonore nei primi quattro versi che – nella ricostruzione della realtà poetica – assumono una funzione semantica. Spiccano le ripetizioni della base aggettivale «galb-» / «gelb-» per mezzo delle quali il soggetto, circondato da un «galbo fulgor» / «gelbem glanz» (v. 3) e da una «seta galba» / «gelbe seide» (v. 4), viene ricondotto alla «rosa» nominata nel titolo. Colpiscono anche le anfore «En la [...] En la» e «Im [...] Im» che legano i primi due versi. A ben vedere, in *Rosa galba* i primi quattro righi sono uniti dalle ripetizioni della sequenza «En la», [enla], (vv. 1-2) e dalle sue variazioni «Ella», [ella], al terzo verso, ed «en[...]la», nelle due sequenze discontinue [en] e [la] nella parola «Envelata», al verso successivo:

- 1 **En la** atmosfera calida tremulante de odores
- 2 **En la** luz argentea de un di fallaz
- 3 **Ella** respirá circunfundida de un galbo fulgor
- 4 **Envelata** toto en una seta galba⁵⁹

Si tratta dei versi in cui viene introdotta l'atmosfera iniziale, che il lettore di entrambe le versioni linguistiche può ricostruire cogliendo le corrispondenze tra le immagini impiegate: il soggetto circconfuso dal «galbo fulgor» / «gelbem glanz» e avviluppato in un tessuto lucente di «seta galba» / «gelbe seide», la «Rosa galba» / «Gelbe Rose», respira in un ambiente di aria «calda» («calida», «warm-», v. 1) colma di «odori» («odores», «gerüchen», v. 1). Il respiro e l'odore della «rosa gialla» sembrano effondersi, assieme

⁵⁷ Il carattere ingannevole viene espresso con l'aggettivo «fallaz» / «falsch» nel secondo verso.

⁵⁸ Vedi *supra*, p. 122 e nota 46.

⁵⁹ Le evidenziazioni in grassetto sono a cura dell'autrice.



all'alone di lucentezza che la circonda, nell'aria circostante formando un unico spazio in cui si amalgamano percezioni olfattive e visive.

Nella versione in lingua romana il senso di diffusione degli odori nell'atmosfera trova espressione anche grazie alla ripresa di determinati suoni della locuzione «en la atmosfera calida» nel secondo attributo dell'atmosfera: «tremulante de odores». Trascrivendo le consonanti impiegate, si può notare la variazione della sequenza [n l t m] in «enla atmosfera» nella sequenza [m l n t] all'interno di «tremulante»⁶⁰:

En la atmosfera calida tremulante de odores

n l t m s f r k l d t r m l n t d d r s

Rivolgendo l'attenzione alle unità sillabiche, si può cogliere che i due attributi dell'atmosfera si richiamano per mezzo delle sillabe bimbri «-da» in «calida» e «de» e «do-» in «tremulante de odores» con la stessa oclusiva sonora [d] iniziale:

En la atmosfera calida tremulante de odores

La ripresa e variazione dei foni consonantici nel verso simula il mescolarsi degli «odori» all'aria «calda» dell'«atmosfera» in un ambiente in cui gli «odori», diffondendosi, riempiono tutto con la loro vibrazione.

Il tremolio degli odori nel primo verso può evocare il luccichio della «luce argentea», nominata nel rigo successivo. A generare questo effetto evocativo contribuisce, in entrambe le versioni, l'anafora ai primi due versi, che mette in relazione l'«atmosfera» con la «luce». Nella versione in tedesco l'effetto viene prodotto con maggiore insistenza mediante ulteriori strumenti stilistici che sottolineano il nesso tra le espressioni «silbernen licht» («argentea luce», v. 2) e «zitternden luftkreis» («tremante atmosfera», v. 1): le tre sillabe degli attributi «zitternden» e «silbernen» hanno le stesse vocali e la stessa accentuazione e danno vita a un'assonanza; e la [l] iniziale della parola seguente, rispettivamente, «luftkreis» e «licht», si colloca in sillaba tonica, producendo un'allitterazione.

Nella versione in lingua romana i primi tre versi sono percorsi e animati da un gioco di ripetizioni e variazioni sillabiche, al quale fanno eco

⁶⁰ Si impiega la tecnica di trascrizione delle sequenze consonantiche o vocaliche elaborata da Domenico Silvestri che ha individuato determinate «figure sequenziali del linguaggio poetico», puramente consonantiche o esclusivamente vocaliche, definendole «paragrammi», in contrapposizione ai «gràmmata relazionali-referenziali o segni del linguaggio normale». Tra i paragrammi riconosciuti da Silvestri vi sono le «iterazioni», i «parallelismi», gli «incastrati», le «specularità» e i «contrastati» (Domenico Silvestri, *Analisi linguistica della poesia*, in *Analisi linguistica della poesia e fenomenologia della traduzione poetica*. 1: *La ricorsività vocalica*, a cura di Domenico Silvestri – Clara Montella, Arte tipografica, Napoli 1996, p. 15). Non vi rientra invece la variazione di una sequenza consonantica come la figura [n l t m m l n t] appena individuata nella poesia *Rosa galba*.



quelle, analoghe, nel quarto verso: le sillabe [de] e [di] in «**de un di**» (v. 2) riprendono le tre sillabe [da], [de] e [do] in «**calida [...] de odores**» (v. 1) ripetendo la sequenza [de], mentre le tre sillabe [di], [da] e [de] nelle parole «**circunfundida de**» (v. 3) non solo ripropongono la sequenza [de] che ricorre nei primi tre versi, ma ripetono anche le sillabe [di] e [da], rispettivamente al secondo e al primo rigo. Questo gioco sonoro formato da sillabe bimembri con occulsiva dentale sonora [d] iniziale viene completato dalle iterazioni delle sillabe con occulsiva dentale sorda [t] – [ta], [to], [to] e [ta] – nel verso successivo.

- 1 En la atmosfera **calida** tremulante **de odores**
- 2 En la luz argentea **de un di** fallaz
- 3 Ella respirá **circunfundida de** un galbo fulgor
- 4 Envelata **toto** en una seta galba

Analogamente all'anafora nei primi due versi e alle sue variazioni ai versi tre e quattro, l'insieme di queste ricorrenze sonore svolge una doppia funzione: da un lato, unisce gli enunciati dei primi quattro versi sottolineando che formano un'immagine d'insieme; in questo senso le ricorrenze fonetiche sono da supporto ai significati espressi a livello lessicale e sintattico; dall'altro, costituisce una trama musicale, fine a se stessa, alternativa alla trama tradizionalmente intesa, che irrompe nel testo distogliendo l'attenzione dalla «rosa galba» e dall'immagine rappresentata.

Le successive ricorrenze fonetiche che verranno prese in esame possono essere utilizzate per ricostruire la realtà poetica che ha per protagonista la «rosa gialla».

Nel terzo verso mettono in rilievo le espressioni corrispondenti «galbo fulgor» e «gelbem glanz».

Nella lingua romana risaltano le sequenze consonantiche speculari [g l] e [l g] in «**galbo fulgor**». Queste ultime rafforzano l'unione di «galbo» e di «fulgor», evidenziando che si tratta di un'espressione con una propria unità semantica: il «galbo fulgor» ha una sua specificità ed è questo determinato fulgore a pervadere lo spazio poetico creato dal testo.

In tedesco il costrutto di reiterazioni fonetiche attorno alla locuzione «**gelbem glanz**» è più ampio. Qui sono l'allitterazione e la reiterazione della sequenza [g l] in «**gelbem glanz**» a dare un'unità sonora e semantica all'espressione. Si può poi notare che due ulteriori figure consonantiche tengono insieme l'intero sintagma preposizionale «**von gelbem glanz umgossen**», corrispondente a «**circunfundida de un galbo fulgor**»: la variazione della sequenza [n g l] in «**von gelbem**» ottenuta con la sequenza [g l n] in «**glanz**» e la ripetizione della figura [m g] in «**gelbem glanz**» e in «**umgossen**».

von **gelbem glanz umgossen**
f n g l b **m g l n** ts **m g** s n



Nel quarto verso, l'iniziale [g] dell'allitterazione «gelbem glanz» ritorna due volte in «ganz gehüllt» («del tutto avvolta») e una volta nell'aggettivo «gelber» (che forma un'allitterazione assieme a «ganz»), continuando a diffondere, sottolineandola, la lucentezza gialla che avvolge tutto e che caratterizza la «Gelbe Rose».

3 Hauchte sie von **g**elbem **g**lanz umgossen
4 **G**anz gehüllt in **g**elbe seide

La potenza della ripetizione dell'occlusiva velare [g] appare evidente se si tiene conto dell'alto numero di sillabe toniche in cui compare nei versi tre e quattro, che rinviano all'aggettivo «Gelbe» nel titolo.

Gelbe Rose
/ _ / _
[...]
3 Hauchte sie von **g**elbem **g**lanz umgossen
/ _ / _ / _ / _ / _
4 **G**anz gehüllt in **g**elbe seide
/ _ / _ / _ / _

Nella versione in lingua romana le iterazioni sonore legate all'iniziale di «galba» e «galbo» sono assai meno pervasive. Nel testo merita, però, di essere segnalata un'altra figura, che investe il secondo verso: la ripetizione della sequenza [l l θ] in «la luz» e in «fallaz», che contribuisce a gettare un ponte tra «la luce» e l'attributo di «di» («di»), «fallaz», favorendo la lettura: «la luz fallaz» («la luce fallace»). Questa interpretazione non viene suggerita dal verso in tedesco, in cui la ricorsività consonantica è meno sviluppata, tanto che le [l] in «silbernen licht» e in «falschen», corrispondente a «fallaz», non producono lo stesso effetto del parallelismo consonantico nella lingua romana.

Oltre alla ricorsività puramente consonantica, sulla quale si sono principalmente concentrate le osservazioni sin qui esposte, i testi evidenziano una spiccata ricorsività vocalica che conferisce musicalità ai versi e che, essendo molto sviluppata in entrambe le versioni linguistiche, può essere considerata un principio costitutivo del verso⁶¹.

Adottando la tecnica e la terminologia elaborate da Domenico Silvestri, è possibile individuare numerosi «paragrammi», sia consonantici che vocalici, quali «iterazioni», «specularità», «incastri» e «parallelismi»⁶².

⁶¹ L'unico verso in cui la ricorsività vocalica è meno sviluppata è il quinto della versione in tedesco, nel quale le figure reiterative coprono poco più della metà delle posizioni vocaliche.

⁶² Dal momento che non sono figure reiterative, i paragrammi denominati «contrast» non sono stati presi in esame (vedi nota 60). Come si può notare nell'analisi paragramma-



Nell'analisi paragrammaticale si evidenzieranno con il grassetto tutti i suoni interessati da figure paragrammaticali sottolineando quelli appartenenti al tipo messo a fuoco di volta in volta, sottolineato e accentuato con il grassetto nel testo dei singoli versi. Per la trascrizione delle sequenze vocaliche si è fatto riferimento non ai singoli foni ma ad aree vocaliche⁶³, e non sono state contraddistinte le vocali lunghe.

Tra le iterazioni, le sequenze contigue sia di elementi identici sia di combinazioni identiche, spiccano, nella versione in lingua romana, quelle vocaliche nel quarto, nel quinto, nel decimo e nel dodicesimo verso e quelle consonantiche nell'ottavo rigo, che formano anche la struttura parallela [s s s ... s s s]. Per quel che riguarda il decimo verso, è molto verosimile che la lettera <o> finale di «creato» sia un errore materiale e che l'autore intendesse scrivere «creata», al femminile. La flessione al maschile del participio passato «creato», infatti, non solo è in contrasto con il soggetto femminile al quale si riferisce, ma non è neanche giustificata a livello sonoro, dal momento che interrompe le sequenze foniche formate dalle vocali [e] e [a]. Nella versione in tedesco l'autore fa un largo impiego di iterazioni vocaliche nel secondo e nel settimo verso:

<i>Rosa galba</i> : iterazioni	<i>Gelbe Rose</i> : iterazioni
<p>1 En la <u>atmosfera</u> calida tremulante de odores n l t m s f r k l d t r m l n t dd r s (6 su 20)⁶⁴ e a a o e a a i a e u a e e o o e (15 su 17)</p> <p>2 En la <u>luz</u> argentea de un di fallaz n l l θ r d ʒ n t d n d f l l θ (9 su 15) e a u a e e a e u i a a (10 su 12)</p>	<p>1 Im warmen von gerüchen zitternden luftkreis m v m n f n g r ç n t s t n d n l f t k r s⁶⁵ (9 su 21) i a e o e y e i a e u a i (12 su 13)</p> <p>2 Im silbernen licht eines falschen tages m z l b n n l ç t n s f l f n t g s (2 su 18) i i a e i a i e a e a e (12 su 12)</p>

ticale che segue, spesso lo stesso fono contribuisce a formare più di una figura sequenziale.

⁶³ Nella stessa area si sono fatte rientrare le vocali [a] e [ɐ], trascritte con il simbolo [a]. Le vocali [e], [ɛ] e [ə] sono state rese con il simbolo [e], mentre le vocali [i] e [ɪ] con il simbolo [i]. Formano l'area rappresentata dal simbolo [o] le vocali [o] e [ɔ]. Le vocali [u] e [ʊ] sono state trascritte con il simbolo [u]. [y] è il simbolo con cui si sono trascritte le vocali [y] e [ʏ].

⁶⁴ Tra parentesi si indica il numero delle posizioni occupate da figure paragrammaticali sul totale delle posizioni consonantiche o vocaliche nel verso. Tra le figure considerate non vengono fatte rientrare le variazioni di una sequenza consonantica o vocalica.

⁶⁵ Per quel che riguarda i suoni del tedesco, si sono trascritte tutte le possibili varianti consonantiche del fonema /r/ con il simbolo [r], mentre, con il simbolo [a] si è trascritto l'allofono vocalico [ɐ]. Inoltre si è resa la desonorizzazione finale che interessa le occlusive. Non si è invece resa l'elisione della vocale [ə] in sillaba atona alla fine della parola, e non si è trascritta l'occlusiva glottidale [ʔ]. I dittonghi corrispondenti alle sequenze grafiche <ei> e <au> sono stati trascritti, rispettivamente, con le sequenze [ai] e [au].



<p>3 Ella respirá circunfundida de un galbo fulgor <u>l l r s p r t f r k n f n d d d n g l b f l g r</u> (13 su 23) <u>e a e i a i u u i a e u a o u o</u> (13 su 16)</p> <p>4 Envelata toto en una seta galba n v l <u>t t t n n</u> s t g l b (5 su 13) <u>e e a a o o e u a e a a a</u> (11 su 13)</p> <p>5 Multo vagamente. con aria extranea m l t v g m n t k n r k s t r n (4 su 16) u o a a e e o a i a e a e a (13 su 14)</p> <p>6 No lassando devinar distinctas formas n l s s n d d v n r d s t n k t s f r m s (8 su 21) o a a o e i a i i a o a (11 su 12)</p> <p>7 Que si sua boca se contracta in moriento subridet k s s b k s k n t r k t n⁶⁶ m r n t s b r d r (18 su 22) u e i u a o a e o a a i o i e o u i e (18 su 19)</p> <p>8 E suas spatulas o suo seno en un leve altiar s s s p t l s s s n n n l v l t r (15 su 17) e u a a u a o u o e o e u e e a i a (18 su 18)</p> <p>9 Dea misteriosa de Brahmputra o Gange d m s t r s d b r m p t r g n d j (4 su 16) e a i e i o a e a u a o a e (15 su 15)</p> <p>10 Pareceste creato de cera inanimata p r t f s t k r t d t f r n n m t (6 su 15) a e e e e a o e e a i a i a a (14 su 15)</p> <p>11 Sin tuos oculos densamente ad umbratos s n t s k l s d n s m n t d m b r t s (8 su 19) i u o o o e a e e e a u a o (10 su 13)</p> <p>12 Quando lassos del reposo subito se levaron k n d l s s s d l⁶⁷ r p s s b t s l v r n (11 su 20) u a o a o e e e o o u i o e e a o (13 su 16)</p>	<p>3 Hauchte sie von gelbem glanz umgossen h ç t z f n g l b m g l n t s m g s n (7 su 18) a u e i o e e a u o e (9 su 11)</p> <p>4 Ganz gehüllt in gelbe seide g n t s g h l t n g l b z d (4 su 13) a e y i e e a i e (8 su 9)</p> <p>5 Fast gestaltlos mit fremdem aussehn f s t g f t l t l s m t f r m d m s z n (9 su 20) a e a o i e e a u e (6 su 10)</p> <p>6 Nur lässt sie bestimmte formen ahnen n l s t z b j t m t f r m n n n (6 su 16) u a e i e i e o e a e (10 su 11)</p> <p>7 Wenn sich ihr mund zu sterbendem lächeln verzieht v n z ç m n t t s f t r b n d m l ç l n f t s t (7 su 22) e i i a u u e e e e e e a i (13 su 14)</p> <p>8 Und ihre schulter ihr busen zu leichtem zucken. n t r f l t b z n t s l ç t m t s k n (0 su 17) u i e u a i a u e u a i e u e (14 su 15)</p> <p>9 Göttin geheimnisvoll vom Brahmputra vom Ganges g t n g h m n s f l f m b r m p t r f m g n d j s (7 su 24) ø i e a i i o o a a u a o a e (13 su 15)</p> <p>10 Du schienst aus wachs geschaffen und seelenlos d j n s t s v k s g f f n n t z l n l s (8 su 20) u i a u a e a e u e e o (9 su 12)</p> <p>11 Ohne dein dichtbeschattetes auge n d n d ç t b j t t s g (5 su 12) o e a i e a e e a u e (9 su 12)</p> <p>12 Wenn es der ruhe müd sich plötzlich erhob v n s d r m t z ç p l t s l ç h p (3 su 16) e e e a u e y i ø i e a o (9 su 13)</p>
--	---

⁶⁶ Si noti la variazione [k n t . k t n] in «contracta in».

⁶⁷ Il verso presenta la variazione consonantica [d l s . s d l] in «quando lassos del».



Tra le sequenze speculari colpiscono per estensione quelle vocaliche contigue nel terzo e nel decimo verso nella lingua romana. Nell'undicesimo verso si può notare la specularità contigua [a e e a] realizzata in entrambe le versioni linguistiche:

<i>Rosa galba</i> : specularità	<i>Gelbe Rose</i> : specularità
1 En <u>la</u> atmosfera calida tremul <u>ante</u> de <u>odores</u> n l t m s f r k l d t r m l n t d d r s e a a o e a a i a e u a e e o o e	1 Im <u>warmen</u> von gerüchen zitter <u>nden</u> luftkre <u>is</u> m v m n f n g r ç n t s t n d n l f t k r s i a e o e y e i a e u a i
2 En <u>la</u> luz <u>argentea</u> de un di fallaz n l l o r d ç n t d n d f l l o e a u a e e a e u i a a	2 Im <u>silbernen</u> licht <u>eines</u> falschen <u>tages</u> m z l b n n l ç t n s f l j n t g s i i a e i a i e a e a e
3 Ella respirá circun <u>fundida</u> de un galbo <u>fulgor</u> l l r s p r t f r k n f n d d d n g l b f l g r e a e i a i u u i a e u a o u o	3 Hauchte sie von gelbem glanz umgossen h ç t z f n g l b m g l n t s m g s n a u e i o e e a u o e
4 Envel <u>ata</u> toto en una <u>seta</u> galba n v l t t n n s t g l b e e a a o o e u a e a a a	4 <u>Ganz</u> gehüllt <u>in</u> gelbe <u>seide</u> g n t s g h l t n g l b z d a e y i e e a i e
5 Multo vagamente. con <u>aria</u> <u>extranea</u> m l t v g m n t k n r k s t r n u o a a e e o a i a e a e a	5 Fast <u>gestaltlos</u> mit fremdem <u>aussehn</u> f s t g j t l t l s m t f r m d m s z n a e a o i e e a u e
6 No <u>lassando</u> <u>devinar</u> <u>distinctas</u> formas n l s s n d d v n r d s t n k t s f r m s o a a o e i a i i a o a	6 Nur <u>lässt</u> <u>sie</u> <u>bestimmte</u> formen <u>ahnen</u> n l s t z b j t m t f r m n n n u a e i e i e o e a e
7 <u>Que</u> si <u>sua</u> boca se <u>contracta</u> <u>in</u> moriento <u>subridet</u> k s s b k s k n t r k t n m r n t s b r d r u e i u a o a e o a a i o i e o u i e	7 Wenn sich <u>ihr</u> mund <u>zu</u> sterbendem <u>lächeln</u> <u>verzieht</u> v n z ç m n t t s j t r b n d m l ç l n f t s t e i i a u u e e e e e a i
8 E <u>suas</u> <u>spatulas</u> o suo seno en un leve <u>altiar</u> s s s p t l s s s n n n l v l t r e u a a u a o u o e o e u e e a i a	8 Und <u>ihre</u> schulter <u>ihr</u> <u>busen</u> <u>zu</u> <u>leichtem</u> <u>zucken</u> . n t r j l t b z n t s l ç t m t s k n u i e u a i a u e u a i e u e
9 <u>Dea</u> misteriosa de Brahmaputra <u>o</u> <u>Gange</u> d m s t r s d b r m p t r g n d ç e a i e i o a e a a u a o a e	9 Göttin <u>geheimnisvoll</u> vom Brahmaputra <u>o</u> vom <u>Ganges</u> g t n g h m n s f l f m b r m p t r f m g n d ç s ø i e a i i o o a a u a o a e
10 <u>Pareceste</u> <u>creato</u> de <u>cera</u> <u>inanimata</u> p r t f s t k r t d f r n n m t a e e e e a o e e a i a i a a	10 Du schienst aus wachs geschaffen und seelenlos d f n s t s v k s g f f n n t z l n l s u i a u a e a e u e e o
11 <u>Sin</u> tuos oculos <u>densamente</u> <u>ad</u> umbratos s n t s k l s d n s m n t d m b r t s i u o o o e a e e a u a o	11 Ohne dein dichtbeschattetes <u>auge</u> n d n d ç t b f t t s g o e a i i e a e e a u e
12 Quando <u>lassos</u> del <u>reposito</u> subito <u>se</u> <u>levaron</u> k n d l s s s d l r p s s b t s l v r n u a o a o e e o o u i o e e a o	12 Wenn es der ruhe müd sich plötzlich erhob v n s d r m t z ç p l t s l ç h p e e e a u e y i ø i e a o



Gli incastri, formati da «ogni differenza sequenziale che si costituisca come tale rispetto a due situazioni tra loro identiche che la precedono e la seguano immediatamente», coincidono con le specularità contigue⁶⁸. Nella versione in lingua romana sono assai numerosi gli incastri consonantici e vocalici nel terzo verso e quelli vocalici sia nel sesto rigo, che fanno tutti parzialmente parte di figure speculari, sia nell'ottavo, nel nono e nel decimo verso. Come nel testo di partenza nella lingua romana, anche nel testo di arrivo abbondano gli incastri vocalici nel sesto, nell'ottavo e nel decimo verso. Lo stesso paragramma vocalico è inoltre assai frequente nel secondo verso della versione in tedesco, nella quale il primo verso si caratterizza per i suoi tre incastri consonantici⁶⁹:

<i>Rosa galba</i> : incastri	<i>Gelbe Rose</i> : incastri
1 En la atmosfera <u>calida</u> tremulante de <u>odores</u> n l t m s f r k l d t r m l n t d d r s <u>e a a o e a i a e u a e e o o e</u>	1 <u>Im warmen von gerüchen</u> zitternden luftkreis <u>m v m n f n g r ç n t s t n d n l f t k r s</u> <u>i a e o e y e i a e u a i</u>
2 En la <u>luz argentea</u> de un <u>di</u> fallaz n l l o r d ç n t d n d f l l o <u>e a u a e e a e u i a a</u>	2 Im silbernen <u>licht eines falschen tages</u> m z l b n n l ç t n s f l j n t g s <u>i i a e i a i e a e a e</u>
3 <u>Ella respirá circumfundida</u> de un galbo <u>fulgor</u> l l r s p r t f r k n f n d d d n g l b f l g r <u>e a e i a i u u i a e u a o u o</u>	3 Hauchte sie von gelbem glanz umgossen h ç t z f n g l b m g l n t s m g s n <u>a u e i o e e a u o e</u>
4 Envelata toto en una <u>seta</u> galba n v l t t t n n s t g l b <u>e e a a o o e u a e a a a</u>	4 Ganz gehüllt in gelbe seide g n t s g h l t n g l b z d <u>a e y i e e a i e</u>
5 Multo vagamente. con <u>aria extranea</u> m l t v g m n t k n r k s t r n u o a a e e o a i a e a e a	5 Fast <u>gestaltlos</u> mit fremdem aussehn f s t g f t l t l s m t f r m d m s z n <u>a e a o i e e a u e</u>
6 <u>No lassando devinar distinctas formas</u> n l s s n d d v n r d s t n k t s f r m s <u>o a a o e i a i i a o a</u>	6 Nur lässt sie <u>bestimmte formen ahnen</u> n l s t z b f t m t f r m n n n <u>u a e i e i e o e a e</u>
7 Que si sua <u>boca se</u> contracta in <u>moriento</u> <u>subrider</u> k s s b k s k n t r k t n m r n t s b r d r u e i u a o a e o a a i o i e o u i e	7 Wenn sich ihr mund zu sterbendem <u>lächeln</u> verzieht v n z ç m n t t s f t r b n d m l ç l n f t s t e i i a u e e e e e e a i

⁶⁸ Domenico Silvestri, *Analisi linguistica della poesia*, cit., pp. 16-17.

⁶⁹ Non è un caso che l'autore, dopo avere modificato il primo verso eliminando nella stesura edita nella «Allgemeine Kunst-Chronik» due degli incastri consonantici e scrivendo «In warmem von Gerüchen zitterndem Luftkreis», sia tornato sui propri passi, dando alle stampe nella *Gesamt-Ausgabe* una stesura il cui primo verso recita, come nelle prime elaborazioni: «Im warmen von gerüchen zitternden luftkreis». In questa maniera ha anche ricostituito l'anafora che lega i primi due rigi.



<p>8 E <u>s</u>uas spatulas <u>o</u> suo seno <u>en un</u> leve <u>alt</u>iar s s s p t l s s s n n n l v l t r <u>e u a a u a o u o e o e u e e a i a</u></p> <p>9 Dea <u>m</u>isteriosa de Brahma<u>p</u>utra <u>o</u> Gange d m s t r s d b r m p t r g n d j <u>e a i e i o a e a a u a o a e</u></p> <p>10 <u>P</u>areceste <u>cre</u>ato de cera <u>in</u>animata p r t f s t k r t d t f r n n m t <u>a e e e e a o e e a i a i a a</u></p> <p>11 Sin tuos oculos <u>d</u>ensamente <u>ad</u> <u>u</u>mratos s n t s k l s d n s m n t d m b r t s i u o o o <u>e a e e a u a o</u></p> <p>12 Quando <u>l</u>assos del <u>re</u>poso subito se levaron k n d l s s s d l r p s s b t s l v r n <u>u a o a o e e o o u i o e e a o</u></p>	<p>8 Und ihre schulter <u>i</u>hr busen zu leichtem zucken. n t r f l t b z n t s l ç t m t s k n <u>u i e u a i a u e u a i e u e</u></p> <p>9 Göttin geheimnis<u>v</u>oll vom Brahma<u>p</u>utra vom Ganges g t n g h m n s f l f m b r m p t r f m g n d j s ø i e a i i o o a a u a o a e</p> <p>10 Du schienst <u>a</u>us wachs <u>g</u>eschaffen <u>u</u>nd <u>s</u>eelenlos d f n s t s v k s g f f n n t z l n l s u i a u a e a e u e e o</p> <p>11 Ohne <u>d</u>ein <u>d</u>ichtbeschattetes <u>a</u>uge n <u>d n d</u> ç t b f t t s g o e a i i e a e e a u e</p> <p>12 Wenn es der ruhe müd <u>s</u>ich <u>p</u>lötz<u>l</u>ich erhob v n s d r m t z ç p l t s l ç h p e e e a u e y i o i e a o</p>
--	--

Numerose sono le sequenze identiche non contigue dette «paral-
lelismi». Come si è visto, svolgono un ruolo rilevante il parallelismo
consonantico che collega «la luz» e «fallaz» (v. 2) e la figura [mg...mg]
che, assieme ad altre strutture sequenziali consonantiche, contribuisce a
conferire unità al sintagma «von gelbem glanz umgossen» (v. 3). Quanto
ai parallelismi vocalici, sono particolarmente significativi quelli nel primo
verso in lingua romana: il parallelismo [e a a . e a a] (presente anche nel
quarto verso), che delimita dal punto di vista sonoro l'espressione «en la
atmosfera calida», e la figura [a e . a e] ricorrente in «calida tremulante»,
che unisce la locuzione «en la atmosfera calida» all'attributo «tremolante
de odores».

<p><i>Rosa galba</i>: parallelismi</p> <p>1 <u>E</u>n la <u>a</u>tmosfera <u>calida</u> <u>tremulante</u> de odores n l t m s f r k l d t r m l n t d d r s <u>e a a o e a a i a e u a e e o o e</u></p> <p>2 <u>E</u>n la <u>l</u>uz <u>argentea</u> de un di <u>f</u>allaz n l l o r d j n t d n d f l l o <u>e a u a e e a e u i a a</u></p> <p>3 Ella respirà circunfundida de un galbo fulgor l l r s p r t f r k n f n d d d n g l b f l g r <u>e a e i a i u u i a e u a o u o</u></p> <p>4 Envelata toto en una seta galba n v l t t t n n s t g l b <u>e e a a o o e u a e a a a</u></p>	<p><i>Gelbe Rose</i>: parallelismi</p> <p>1 <u>I</u>m warmen von gerüchen <u>z</u>itternden luftkreis m v m n f n g r ç n t s t n d n l f t k r s <u>i a e o e y e i a e u a i</u></p> <p>2 Im <u>s</u>ilbernen <u>l</u>icht eines <u>f</u>alschen <u>t</u>ages m z l b n n l ç t n s f l f n t g s <u>i i a e i a i e a e a e</u></p> <p>3 <u>H</u>auchte sie von <u>g</u>elbem <u>g</u>lanz <u>u</u>mgossen h ç t z f n g l b m g l n t s m g s n <u>a u e i o e e a u o e</u></p> <p>4 Ganz gehüllt in <u>g</u>elbe <u>s</u>eide g n t s g h l t n g l b z d a e y i e e a i e</p>
---	--



<p>5 Multo <u>vagamente</u>, con <u>aria</u> extranea m l t v g m n t k n r k s t r n u <u>o a a e e o a i a e a e a</u></p> <p>6 No <u>lassando</u> <u>devinar</u> <u>distinctas</u> <u>formas</u> n l s s n d d v n r d s t n k t s f r m s <u>o a a o e i a i i a o a</u></p> <p>7 <u>Que</u> <u>si</u> sua <u>boca</u> <u>se</u> <u>contracta</u> in <u>moriento</u> <u>subridet</u> k s s b k s k n t r k t n m r n t s b r d r u e i u a o a e o a a i o i e o u i e</p> <p>8 <u>E</u> <u>suas</u> <u>spatulas</u> o suo <u>seno</u> <u>en</u> <u>un</u> <u>leve</u> <u>altiar</u> s s s p t l s s s n n n l v l t r e u a a u a o u o e o e u e e a i a</p> <p>9 <u>Dea</u> <u>misteriosa</u> <u>de</u> <u>Brahmaputra</u> o <u>Gange</u> d m s t r s d b r m p t r g n d j e a i e i o a e a a u a o a e</p> <p>10 Parecete <u>creato</u> <u>de</u> <u>cera</u> <u>inanimata</u> p r t f s t k r t d t f r n n m t a e e e e a o e e a i a i a a</p> <p>11 Sin <u>tuos</u> <u>oclos</u> <u>densamente</u> <u>ad</u> <u>umbratos</u> s n t s k l s d n s m n t d m b r t s i u o o o e a e e a u a o</p> <p>12 <u>Quando</u> <u>lassos</u> <u>del</u> <u>reposito</u> <u>subito</u> <u>se</u> <u>levaron</u> k n d l s s s d l r p s s b t s l v r n u a o a o e e o o u i o e e a o</p>	<p>5 Fast <u>gestaltlos</u> mit fremdem <u>aussehn</u> f s t g f t l t l s m t f r m d m s z n a e a o i e e a u e</p> <p>6 Nur <u>lässt</u> sie bestimmte <u>formen</u> <u>ahnen</u> n l s t z b j t m t f r m n n n u a e i e i e o e a e</p> <p>7 Wenn sich ihr <u>mund</u> zu <u>sterbendem</u> <u>lächeln</u> <u>verzieht</u> v n z ç m n t t s f t r b n d m l ç l n f t s t e i i a u e e e e e e a i</p> <p>8 Und <u>ihre</u> <u>schulter</u> <u>ihr</u> <u>busen</u> zu <u>leichtem</u> <u>zucken</u>. n t r f l t b z n t s l ç t m t s k n u i e u a i a u e u a i e u e</p> <p>9 Göttin <u>geheimnisvoll</u> vom <u>Brahmaputra</u> vom <u>Ganges</u> g t n g h m n s f l f m b r m p t r f m g n d j s ø i e a i i o o a a u a o a e</p> <p>10 Du <u>schienst</u> aus <u>wachs</u> <u>geschaffen</u> und <u>seelenlos</u> d f n s t s v k s g f f n n t z l n l s u i a u a e a e u e e o</p> <p>11 Ohne <u>dein</u> <u>dichtbeschattetes</u> <u>auge</u> n d n d ç t b j t t s g o e a i i e a e e a u e</p> <p>12 Wenn es <u>der</u> <u>ruhe</u> <u>müd</u> sich <u>plötzlich</u> <u>erhob</u> v n s d r m t z ç p l t s l ç h p e e e a u e y i ø i e a o</p>
---	---

Tutti i tipi di paragrammi vocalici e consonantici considerati, presenti in entrambe le versioni linguistiche, fanno parte della gamma di strumenti stilistici di cui si compone l'idioletto translinguistico dell'autore. In questo strumentario rientrano anche le anfore e le allitterazioni, nonché le variazioni di sequenze foniche, come, ad esempio, la figura [n l t m m l n t] nel primo verso in lingua romana e la figura [n g l .. g l n] nel terzo rigo in tedesco⁷⁰. Le figure considerate formano una trama sonora nascosta con molteplici sottounità in rapporto tra loro: quelle – se così si può dire – ‘orizzontali’ nel singolo verso e quelle ‘verticali’ che uniscono più d'un verso. Spesso contribuiscono a mettere in relazione versi, parole e sintagmi, venendo in aiuto al lettore nella ricostruzione della realtà poetica. Non assolvono questa funzione quando, introducendo trame sonore con una spiccata autonomia estetica, distolgono dai significati lessicali e sintattici degli enunciati (come

⁷⁰ Si ricordano anche le variazioni consonantiche [k n t . k t n] e [d l s . s d l], rispettivamente al settimo e all'ultimo verso del testo in lingua romana.



nel caso del gioco di sillabe con occlusiva dentale iniziale nei primi quattro versi in lingua romana). Ai versi, privi di rima e di una metrica tradizionale, conferiscono una propria musicalità.

3.2 *Una conclusione interlocutoria*

L'indagine svolta sin qui non consente ancora di rispondere alla domanda iniziale: se George, grazie alla scrittura nella lingua romana, si sia impadronito dell'uso di alcune delle strutture fonetiche sperimentate in quell'idioma, e se, passando per l'autotraduzione, abbia arricchito con esse il suo linguaggio poetico in tedesco. Solo lo studio di un *corpus* più ampio potrà forse dare un'adeguata risposta.

Peraltro, l'esame della poesia *Rosa galba / Gelbe Rose* già consente di ravvisare nella ricorsività vocalica un principio costitutivo del verso comune alle due versioni linguistiche. Permette, inoltre, di constatare nella versione in tedesco, oltre all'uso magistrale dell'assonanza e dell'allitterazione, anche l'impiego di ulteriori figure ricorsive consonantiche che, rispetto a quelle meno pervasive del testo nella lingua romana, contribuiscono maggiormente a rendere la presenza di una lucentezza gialla diffusa.

Al di là, comunque, di questi risultati parziali, quello che sembra incontestabile è che la fase creativa di intenso lavoro con i suoni linguistici nel verso, in cui si è iscritta la composizione nella lingua romana, non ha potuto non riflettersi, almeno indirettamente, sull'attività poetica nella lingua materna.

Emilio Teza traduttore di Goethe.
Una riscoperta delle versioni teziane dal tedesco

Stefano Apostolo

UN PRECETTORE PROTEIFORME

Sappi che leggo in tedesco Heine che è diventato uno de' miei autori; sappi che ho tradotto la Sposa di Messina dello Schiller, la Ifigenia del Goethe e moltissime poesie liriche di molti. E sappi che il tedesco è una lingua dolcissima e soave¹.

Giosue Carducci

È risaputo che il legame tra Giosue Carducci e il mondo germanico fu forte e profondo. Profondo al punto che il poeta toscano, naturalizzato bolognese, non soltanto fu lettore, conoscitore ed estimatore dei grandi nomi della letteratura tedesca – nella biblioteca privata di Casa Carducci si contano oltre 350 titoli in tedesco² – ma fu anche abile traduttore della lirica d'oltralpe. Famose sono le sue versioni in italiano di Heine, Hölderlin, Platen, Goethe, Schiller, pubblicate sia nelle *Rime Nuove* che, più tardi, nelle grandiose *Odi barbare*. Nietzsche conosceva la fama del

¹ Lettera di Giosue Carducci a Valfredo Carducci del 7 giugno 1870, in Giosue Carducci, *Lettere*, Edizione Nazionale Zanichelli, Bologna 1938-1969, vol. VI, p. 207.

² Cfr. Giovanna Cordibella, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 34. A Cordibella si devono alcuni degli studi più recenti e interessanti sul *transfer* culturale tra Italia e Germania nel corso dell'Ottocento, in particolar modo sull'influsso esercitato dalla lirica tedesca su quella italiana postunitaria (da Carducci a Zanzotto passando per Ungaretti e Montale, senza tralasciare il ticinese Pusterla). Dello stesso autore si vedano anche: *Carducci inedito: le versioni dai tedeschi (con un inventario)*, in AA.VV., *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*, Atti del convegno (Lecce, 2-4 ottobre 2008), Congedo Editore, Galatina 2010, pp. 339-361; *Ancora su Hölderlin e gli scrittori di lingua italiana (da Giosue Carducci a Fabio Pusterla)*, in «Studia Theodisca – Hölderliniana I» (2014), pp. 125-145.



Carducci traduttore e nel 1888 fu sul punto di rivolgersi a lui per chiedergli di tradurre *Nietzsche contra Wagner*³. Mommsen, che apprezzava e al contempo invidiava l'estro poetico di Carducci, tradusse diverse sue *Odi barbare* e glielne inviò in un libello scritto a quattro mani con il genere Wilamowitz, per sfida e per dimostrare come il tedesco fosse più docile rispetto all'italiano nella riproduzione della metrica classica. La notorietà acquisita oltralpe grazie alle traduzioni – non solo da parte di Mommsen ma anche di Paul Heyse⁴ – fece sì che persino Thomas Mann volle donargli una fama imperitura nella letteratura tedesca, modellando in parte anche a sua immagine il letterato Settembrini dello *Zauberberg*. Inoltre, il livello di conoscenza della letteratura e di padronanza della lingua raggiunto consentì a Carducci di smascherare plagii di rivali e individuare errori commessi da altri celebri traduttori, come dallo stesso Goethe nella sua versione del *Cinque maggio*⁵.

³ «Verehrter Herr, Ich weiß nur zu gut, wie gut sie [sic] deutsch verstehen: erwägen Sie, ob Sie nicht erst diese Schrift N<ietzsche> c<ontra> W<agner> den Italiänern vorstellen wollen?». Si tratta della bozza di lettera 1209a, datata 25 dicembre 1888, reperibile anche sul sito internet: Friedrich Nietzsche, *Digital critical edition of the complete works and letters*, based on the critical text by Giorgio Colli – Martino Montinari, de Gruyter, Berlin-New York 1967-, ed. by Paolo D'Iorio: <<http://www.nietzschesource.org/#eK-GWB/BVN-1888,1209a>> (1° settembre 2016).

⁴ Cfr. Paul Heyse, *Verse aus Italien. Skizzen, Briefe und Tagebuchblätter*, Hertz, Berlin 1880. Nella raccolta sono contenute le versioni dei seguenti testi: *Rimembranze di scuola (Eine Schüler-Erinnerung)*, *Sui campi di Marengo (Die Charsamstag-Nacht auf den Feldern von Marengo 1175)*, *Idillio maremmano (Maremmen-Idyll)*, *Qui regna amore (Wo weilst du jetzt?)*, *Il bove (Dich lieb'ich, frommer Ochs)*, *Preludio (Präludium)*, *Ruit hora (An Lydia)*, *Alla stazione (Auf dem Bahnhof. An einem Herbstmorgen)*, *Colloquio con gli alberi (Gespräche mit den Bäumen)*. Carducci ebbe modo di leggere le sue poesie tradotte da Heyse già nell'autunno 1879 (cfr. Giosue Carducci, *Lettere*, cit., vol. XII, pag. 165: «Ho avuto il libro dell'Heyse, e ho letto per ora soltanto le traduzioni. Sono stupendamente fatte, specie la Stazione, Ruit hora, Idillio maremmano»). Occorre ricordare che versioni carducciane di Paul Heyse furono tuttavia molto più numerose di quelle qui riportate. Si veda a proposito: Roberto Bertozzi, *Paul Heyse: le traduzioni da Giosuè Carducci e il carteggio con Giuseppe Chiarini*, in «Studi Germanici», 35 (1997), 1, pp. 133-150.

⁵ Accusato dall'acerrimo rivale Bernardino Zendrini di imitare troppo Heine, nel 1874 Carducci replicò con un lungo saggio polemico intitolato *Critica e Arte*, in cui rivelò pubblicamente che chi lo accusava di plagio era egli stesso plagiatore. Come mostrato con arguzia e spietata ironia, la poesia dello Zendrini *Domani è festa* altro non sarebbe che una traduzione pressoché letterale di *Das Gewitter* di Gustav Schwab, di cui il Carducci allega – per rendere evidente il plagio al lettore italiano – una traduzione in prosa di proprio pugno. Cfr. Giosue Carducci, *Critica e Arte*, in Id., *Confessioni e battaglie – Serie prima*, Edizione nazionale delle opere (da qui in avanti abbreviata con ENO), vol. XXIV, Zanichelli, Bologna 1937, pp. 273-276. Si legga a p. 275: «Bellina, non è vero? Un po' bolsa, un po' gialla, un po' sbilenca, un po' sucida: ma bellina. Se non che, apro anche un altro libro, *Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius*, una antologia critica fatta dallo Storm e stampata in Hamburg nel 1870; e tra altre poesie di Gustavo Schwab vi leggo, a pagina 284, questa che traduco...». Anche Zendrini, poeta, traduttore e – come Carducci – professore universitario, fu tra gli



Ma per quale motivo Carducci decise di apprendere il tedesco? Perché una figura di poeta, critico, professore così ‘provincialmente’ legato alla classicità – e tutt’al più affacciato sul mondo francese – a un certo punto della propria vita iniziò a interessarsi alla cultura letteraria tedesca? Chi stimolò la sua curiosità e lo spinse all’apprendimento di questa lingua così altra rispetto all’italiano? Per rispondere a queste domande è necessario tornare all’autunno del 1860. Allora Giosue Carducci ricevette la chiamata del Ministro della Pubblica Istruzione, Terenzio Mamiani (cugino di Giacomo Leopardi), a ricoprire la cattedra di eloquenza italiana presso l’Alma Mater di Bologna, in modo da rinvigorire la classe docente dell’allora nascente Regno d’Italia. Aveva all’epoca 25 anni, e, come molti dei suoi giovanissimi colleghi, era preparatissimo nella sua materia, animato da uno spirito intraprendente e intellettualmente curioso.

Tra questi giovani brillanti si trovava anche Emilio Teza (1831-1912), chiamato a Bologna per la cattedra di letterature comparate. Di quattro anni più giovane del Carducci, veneziano di origine, Teza aveva studiato – molto contro voglia, e più che altro per seguire le orme paterne – Giurisprudenza a Padova, coltivando per conto proprio e con grande passione gli studi letterari, dedicandosi al sanscrito e frequentando assiduamente la Biblioteca Marciana. Nel 1853 interruppe improvvisamente gli studi, essendo stato invitato a Vienna dal Ministero del Culto⁶, «a perfezionamento degli Studi Storici con altri pochi compagni italiani in un nuovo istituto letterario a preparazione di Lettori di Storia nella Monarchia»⁷. I motivi che spinsero Teza a un tale passo sono ancora piuttosto oscuri, ma è chiaro che già all’epoca Vienna dovette esercitare uno stimolo fortissimo per un giovane che volesse farsi strada tra i dedali della filologia e della linguistica. È importante ricordare che la Prima guerra d’indipendenza si era conclusa da pochi anni senza aver apportato alcun mutamento all’assetto politico italiano. Venezia e l’intero Lombardo-Veneto erano quindi ancora saldamente legati all’Austria, l’impero multilingue allora al massimo della sua espansione, dalle sponde del Ticino sino alla remota Bucovina. Numerosi erano gli idiomi parlati al suo interno, e forte era il dipartimento di filologia orientale della capitale imperiale, al quale Teza non tardò ad avvicinarsi, entrando in contatto con alcune delle persona-

autori italiani tradotti da Heyse (cinque brani) nell’opera citata alla nota 4. Goethe fu invece colto in fallo da Carducci per aver tradotto i «percossi valli» con «durchwimmelte Thaler», scambiando ‘i valli’ per ‘le valli’. Cfr. Giosue Carducci, *A proposito di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni*, in Id., *Leopardi e Manzoni*, ENO, cit., vol. XX, pp. 297-375, qui p. 340).

⁶ Si tratta del Ministerium für Kultus und Unterricht austriaco, nel Lombardo-Veneto noto come Ministero del Culto e dell’Istruzione pubblica. Cfr. Marco Meriggi, *Il Regno Lombardo-Veneto*, in *Storia d’Italia*, vol. XVIII, tomo II, Utet, Torino 1987, p. 97.

⁷ Cfr. lettera di Teza a Graziadio Isaia Ascoli, in *Carteggio G.I. Ascoli – E. Teza*, a cura Rita Peca Conti, Giardini, Pisa 1978, p. 57.



lità di spicco dell'orientalistica, come Anton Boller, Friedrich Müller e Walter Friedrich Adolf Behrnauer⁸.

Il soggiorno a Vienna contribuì certamente a consolidare le conoscenze di tedesco del giovane studioso, che proprio in questo periodo si occupò della traduzione della grammatica greca di Georg Curtius, la sua prima pubblicazione di grande respiro⁹. Tornato a Venezia nel 1856, lavorò come bibliotecario prima alla Marciana e poi alla Laurenziana di Firenze, ricevendo anch'egli la chiamata di Mamiani nell'autunno del 1860. E fu proprio a Bologna che il Teza poté rafforzare il suo legame col Carducci in qualità di intimo amico, collega e consigliere letterario¹⁰. L'amicizia fra i due divenne presto così forte in quanto entrambi – l'uno da Pistoia, l'altro da Venezia – erano giunti soli a Bologna, e, non potendo almeno all'inizio contare su molte conoscenze, passavano la maggior parte del tempo in re-

⁸ A proposito dello studio a Vienna scrive il Teza il 2 novembre 1853: «Per fortuna il nostro istituto non è solamente storico ma anzi, e più, filologico; da questo Seminario cercheranno più tardi i professori per i Ginnasi della Monarchia: e vi si danno lezioni di letteratura greca e latina e di istoria. Né il greco è studiato come in Italia ma con salda base e con amore, coltivato da professori dotti e da studenti diligentissimi» (cfr. *Carteggio G.I. Ascoli – E. Teza*, cit., pp. 63-64). È inoltre opportuno ricordare che Teza, negli anni Cinquanta dell'Ottocento, non poté ancora studiare nell'attuale università sul Ring, inaugurata soltanto nel 1884. A partire dal marzo 1849, in seguito ai moti rivoluzionari del 1848, ai quali gli studenti avevano preso attivamente parte, il vecchio quartiere universitario nei pressi dell'ormai scomparso Stubentor, dove oggi è situata l'Akademie der Wissenschaften, aveva perso la propria centralità ed era stato riorganizzato in varie sedi con l'intento di estromettere l'attività studentesca dalle mura cittadine (cfr. Thomas Maisel, *Alma Mater auf den Barrikaden. Die Universität Wien im Revolutionsjahr 1848*, WUV-Universitätsverlag, Wien 1998, p. 43). Probabilmente Teza dovette però muoversi ancora tra gli edifici della vecchia università, dove restava pur sempre la biblioteca, come dimostra peraltro la posizione delle camere da lui affittate, i cui indirizzi sono contenuti nel carteggio con Ascoli: è il caso delle stanze al Kohlmarkt (autunno 1853) e nella Naglergasse (inizio 1855). L'unica eccezione è costituita dal periodo nel 1854, trascorso poco lontano dal Belvedere superiore a Wieden (quarto Bezirk), nell'Alleegasse (attuale Argentinierstraße). Anche in questo caso si può supporre che Teza abbia voluto abitare nelle immediate vicinanze di un edificio universitario, se si considera che la diaspora studentesca post '48 aveva individuato una sede provvisoria anche in un'ala della vicinissima Theresianische Akademie (Favoritenstraße).

⁹ Si tratta del testo *Grammatica greca* (Gerold Sohn, Wien 1855), traduzione dell'opera di Georg Curtius, *Griechische Schulgrammatik*, Verlag der J.G. Calve'schen Buchhandlung, Prag 1852.

¹⁰ A differenza di quanto spesso affermato, Teza e Carducci dovettero essersi conosciuti già prima del trasferimento a Bologna, avvenuto nel novembre 1860. Cfr. *Carteggio G.I. Ascoli – E. Teza*, cit., p. 92, lettera dell'ottobre 1860: «...con me viene un amico mio Toscano prof. di letteratura italiana, Giosue Carducci». Si tratta quindi di un'amicizia anteriore, risalente al periodo 'laurenziano' di Teza. Allora Carducci insegnava a Pistoia, ma aveva contatti coi letterati fiorentini. Anche le lettere di Teza (153+8) conservate presso Casa Carducci e redatte tra il 1860 e il 1906 – per quanto non numerose come quelle dell'amico di una vita Giuseppe Chiarini (714+11) –, testimoniano il forte legame tra le due figure.



ciproca compagnia oppure immersi nello studio¹¹. Fin dai primissimi anni bolognesi, Teza ebbe la capacità di sollecitare in Carducci la curiosità per campi ancora ignoti, stimolando il suo già fervido interesse per studi ai quali tuttavia non ardiva ancora affacciarsi – come appunto lo studio del tedesco. Scrisse Carducci nel 1877 in occasione del matrimonio del Teza:

Ti ricordi quando, finite di recitar le tue ore di sacerdote della scienza in quelle lingue, i cui nomi, ch'io non so ridire, a me facevano l'effetto di tanti periodi di pappagalli, discorrevamo allegramente o lavoravamo insieme a cose più umane? Io me ne ricordo, e ripenso gli avviamenti a studi più larghi e i modi nuovi dell'arte ch'io devo alla tua dottrina gentile e al giudizio severo: e anche ripenso, con vereconda gratitudine, quel molto che l'animo mio deve alla tua affezione¹².

La vasta gamma di interessi, l'eterogeneità e la varietà degli studi, alimentati da un'alta dose di tenacia e caparbietà intellettuale, fanno sì che ancora oggi l'opera di Teza sia di notevole rilievo per la linguistica e costituisca una sorta di *unicum* nel panorama scientifico italiano. Ma quella che fu la sua peculiarità destò anche dubbi e perplessità in quanti lo conobbero ed ebbero già modo di lodarlo per le sue capacità fuori dal comune. Vincenzo Crescini, riferendosi alla sua figura eclettica e mettendo in luce la talvolta problematica poliedricità della sua attività di studioso, parlava di «nomadismo filologico»¹³, di una «volubilità» che, ad ogni modo, «si risolve in elogio»¹⁴. A proposito scriveva anche il Carducci in una lettera ad Alessandro d'Ancona nell'aprile del 1864:

So anch'io ch'egli [il Teza] è ben capace di fare altro che traduzioni: confesso, e più d'una volta glie l'ho detto, ch'ei fa male a disperdersi in tante prove diverse quando dovrebbe raccogliere le sue forze a un solo e nobile e nuovo ed utile intento. Ma e' risponde: che ripetere e ricompilare qui in Italia quel che gli altri han fatto al di là dei monti e dei mari non gli piace: [...] che intanto ha bisogno d'espandere la sua attività (che da vero è moltissima)

¹¹ A testimonianza di questa amicizia nata in maniera così spontanea, è il Carducci stesso a scrivere a Chiarini il 20 novembre 1860, poco dopo l'arrivo a Bologna, che il Teza «molto ride meco di questi professori e reggenti ecc. ecc., tanto che io non avrei creduto che un filologo dovesse essere così birichino. Desiniamo insieme e passiamo di belle ore» (Giosue Carducci, *Lettere*, cit., vol. II, p. 153). Si veda anche quanto scritto il 22 gennaio del 1861, sempre a Chiarini: «Studio e leggo sempre sempre sempre: non ho fatto conoscenza con nessuno, non vo da nessuno. Non vo più neppure al caffè, né piglio più ponce: sto sempre solo, o col Teza» (*ivi*, p. 188).

¹² Giosue Carducci, *Strambotti e rispetti dei secoli XIV, XV, XVI*, Zanichelli, Bologna 1877, s.n.

¹³ Vincenzo Crescini, *Un eterodosso: Emilio Teza*, in Id., *Romanica Fragmenta*, Chiantore, Torino 1932, pp. 99-120, qui p. 109.

¹⁴ *Ivi*, p. 107.



in queste diverse prove, che gli servono a vie meglio addestrarsi. D'altra parte un uomo che in un solo libretto vi traduce dall'inglese, dal tedesco, dallo spagnolo, dal magiario, dal polacco, dal greco, dai diversi dialetti di queste lingue; vi traduce in versi, alcuni dei quali molto buoni, quasi tutti probabili, tutti fatti con disinvoltura, mi pare che non meriti rimproveri e compatimento soltanto. [...] Tanto più che mi par certo di vedere in lui una facoltà artistica, non ostante tutte le sue stranezze, che all'erudizione sola, alla sola filologia per quanto comparata, si piegherà difficilmente¹⁵.

Una simile personalità interessò certamente il Carducci non solo in quanto erudito, ma in quanto spirito geniale e creatore instancabile. Il vate sapeva di avere al proprio fianco uno studioso che fungeva al contempo da guida fidata e pungolo per la propria coscienza, che lo spingeva ad andare oltre il proprio ambito di ricerca. Uno scienziato e al tempo stesso un artista, una figura dalla sensibilità affine, dotata non solo di delicato *Empfindungsvermögen*, ma anche di una forte *Bildungskraft*, come postulato da Karl Philipp Moritz. E a proposito della loro relazione e della fortissima influenza che il Teza ebbe sul Carducci, sui suoi gusti e sulle sue scelte poetiche, scrive ancora il Crescini:

il Teza era come il viaggiatore, che, reduce da contrade remote e strane, a chi è rimasto fedele a' suoi penati schiude mal cogniti mondi, facendo entrare a fiotti nella mente cupida, ascoltante, una luce inaspettata, rivelatrice. Il Teza infondeva certo nel classicismo del Carducci il largo spiro della letteratura universale presentita e propugnata da Volfango Goethe¹⁶.

Proprio la conoscenza delle opere di Goethe, lo studio dei suoi componimenti e quelli di numerosi altri autori tedeschi resi accessibili dagli insegnamenti del Teza, comportò per Carducci la scoperta di un nuovo modo di fare poesia, l'apertura di una via altra rispetto alla tradizione poetica italiana in cui si era mosso sino ai primi anni Sessanta e nella quale ora scalpitava per uscirne. Adoratore dei classici, artigiano della forma, propugnatore del modello del poeta come grande artiere, Carducci si sentì ispirato dai lirici tedeschi, e volle cimentarsi in un nuovo universo poetico, cercando di aggiogare la lingua italiana ai metri della classicità, riproducendo la metrica quantitativa greca e latina con quella accentuativa italiana. «Ho voglia di fare anche delle elegie in esametri e pentametri come Goethe. Non so perché quel che egli fece col duro e restio tedesco non possa farsi col flessibile italiano», scriveva al Chiarini il 1° gennaio 1874¹⁷.

¹⁵ Giosue Carducci, *Lettere*, cit., vol. IV, pp. 42-43. Con «un solo libretto» Carducci si riferisce al volumetto del Teza, *Traduzioni*, Hoepli, Milano, ed. del 1888.

¹⁶ Vincenzo Crescini, *Un eterodosso: Emilio Teza*, cit., p. 105.

¹⁷ Giosue Carducci, *Lettere*, cit., vol. IX, p. 5. Da non dimenticare è quanto Carduc-



Se ciò avvenne, fu proprio grazie all'instancabile studio dei classici e alla loro traduzione, che avvenne prima sotto la guida di Teza, di cui Carducci seguì i corsi universitari, e poi in maniera autonoma¹⁸. Le opere privilegiate nel corso delle lezioni del 1862 e del 1863 furono prevalentemente testi di Goethe, come l'*Ifigenia* e l'*Ermanno e Dorotea*¹⁹.

TEZA TRADUTTORE DELL'ERMANNO E DOROTEA

Proprio *Hermann und Dorothea*, piccolo idillio epico in nove canti, ciascuno recante il nome di una musa, fece andare il Carducci in visibillio. E le ragioni sono alquanto chiare²⁰. L'armoniosità delle forme, la capacità di Goethe di rendere dolcissimo un contenuto non privo di ombre, i continui paralleli con il mondo classico – in particolar modo omerico – non poterono che trovare nel professore bolognese un lettore entusiasta. Ma prima ancora che nell'allievo, il brano suscitò fervida ammirazione nel maestro, il Teza, che si cimentò nella sua traduzione pubblicandola

ci scrive nella postfazione alla prima edizione delle *Odi barbare* del 1877, ribadendo il ruolo del modello tedesco per la nascita della propria metrica barbara: «chiedo perdono del non aver disperato di questa grande lingua italiana, credendola idonea a far con essa ciò che i poeti tedeschi dal Klopstock in poi fanno assai felicemente con la loro». Giosue Carducci, *Odi barbare*, Zanichelli, Bologna 1877, pp. 104-105.

¹⁸ Nel 1870, a Bologna, Carducci avrebbe inoltre preso alcune lezioni private da un tedesco di nome C.F. Henrich. Da una rabbiosa lettera scrittagli in data 11 luglio 1870 emerge che questi aveva mancato più volte all'impegno preso con il professore, ovvero impartirgli lezioni di tedesco per estinguere un debito contratto nei suoi confronti. Cfr. Giosue Carducci, *Lettere*, cit., vol. VI, pp. 216-217.

¹⁹ Nell'epistolario carducciano si ritrovano molti accenni alle lezioni del Teza, per le quali nel febbraio 1862 dovette fare acquistare dal fidato amico Giuseppe Chiarini, presso il libraio tedesco di Torino, quattro copie dell'*Ifigenia* (Giosue Carducci, *Lettere*, cit., vol. III, p. 33). Il 13 gennaio 1863 lo pregò di inviargli altre tre copie dell'*Hermann und Dorothea*: «Son ricominciate le lezioni di tedesco; e, sapendo che io ne scrivevo a Torino, anche altri mi han pregato di due copie sopra più» (*ivi*, p. 276). Carducci ci ha inoltre lasciato un dettagliato calendario delle lezioni di tedesco prese dal Teza nel 1862: nelle note stese costantemente come una sorta di diario, sono riportati esattamente i giorni in cui, da gennaio a maggio, il professore, dopo aver studiato e tradotto i brani di compito, si recò alle lezioni di tedesco che cadevano ben tre volte alla settimana, lunedì, mercoledì, venerdì. Cfr. Giosue Carducci, *Ricordi autobiografici. Saggi e frammenti*, ENO, cit., vol. XXX, Zanichelli, Bologna 1940, pp. 55-92. Si veda anche l'*Annuario della Regia Università di Bologna*, anno scolastico 1861-1862, Tipi Gamberini e Parmeggiani, Bologna 1861, p. 24, alla voce 'Letterature moderne e comparate', insegnamento affidato al Teza.

²⁰ Scrive il Carducci a Chiarini, il 31 luglio 1874: «Ci rivedremo presto, caro amico, in Livorno: parleremo di molte cose liete e tristi: ci risolleveremo nella divina arte, sola cosa bella, alta, nobile, consolatrice che rimanga a questi anni della vita inclinate. Non confondiamoci coi meschini e coi tristi: amiamo e adoriamo i grandi e i buoni: qualche cosa di alto è pur nell'uomo. A proposito: stimi e ammiri tu a bastanza l'*Ermanno e Dorotea* di Goethe? Sai che è una cosa divina?» (Giosue Carducci, *Lettere*, cit., vol. IX, pp. 170-171).



infine vecchissimo, nel 1910, in soli 50 esemplari, nella maniera schiva e modesta a lui consueta. Traduttore di lunga esperienza dal tedesco, dal magiaro, dall'inglese, dallo spagnolo e da molti altri idiomi, sul processo traduttivo scrisse anche un piccolo articolo, intitolato appunto *Tradurre?*, nel quale asseriva l'impossibilità di realizzare una traduzione vera e totale:

Ogni poesia è una creatura, nasce una sola volta: chi traduce, rifà, non fa [...]. Può la pittura, può la scrittura, può l'architettura, quello che la poesia non riesce a fare: e anche più disgraziata di lei è la musica. [...] Dicevo che la musica ha più brutta la sorte; e mi basta accennartelo. Tu non sei di quelli che vedono il maestro scrivere dentro ed attorno alle cinque righe l'opera sua, che la ridanno poi ad una turba scomposta di lettori e di sonatori, e si contentano di sentirne gl'interpreti: forse giurano che, se la carta durasse in eterno, le note alate volerebbero senza sperdersi mai! No, no: quel poeta delle armonie disse una volta sola la sua canzone; da sé può cantarsela, ma ne ricanta un'altra: dà e ruba, sfoglia e infiora; la freccia è scoccata. Degli interpreti non discorro; meglio leggono, direi quasi che leggono peggio: la voce vive in eterno, se vuoi, ma in trasmutazioni infinite²¹.

La sua è una visione pessimistica della traduzione, dove il poeta è paragonato al compositore, «poeta delle armonie», il quale non può pensare che la sua creazione possa essere maneggiata da altri con i medesimi risultati, né, anzi, che lui stesso un giorno sia in grado di riprenderla e di riprodurla nella forma originaria. Chi voglia tradurre una poesia, si troverà dunque nella stessa condizione dell'interprete musicale, vale a dire impossibilitato a riprodurla fedelmente. Si tratta di una linea che ricorda molto quella di Wilhelm von Humboldt, il quale nella sua prefazione alla traduzione dell'*Agamennone* di Eschilo pone l'accento sull'impossibilità di tradurre senza inevitabilmente perdere la rete di sfumature e significati – individuali e condivisi – della cultura di partenza²². Ma è una posizione che tuttavia il Crescini tende a smorzare ponendo l'accento sulle reali abilità del Teza e i risultati effettivamente conseguiti: «negava che tradurre veramente si potesse, critico ingiusto con se stesso poeta, contraddicendo col fatto alla teoria»²³. Anche Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf espresse considerevoli parole di stima nei suoi confronti, definendolo «der ebenso gelehrte wie geschmacksvolle Forscher und Dichter Emilio Teza, Professor in Padua»²⁴. Nel 1899 Wilamowitz pubblicò un'edizione

²¹ Emilio Teza, *Tradurre? – Due Lettere al segretario dell'Istituto*, Ferrari, Venezia 1893, pp. 3-4.

²² Come correttivo a questa impossibilità, Humboldt sviluppa i concetti di *Fremdheit* ('stranezza') e *fremd* ('estraneo'): solo dove l'estraneo, l'eco dell'identità altra dalla quale si traduce, prevale sulla stranezza, una traduzione poetica potrà dirsi riuscita.

²³ Vincenzo Crescini, *Un eterodosso: Emilio Teza*, cit., p. 113.

²⁴ Cit. in Carlo Dionisotti, *Ricordi della scuola italiana*, Edizioni di Storia e Lettera-



dell'*Ippolito* di Euripide, e nelle note conclusive, parlando del testo greco utilizzato, lodò come segue il collega italiano:

Eine Probe einer geringeren Handschrift derselben Art (Marcian 620) für mich zu vergleichen hat Emilio Teza in Padua nicht unter seiner Würde gehalten. Demselben verdanke ich eine Anzahl wertvoller Ausstellungen an meiner Übersetzung: so sicher ist auch in diesen Sprachen das Stilgefühl des berühmten Kenners aller möglichen Sprachen; allerdings weiss er durch eigene Übung was Übersetzen ist und was es nicht ist²⁵.

Uno degli esempi di questa sua capacità traduttiva che gli valse grande fama, è rintracciabile proprio nell'*Ermanno e Dorotea*, come lo stesso Crescini ricorda nella sua opera celebrativa del collega defunto:

Il Teza possedeva la facoltà, che il Carducci, come si vide, candidamente gl'invidiava, di rendere il verso nostro, già irrigidito dalla tradizione accademica, immediato e sciolto e colorito interprete della vita e degli affetti di casa. Così uno de' canti del poema goethiano, particolarmente caro al Teza, dell'«Ermanno e Dorotea», per l'arte di lui riman fedele, non che alla lettera, allo spirito e allo stile dell'originale omericamente semplice e vero²⁶.

tura, Roma 1998, p. 360, nota 54. Dopo l'insegnamento a Bologna, Teza aveva continuato la propria professione anche a Pisa e, appunto, a Padova, dove morì.

²⁵ Cit. in *ibidem*. A plasmare ulteriormente la costellazione Mommsen-Wilamowitz e Teza-Carducci contribuisce anche un interessante aneddoto risalente ai primi anni Sessanta dell'Ottocento. Durante una visita a Bologna, sembrerebbe che il Mommsen si fosse espresso con toni beffardi sulla dottrina degli italiani. Prontamente il Teza, presente alla scena in compagnia di altri colleghi – e probabilmente anche del Carducci –, intavolò con alcuni di questi un discorso in greco antico facendo ammutolire lo storico prussiano. Cfr. Vincenzo Crescini, *Un eterodosso: Emilio Teza*, cit., p. 111; Pier Gabriele Goidanich, *Emilio Teza* (necrologio), in *Annuario della Regia Università di Bologna*, a.s. 1912-1913, Stab. Grafici Riuniti Successori Monti e Noè, Bologna 1913, p. 374. Curiosamente l'episodio non è citato da Carducci, che pure riporta nei suoi appunti un incontro con il Mommsen, avvenuto il 17 giugno 1862 e durante il quale era presente anche il Teza (cfr. Giosue Carducci, *Ricordi autobiografici. Saggi e frammenti*, ENO, cit., vol. XXX, p. 91: «Vo fuori, trovo Teza Gandino Bonatelli Fantuzzi. Si va a veder Mommsen in casa del Frati. Mommsen parla assai svelto l'italiano: pare una mummia risecchita»). Questo aneddoto, ignorato nella monumentale opera di Lothar Wickert (*Theodor Mommsen. Eine Biographie*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1959-1980), è probabilmente destinato a restare avvolto dalle nebbie, mentre è invece certo che il Mommsen fece visita a Carducci a Bologna nel 1879: in seguito a quest'incontro il letterato prussiano decise di realizzare alcune versioni tedesche tratte dalle *Odi barbare*, stampate in un volumetto e fatte pervenire a Carducci in occasione del Natale 1879 (Theodor Mommsen – Ulrich von Wilamowitz, *Carducci*. 24. December 1879, Büxenstein, Berlin 1879). Cfr. Giuseppe Chiarini, *Giosue Carducci. Impressioni e ricordi*, Bologna, Zanichelli 1901.

²⁶ Vincenzo Crescini, *Un eterodosso: Emilio Teza*, cit., p. 114. Crescini si riferisce qui al canto VII, *Erato*, da Teza pubblicato a parte già nel 1888. Si veda Emilio Teza, *Traduzioni*, cit., pp. 8-24.



È dunque opportuno, a fronte di tali parole di stima, vedere in cosa consista la grandezza della versione di Emilio Teza, per quale motivo abbia ricevuto questa lode e nel 1929 sia stata preferita ad altre da Pietro Gobbi per una nuova edizione del poemetto. Proveremo a fare ciò servendoci di passaggi dell'opera originale e confrontandoli con il brano del professore padovano, nell'edizione del 1960, ristampa di quella del 1929. Partiamo dall'*incipit* del primo canto, *Kalliope*.

Hab ich den Markt und die Straßen doch nie so einsam gesehen!
Ist doch die Stadt wie gekehrt! wie ausgestorben! Nicht fünfzig,
Deucht mir, blieben zurück, von allen unsern Bewohnern²⁷.

Il mercato e la strada non le ho viste
così deserte mai! piazza pulita
si fece e il luogo è mezzo morto. Pare
che di tutti non restin che cinquanta
persone al più! [...] ²⁸

Un dettaglio balza subito all'occhio: la scelta del metro. Teza rifiutò l'utilizzo dell'esametro 'barbaro', come quello riprodotto da Carducci accostando un settenario e un novenario, preferendo servirsi del metro classico italiano per eccellenza, l'endecasillabo. Non fu certamente il primo ad utilizzarlo per tradurre *Hermann und Dorothea*: già nel 1804 Christian Joseph Jagemann fornì una traduzione del testo in endecasillabi, con un risultato però piuttosto rigido e poco scorrevole. Eccone l'*incipit*:

Erme così non vidi mai le vie
E il mercato. Deserta o da contagio
Spenta par la città, posciache tutti
Gli abitanti, cinquanta e forse meno
Toltine se ne sono andati a torme
[...] ²⁹

Anche il celebrato traduttore dei tedeschi, Andrea Maffei, al quale Carducci contestò fucosamente di aver rovinato «i cori bellissimi della

²⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Hermann und Dorothea*, in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. II: *Gedichte und Epen II*, textkritisch durchges. u. komm. v. Erich Trunz, C.H. Beck, München 1998, p. 437.

²⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Hermann und Dorothea*, cit., trad. it. Emilio Teza, *Ermanno e Dorotea*, con note di Pietro Gobbi, Carlo Signorelli Editore, Milano 1960, p. 11. Da qui in avanti, per evitare confusione con le altre traduzioni, si farà riferimento a quest'opera con: Emilio Teza, *Ermanno e Dorotea*, cit.

²⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Hermann und Dorothea*, cit., trad. it. Christian Joseph Jagemann, *Ermanno e Dorotea*, Ruffa, Halle 1804, p. 5.



Sposa di Messina», tradusse il brano utilizzando l'endecasillabo³⁰. Il suo risultato, dall'aria decisamente classica, fu certamente più fluido ed efficace rispetto a quello di Jagemann:

Mai non vidi la piazza e le contrade
 Spopolate così; così diversa
 Dal consueto la città! Cinquanta
 Abitanti, cred'io, non son rimasti. – ³¹

Eppure, leggendo i primi versi di Goethe, si ha l'impressione che il linguaggio utilizzato sia molto diretto, quotidiano, e che da esso sprigioni una «onesta aria casalinga»³², completamente falsata nelle versioni di Jagemann, troppo ingessata, e di Maffei, troppo classicheggiante. Con il suo *incipit* Teza riesce invece a conferire al testo un carattere mimetico e realistico: chi parla nei primi versi è il padre di Ermanno, robusto locandiere renano dal linguaggio franco e dalle idee chiare sulla patria e sulla famiglia. Inoltre Teza traduce Hermann con Ermanno, anziché Arminio, mantenendo inalterata la forte componente germanica del titolo, non filtrata dalla lingua latina, necessaria per rendere il contrasto con la componente più classica presente nel nome di Dorotea.

Ma prendiamo ora la descrizione del primo incontro con Dorotea, che Ermanno narra ai genitori, raccolti in casa in compagnia del parroco e del farmacista, nel secondo canto, *Terpsichore*.

Als ich nun meines Weges die neue Straße hinanfuhr,
 Fiel mir ein Wagen ins Auge, von tüchtigen Bäumen gefüget,
 Von zwei Ochsen gezogen, den größten und stärksten des Auslands,
 Neben her aber ging, mit starken Schritten, ein Mädchen,
 Lenkte mit langem Stabe die beiden gewaltigen Tiere,
 Trieb sie an und hielt sie zurück, sie leitete klüglich.
 Als mich das Mäd'el erblickte, so trat sie den Pferden gelassen
 Näher und sagte zu mir: «Nicht immer war es mit uns so
 Jammervoll, als Ihr uns heut' auf diesen Weg erblicket.
 Noch nicht bin ich gewohnt, vom Fremden die Gabe zu heischen,
 Die er oft ungerne gibt, um los zu werden den Armen;
 Aber mich dringet die Not zu reden [...]»³³.

³⁰ Cfr. Giosue Carducci, *Lettere*, vol. VI, p. 97. Nella stessa lettera, Carducci manifesta con enfasi a Giuseppe Chiarini la propria rabbia di fronte alle traduzioni operate da Maffei: «Al diavolo, al gran diavolo, all'inferno, e traduca ivi il suo Gessner, stupido libraio-pittore-idillista svizzero. Quella gente all'inferno devono essere condannati a passar eternamente per i buchi del vaglio delle Dan[a]lidi. Così sia».

³¹ Johann Wolfgang Goethe, *Hermann und Dorothea*, cit., trad. it. Andrea Maffei, *Arminio e Dorotea*, Bernardoni, Milano 1864, p. 11.

³² Pietro Gobbi, *Prefazione a Emilio Teza, Ermanno e Dorotea*, cit., p. 3.

³³ Johann Wolfgang Goethe, *Hermann und Dorothea*, cit., p. 446.



Io me ne andavo per la strada nuova,
quando agli occhi mi apparve un grosso carro,
di buon legname e il tiravan due bovi,
dei più grandi che trovinsi e più forti,
fuori di qui; d'accanto al carro, in franco
passo sicuro, andava una ragazza
e col lungo suo pungolo spingeva
o tratteneva quelle nerborute
bestie ognora guidandole con arte.
Mi scorge appena che tranquillamente
la fanciulla s'accosta a' miei cavalli
e mi dice: «Non sempre fu la sorte
così dura per noi, come su queste
strade vedete: né fui mai costretta
da straniero a ricercar il pane
che spesso ei dà mal volentieri e tenta
di liberarsi alfine di quei poveri;
ma qui il bisogno mi costringe a farlo³⁴.

Un'altra differenza emerge subito dal confronto tra i due testi: l'italiano si serve di più endecasillabi rispetto agli esametri tedeschi, ragion per cui anche la versione del Teza conta in ogni canto un numero sempre superiore di versi. Ciò è spiegabile in quanto la metrica tedesca, che fa perno sugli accenti (*Hebungen*), può facilmente disporre di versi più lunghi, non essendo vincolata come l'italiano a sole undici sillabe per verso – dodici al massimo, qualora si tratti di un endecasillabo sdrucchiolo³⁵. È certamente questo uno dei motivi che spinsero il Teza a una linea così pessimistica nei confronti della traduzione, ma anche così realistica: qualunque testo venga tradotto sarà sempre nuovo e diverso rispetto a quello di partenza, e come un brano musicale non potrà mai essere replicato nella medesima maniera in cui è nato.

Non si tratta di una traduzione pretenziosa come quella del Maffei, bensì semplice e «colorita», come afferma il Crescini, molto vicina al linguaggio casalingo e intimo usato da Goethe. Bene Teza riproduce quel misto di fiducia, maturità e consapevolezza che sprigiona dalla figura di Dorotea nell'originale, dove la fanciulla, in mezzo alla miseria dei profughi, non ha perso il senno e «leitete klüglich» i buoi del traino. *Hermann und Dorothea* è un testo di una semplicità che a tratti diventa ingenuità disarmante, ma che pure ne costituisce la forza: in un contesto di sofferenza i destini di due giovani si intrecciano, nonostante Dorothea sia

³⁴ Emilio Teza, *Ermanno e Dorotea*, cit., p. 25.

³⁵ Si veda ad esempio il verso 12 del medesimo canto, *Terpsicore*: «che, i vostri regalucci tra quei poveri» (*ivi*, p. 24). Da notare l'utilizzo disinvolto di «regalucci», termine estremamente informale.



già stata sposata e Hermann debba fare i conti con un padre autoritario, deciso a far valere le proprie ragioni. Elemento mediatore tra i due è la madre, figura sulla quale è incentrato il canto quarto, *Euterpe*. Anche qui Teza fa un lavoro minimale ma molto efficace:

«Mutter, sagt' er betroffen, Ihr überrascht mich! Und eilig
Trocknet er ab die Träne, der Jüngling edlen Gefühles.
Wie? du weinest, mein Sohn?» versetzte die Mutter betroffen;
«Daran kenn' ich dich nicht! ich habe das niemals erfahren!
Sag, was beklemmt dir das Herz? Was treibt dich, einsam zu sitzen
Unter dem Birnbaum hier? was bringt dir Tränen ins Auge?»³⁶

«Madre mia»,

confuso dice «voi m'avete colto
all'improvviso!» E s'asciugava gli occhi,
nobile cuore, il giovinetto. «E piangi,
figliuolo mio?» commossa gli domanda
la mamma «in fede non ti riconosco:
codeste cose non le ho viste mai!
Ma di', che cosa ti tormenta tanto,
e ti spinge a seder qui tutto solo,
sotto il pero? E che sono queste lagrime?»³⁷

La versione teziana non riporta mai parola per parola l'originale, cosa peraltro impossibile in poesia, ma spesso rielabora e spesso aggiunge elementi propri, come «Madre mia» (semplicemente «Mutter») e «in fede non ti riconosco» («daran kenn ich dich nicht»). Eppure il risultato è buono ed efficace. Dopo averlo cercato negli orti, in quella scena che Mittner definisce «un compiaciuto pezzo di bravura, che non ha però nulla di falso o di forzato»³⁸, mettendo in ordine ciò che trova sul suo percorso, la madre incontra Hermann, uscito dalla proprietà paterna, e, simbolicamente, dalla sfera di influenza del padre, con il quale ha appena avuto un alterco. E lo incontra sotto un pero qualunque, albero che Goethe sceglie per sottolineare ancor più la semplicità e la *Alltäglichkeit* del momento. È un dialogo dolce, con il figlio che si vergogna per essere stato scoperto nel pianto dalla madre, e questa che si dimostra apprensiva, preoccupata per lui.

Un'ultima scena ci permetta di soffermarci su questo testo. In *Melpomene*, canto ottavo, Hermann ha ritrovato Dorothea nell'accampamento dei profughi e l'ha convinta a seguirlo. Ella ancora non sa del suo amore,

³⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Hermann und Dorothea*, cit., p. 462.

³⁷ Emilio Teza, *Ermanno e Dorotea*, cit., p. 49. L'ultimo verso è sdrucchiolo.

³⁸ Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. II: *Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, tomo II, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002 (1ª ed. 1964), p. 525.



e crede di venire accompagnata alla sua casa per prendervi servizio. È notte, le ombre sono calate ma la luna piena splende in cielo illuminando i due giovani che, ormai prossimi alla meta, siedono sotto il pero. Questa volta Hermann non è più con la madre, bensì con la fanciulla amata, alla quale non riesce ancora tuttavia a dichiarare i propri sentimenti.

«Was du siehst», versetzte darauf der gehaltene Jüngling,
«Das ist unsere Wohnung, in die ich nieder dich führe,
Und dies Fenster dort ist meines Zimmers im Dache,
Das vielleicht das deine nur wird; wir verändern im Hause.
Diese Felder sind unser, sie reifen zur morgenden Ernte.
Hier im Schatten wollen wir ruhn und des Mahles genießen.
Aber laß uns nunmehr hinab durch Weinberg und Garten
Steigen; denn sieh', es rückt das schwere Gewitter herüber,
Wetterleuchtend und bald verschlingend den lieblichen Vollmond».
Und so standen sie auf und wandelten nieder, das Feld hin,
Durch das mächtige Korn, der nächtlichen Klarheit sich freuend;
Und sie waren zum Weinberg gelangt und traten ins Dunkel³⁹.

«Quel che vedi»

frenandosi aggiunse il giovanotto,
«è casa nostra, dove ho da condurti:
e la finestra a tetto è della mia
camera: forse essa sarà per te:
si mutano le stanze. Sono nostri
quei campi che biondeggian pel raccolto
di domani: noi qui potremo all'ombra
star quièti, e gustare un bocconcino.
Scendiamo intanto giù per quella vigna
e nel giardino. Vedi la burrasca
coi lampi minacciosa avvicinarsi
ed ingoiar anche la luna!» E s'alzano,
calando per i campi e le fiorenti
spiche, al dubbio chiarore della notte
contenti in cuore. Ed eccoli al vigneto
nel buio penetrar [...] ⁴⁰.

Il passo della versione di Teza mostra ancora aderenza all'originale con necessarie modifiche, come «gehalten», che viene risolto col gerundio «frenandosi». «Nieder» è invece espunto per ragioni metriche. Esempiare è invece quel «bocconcino» a sostituzione del «Mahl», intrusione della quotidianità più schietta e giocosa nel testo che oscilla continuamente tra picchi lirici e assoluta normalità – nei versi successivi Dorotea

³⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Hermann und Dorothea*, cit., p. 501.

⁴⁰ Emilio Teza, *Ermanno e Dorotea*, cit., pp. 103-104.



persino inciampa nella vigna. La chiusura del passaggio ricorda invece non poco il Goethe del 1774, l'autore del *Werther*: ancora una volta due innamorati sono immersi in un'atmosfera lunare; il temporale è appena passato nel *Werther*, e qui è in arrivo minaccioso. I protagonisti sono lontani dal pensare anche solo minimamente ai versi di *Frühlingsfeier*, eppure è percepibile tra le righe quel desiderio di mettersi velocemente al riparo, quel brivido che è anche *Vorfreude* trepidante se proiettato nella *Gemütlichkeit* che li attende, nell'accoglienza e nella sicurezza che la casa di Hermann, visibile oltre la vigna e gli orti, promette. E così si affrettano, «al dubbio chiarore della notte / contenti in cuore».

ALTRE TRADUZIONI GOETHIANE

Numerose furono le traduzioni di opere in versi eseguite dal Teza nel corso della sua lunga carriera, molte delle quali mai date alle stampe – come l'intera prima parte del *Faust*⁴¹ – mentre altre vennero pubblicate in tirature estremamente ridotte, fatte circolare in cerchie di conoscenti fidati in grado di comprendere e apprezzare l'estro dell'autore. Unica eccezione a questo elitarismo sembra essere il volumetto *Traduzioni*, edito nel 1888 a Milano presso l'editore Hoepli. Si tratta di una vera prova d'abilità che il Teza, in via del tutto straordinaria, ha voluto rendere fruibile al grande pubblico⁴². In essa sono contenuti brani tradotti prevalentemente dal tedesco, ma anche dall'inglese, dal russo, dal greco, dal boemo, dal magiaro, dal francese (occitano). Sopra tutti si erge Heine, del quale Teza tradusse ben diciannove componimenti, seguito da Goethe, Klaus Groth, Johann Heinrich Voß e Walther von der Vogelweide. A completare la serie dei brani dal tedesco vi è una traduzione dello *Hildebrandslied*. È chiaro che una tale selezione, estremamente eterogenea, dovesse mirare a mettere in luce un gusto spiccato per la difficoltà oltre che un'alacre ricerca di particolarismi: se da un lato Goethe e Heine potevano – nella seconda metà dell'Ottocento – essere considerati come le voci più alte della lirica tedesca, dall'altro Voß era il campione indiscusso della traduzione delle opere omeriche, mentre Walther von der Vogelweide era

⁴¹ Cfr. Guido Mazzoni, *Emilio Teza*, in *Enciclopedia Italiana* (1937), Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-teza_%28Enciclopedia-Italiana%29/> (1° settembre 2016).

⁴² Come ricorda tuttavia Teza nella postfazione all'opera, una parte dei brani raccolti in *Traduzioni* erano già stati stampati in maniera sparsa per le nozze di alcuni amici (*Rastlose Liebe*, le dieci *Elegie Romane*), nell'*Italia* di Karl Hillebrand e in un primissimo volumetto di traduzioni risalente ai primi anni a Bologna, intitolato *Traduzioni di Emilio Teza* (Tipi del Progresso, Bologna 1863). Per maggiori informazioni si veda Emilio Teza, *Traduzioni*, cit., pp. 163-165.



nome autorevole della poesia medievale. Klaus Groth, esponente di spicco della lirica in basso tedesco, fu scelto da Teza – come nel caso dell'occitano Joseph Roumanille – secondo quel suo gusto per l'insolito che gli permetteva di mettere bene in mostra le proprie abilità. E di Groth Teza tradusse proprio *De Sünndagmorgen* con il titolo di *Domenica mattina*, poesia in *Plattdeutsch* tratta dalla raccolta *Quickborn*⁴³.

Volendo soffermarsi sui brani goethiani, è interessante osservare come Teza si sia concentrato su testi d'argomento amoroso, traducendo – oltre al canto VII di *Hermann e Dorothea*, che come si è visto fu poi inserito nella versione integrale del 1910 – ben dieci delle venti *Elegie romane* e *Rastlose Liebe*. Le elegie riportate, precedute nella raccolta da *Il Canto d'Ildebrando*, sono la I, II, III, IV, V, X, XI, XIV, XVI, XVII, disposte però nell'ordine IV, XIV, XI, XVI, XVII, I, V, X, II, III. Si tratta di una scelta non casuale, bensì operata in maniera consapevole dall'autore, che in origine aveva concepito la raccolta come dono di nozze per l'amico Saverio Scolari (1831-1893), patriota italiano e professore di diritto presso diverse università della penisola⁴⁴. E infatti la selezione teziana non si apre con l'elegia I, con la quale Goethe celebra l'atmosfera eterna di Roma, la classicità che pervade la città tutta e alla quale lui è finalmente approdato, bensì con l'elegia IV, dal tono più intimo, privato, dove in primo piano compare la coppia di amanti, chiara allusione ai destinatari primi della raccolta. Eccone l'*incipit*:

Fromm sind wir Liebende, still verehren wir alle Dämonen,
Wünschen uns jeglichen Gott, jegliche Göttin geneigt.
Und so gleichen wir euch, o römische Sieger! Den Göttern
Aller Völker der Welt bietet ihr Wohnungen an,
Habe sie schwarz und streng aus altem Basalt der Ägypter,
Oder ein Grieche sie weiß, reizend, aus Marmor geformt.
Doch verdrießet es nicht die Ewigen, wenn wir besonders
Weihrauch köstlicher Art *einer* der Göttlichen streun⁴⁵.

Noi amanti siam pii; chè noi si venera
Tutti i demoni, e numi maschi e femmine,

⁴³ Anche Carducci apprezzava le versioni teziane di Groth, come emerge dalla prefazione al testo composto per le nozze dell'amico: «Ma il fatto è che la poesia italiana non è rea ella, se a me manca la facoltà di mettere in versi le cose di casa e di famiglia e del cuore con quella forza d'immediata e sincera e decente rappresentazione che io ammiro in altri; in te, per esempio, quando traduci gli idilli di Klaus Groth». Cfr. Giosue Carducci, *Strambotti e rispetti dei secoli XIV, XV, XVI*, cit., s.n.

⁴⁴ Cfr. Emilio Teza, *Elegie romane di Giov. L. Goethe: saggio di traduzione*, Nistri, Pisa 1877.

⁴⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte 1756-1799*, in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. I: *Gedichte und Epen I*, textkritisch durchges. und komm. v. Erich Trunz, C.H. Beck, München 1998, p. 159.



che sien propizi. A voi siam dunque simili,
 Eroi romani. Voi di tutti i popoli
 Stanze donaste ad ogni dio, nei lucidi
 Marmi il greco il vestisse, od in negrissimo
 Basalto Egitto. Pur non se ne turbano
 I celesti, se ad una delle vergini
 Dive incensi più ricchi ardonno e fumano⁴⁶.

La sequenza esametro-pentametro del distico elegiaco è risolta da Teza con endecasillabi sdruciolati, in cui forma e contenuto vanno quasi perfettamente di pari passo: le parole sono scelte accuratamente, e nell'elegante testo di arrivo fanno capolino toscanismi («chè noi si venera»), *enjambements* («si venera / tutti i demoni», «od in negrissimo / Basalto Egitto»), iperbati («Voi di tutti i popoli / stanze donaste ad ogni dio»).

Altro brano sicuramente riuscito è la brevissima elegia XIV, dove l'innamorato, in attesa dell'arrivo dell'amata, chiede a un ragazzino di accendere la lampada per creare un'atmosfera più raccolta:

Zünde mir Licht an, Knabe! – «Noch ist es hell. Ihr verzehret
 Öl und Docht nur umsonst. Schließet die Läden doch nicht!
 Hinter die Häuser entwich, nicht hinter den Berg, uns die Sonne!
 Ein halb Stündchen noch währt's bis zum Geläute der Nacht» –
 Unglückseliger! geh und gehorch'! Mein Mädchen erwart' Ich,
 Tröste mich, Lämpchen, indes, lieblicher Bote der Nacht⁴⁷.

«Accendi, o bimbo il lume».

«Adesso è inutile:

Fa chiaro: o vuoi gittar olio e lucignolo?
 Le imposte ancora non importa chiuderle.
 Dietro alle case il sole andò a nascondersi,
 Non dietro a' monti. Aspetti dunque: suonano
 Presto un'ora di notte».

«Va, obbediscimi,

Bricconcello; non sai che debbo attendere
 La dama? Intanto, o della notte amabile
 Messaggera, consolami, o mia lampada!»⁴⁸

Precisi endecasillabi sdruciolati ripropongono in italiano il breve dialogo dell'innamorato con il «bricconcello», qua e là *enjambements* e l'anastrofe «della notte amabile messaggera». Necessita forse di una spiegazione il passo «suonano presto un'ora di notte», poco chiaro se si conta che il sole è sceso soltanto dietro alle case. Non deve essere di-

⁴⁶ Emilio Teza, *Traduzioni*, cit., p. 79.

⁴⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte 1756-1799*, cit., p. 167.

⁴⁸ Emilio Teza, *Traduzioni*, cit., p. 81.



menticato che fino al Settecento – ma rintracciabile anche nelle opere letterarie dell'Ottocento e scomparso definitivamente dall'uso comune nel secolo scorso – il computo delle ore era organizzato diversamente: con la cosiddetta ora italica, il calar del sole segnava la fine del vecchio e l'inizio del nuovo giorno, quindi un'ora di notte è identificabile con la sera incipiente, orario variabile a seconda delle stagioni ma comunque non riconducibile alla nostra una del mattino. Il riferimento temporale è quindi pressoché lo stesso, ma per ragioni metriche Teza si è discostato leggermente dall'originale⁴⁹.

L'elegia III, con la quale il saggio teziano delle *Römische Elegien* si chiude, è un tentativo dell'io lirico di assicurare l'amata e invitarla a non pentirsi dell'amore dato forse troppo precocemente. Per sostenere la propria posizione, l'amante si serve di un catalogo di celebri unioni della mitologia classica, che si chiude con la coppia Marte-Rea Silvia, di buon auspicio per la novella famiglia alla quale la raccolta era indirizzata.

Glaubst du, es habe sich lange die Göttin der Liebe besonnen,
Als im Idäischen Hain einst ihr Anchises gefiel?
Hätte Luna gesäumt, den schönen Schläfer zu küssen,
O so hätt ihn geschwind, neidend, Aurora geweckt.
Hero erblickte Leandern am lauten Fest, und behende
Stürzte der Liebende sich heiß in die nächtliche Flut.
Rhea Sylvia wandelt, die fürstliche Jungfrau, der Tyber
Wasser zu schöpfen, hinab, und sie ergreift der Gott.
So erzeugte sich Mars zwei Söhne! – Die Zwillinge tränket
Eine Wölfin, und Rom nennt sich die Fürstin der Welt⁵⁰.

[...] Che pensi lungamente
Badasse allora dell'amor la dea
Che d'Ida nei boschetti del suo Anchise
S'invaghì prima? Se tardava un tratto

⁴⁹ Lo stesso Goethe, nel suo viaggio in Italia dal quale scaturirono le *Elegie Romane*, annota il 17 settembre 1786 a Verona questa usanza a lui estranea, riportando anche uno schema del funzionamento del sistema italico confrontato con quello nordico: «Wie hier die Nacht eintritt, ist der Tag entschieden vorbei, der aus Abend und Morgen bestand, vierundzwanzig Stunden sind verlebt, eine neue Rechnung geht an, die Glocken läuten, der Rosenkranz wird gebetet, mit brennender Lampe tritt die Magd in das Zimmer und spricht: 'Felicissima notte!' Diese Epoche verändert sich mit jeder Jahreszeit, und der Mensch der hier lebendig lebt kann nicht irre werden, weil jeder Genuß seines Daseins sich nicht auf die Stunde, sondern auf die Tageszeit bezieht» (Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, Teil 1, in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. XI: *Autobiographische Schriften III*, textkritisch durchges. v. Erich Trunz, C.H. Beck, München 1998, p. 47). Anche altrove Goethe si riferisce alla differenza tra il sistema tedesco e quello italico: «Heute früh sieben Uhr, deutschen Zeigers, hier angelant, bereite ich mich, morgen wieder wegzugehen» (*ivi*, p. 100).

⁵⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte 1756-1799*, cit. p. 399.



A baciare il gentil vago pastore
 La Luna, lo destava invidiosa
 Certo l'Aurora. Alla sonante festa
 Ero scorge Leandro e velocissimo
 Dentro prorompe nei notturni flutti
 Il caldo amante. Al tiburino lito
 Rea Silvia, regal vergine, l'onde
 Pure attinge ed il Nume in lei s'avventa.
 Così figlioli a sé genera Marte
 Ed una lupa abbevera i gemelli
 Onde è Roma del mondo imperatrice⁵¹.

Ancora *enjambements* e anastrofi arricchiscono il testo, sempre molto fedele all'originale, in cui compaiono Ero e Leandro, coppia fortunatissima per tutto l'Ottocento, ripresa in musica da Liszt e in poesia da Byron, Keats, Platen, Grillparzer. E proprio il componimento di Platen, *Hero und Sappho*, incentrato sulle vicende quasi speculari della sacerdotessa di Sesto e della poetessa di Lesbo, fu tradotto dal Carducci e pubblicato nelle *Odi Barbare*. È difficile sapere se Teza abbia aiutato il collega nella stesura di *Ero e Leandro*⁵²; ciò che è invece certo, è che svolse un ruolo importante nel processo di limatura di un'altra versione plateniana, *La lirica (Loos des Lyrikers)*⁵³.

⁵¹ Emilio Teza, *Traduzioni*, cit., p. 90.

⁵² Per rendere forse più familiare al pubblico italiano l'argomento della sua versione, Carducci preferì servirsi dei nomi della celebre coppia mitologica, Ero e Leandro, discostandosi così dal titolo scelto da Platen, volto a evidenziare invece il parallelismo tra le sfortunate vicende amorose di Ero e di Saffo.

⁵³ Pubblicata per la prima volta come apertura delle *Nuove Odi Barbare* del 1882, *La lirica* compare in una veste differente nell'edizione del 1887 proprio grazie al supporto di Teza. Raggiunto nell'inverno del 1886 dalla lettera di un Carducci insoddisfatto per la forma del brano, Teza si prodigò in osservazioni e consigli pratici su lessico e sintassi da modificare. Non pochi furono i suggerimenti adottati dal poeta, ancora oggi presenti nel componimento. A proposito si veda Tullio Ortolani, *Giosue Carducci ed Emilio Teza: amicizia e collaborazione (A proposito della versione di un'ode tedesca)*, estratto dalla «Nuova Antologia», 16 novembre 1930. L'autore sottolinea anche l'inattesa e sorprendente arrendevolezza di Carducci nei confronti di Teza, ricordando però che la malleabilità e l'inclinazione ad accettare consigli di veri amici fu sempre tratto distintivo del Poeta. Scrive Ortolani, riprendendo il necrologio che Teza compose per Carducci (cfr. Emilio Teza, *In memoriam: Giosue Carducci*, Tip. G.B. Randi, Padova 1907, pp. 8-9): «La indulgenza ai giovani, e, cosa più rara, ai pari suoi nell'età, era meravigliosa: con aiuti efficaci, senza ombra d'invidia, con un soave sorriso, con uno scuotere lento del capo, assentendo, come se non fosse e non dovesse sentirsi il maestro: onde un cedere, rapido e riconoscente, a correzioni che da franchi amici venissero a lui, sempre intento a far meglio: onde un piegarsi, anche nel vario moto della vita, a' desideri altrui, come se di guida avesse bisogno» (Tullio Ortolani, *Giosue Carducci ed Emilio Teza*, cit., p. 17). Le parole di Teza lasciano supporre che le collaborazioni poetiche con Carducci non siano state rare, e che quest'ultimo sia ricorso sovente all'aiuto dell'amico.



La scelta di *Rastlose Liebe* (*Amore senza posa*) come chiusa della sezione goethiana può essere invece intesa come momento di decompressione all'interno della raccolta, successivo alle elegie nelle quali l'argomento amoroso è trattato più impegnativamente. Il breve testo di Goethe – articolato in tre strofe (sestina-ottava-sestina) composte da *Zweibeber* con eccezione dell'ultimo verso della prima strofa che è un *Dreibeber* – viene reso da Teza in maniera originale ma efficace. L'irregolarità schematica è volutamente mantenuta, anzi, ampliata nella terza strofa, che conta due versi in più, mentre la seconda – la più lineare, come nell'originale – è fedele sia nella metrica che nel contenuto. Gli *Zweibeber* goethiani sono stati trasformati in quinari (talvolta sdrucchioli), conferendo una notevole scioltezza all'andamento del testo. Nella prima strofa Teza riformula i versi in modo personale, rimescolando gli elementi in essa contenuti e riproponendoli in un ordine differente, fantasioso:

Dem Schnee, dem Regen,
Dem Wind entgegen,
Im Dampf der Klüfte,
Durch Nebeldüfte,
Immer zu! Immer zu!
Ohne Rast und Ruh⁵⁴.

Tra piogge e venti,
Nebbie olezzanti,
Grotte silenti,
Avanti, avanti,
Nevi vaganti,
Senza posar⁵⁵.

A questa segue la seconda, la più precisa sia in tedesco che in italiano. La versione di Teza si attiene alla rima alternata e gli *Zweibeber* originali sono resi con quinari piani alternati a quinari tronchi.

Lieber durch Leiden
Möcht ich mich schlagen,
Als so viel Freuden
Des Lebens ertragen.
Alle das Neigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach, wie so eigen
Schaffet das Schmerzen!⁵⁶

⁵⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte 1756-1799*, cit., p. 124.

⁵⁵ Emilio Teza, *Traduzioni*, cit., p. 93.

⁵⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte 1756-1799*, cit., p. 124.



Meglio tra pene
Menar i dì
Che tanto bene
Gustar così.
Ahimè l'affetto
Da core a cor
Come nel petto
Cresce il dolor!⁵⁷

La versione teziana è vicinissima all'originale, e quando questo non può essere replicato alla lettera l'autore si serve di argute soluzioni che permettano di lasciare inalterato il metro avvicinandosi il più possibile all'atmosfera evocata (ad esempio: «Ach, wie so eigen / Schaffet das Scherzen!» e «Come nel petto / Cresce il dolor!»). E infine la terza strofa, che Teza, in un capriccio poetico, ha risolto con altre due rispettivamente da tre e cinque versi.

Wie – soll ich fliehen?
Wälderwärts ziehen?
Alles vergebens!
Krone des Lebens,
Glück ohne Ruh,
Liebe, bist du!⁵⁸

Fuggir potrei?
Tra selve andrei?
Indarno, amor.

Raggio di vita,
Gioia sei tu:
Gioia angosciosa
Che mai non posa,
Amor sei tu⁵⁹.

Così si chiude la versione teziana, senza toni grandiosi ma leggera e con l'aria di uno scherzo. Il brano è replicato fedelmente in italiano, e l'esercizio del traduttore può considerarsi ancor più felicemente concluso se si pensa che, soprattutto nell'ultima strofa, l'estro artistico ha avuto la propria parte: mentre i versi 15-17 sono resi in maniera pressoché identica all'originale, gli ultimi tre versi del componimento goethiano sono sostituiti da un'ulteriore strofa, bizzarra, forse capriccio dell'autore, che tuttavia non dissona dallo spirito giocoso che caratterizza *Rastlose Liebe*.

⁵⁷ Emilio Teza, *Traduzioni*, cit., pp. 93-94.

⁵⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte 1756-1799*, cit., p. 124.

⁵⁹ Emilio Teza, *Traduzioni*, cit., p. 94.



CONCLUSIONI

Con questa analisi si è cercato di svolgere una prima indagine sulle versioni tedesche di Emilio Teza, le cui opere letterarie – poesie e traduzioni – non hanno mai raggiunto la fama di quelle del suo più noto e celebrato collega, poeta di un calibro certamente maggiore. È tuttavia interessante soffermarsi sulle prove di abilità che questa figura così sfuggente, difficilmente collocabile nella costellazione letteraria dell'Italia posttrisorgimentale, ha saputo offrire ai suoi contemporanei. Per quanto riguarda la forma, nei brani qui riportati Teza rifiuta l'utilizzo dell'esametro 'barbaro' – al quale negli stessi anni il Carducci stava alacramente lavorando – e predilige l'endecasillabo sciolto, metro della lingua poetica italiana per eccellenza. Si tratta quindi di endecasillabi non rimati, regolari e precisi, talvolta sdruciolati. Lo stile di Goethe è replicato in maniera mimetica: nell'*Ermanno e Dorotea* il linguaggio è colorito, al tempo stesso semplice e dimesso, e i pochi passaggi in cui sembra emergere una punta di epicità – come la descrizione che il padre fa di Ermanno, simile a un eroe omerico nel maneggiare i cavalli – sono ugualmente riprodotti in maniera pacata, senza grandi fasti linguistici («Was der Junge doch fährt, und wie er bändigt die Hengste!»⁶⁰, «[...] E come guida / il nostro giovanotto! E come frena / i cavalli! [...]»⁶¹). Anche nelle *Elegie romane* i contenuti sono fedelmente riprodotti, con appropriati aggiustamenti che prevedono la talora inevitabile eliminazione o l'aggiunta di singoli termini, ma che restano pur sempre estremamente fedeli all'originale, senza risultare vetusti o troppo classicheggianti.

Alla luce di queste osservazioni preliminari appare evidente l'interesse che scaturirebbe da un'indagine approfondita del Fondo Teza, conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia: una selezione oculata delle carte del lascito porterebbe sicuramente alla luce ricco materiale per la germanistica italiana – in particolar modo per quanto concerne gli scambi epistolari con i protagonisti della letteratura tedesca del secondo Ottocento⁶² –, rivelando ulteriori dettagli sull'attività di uno studioso eclettico apprezzato in Italia e all'estero, che con il proprio esempio fornì i presupposti per i capolavori traduttivi carducciani.

⁶⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Hermann und Dorothea*, cit., p. 437.

⁶¹ Emilio Teza, *Ermanno e Dorotea*, cit., p. 12.

⁶² Nel codice marciano It. X, 445 (= 11755), Carteggio Teza, sono conservate ad esempio 15 lettere, che hanno come corrispondenti Emilio Teza e Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf e come estremi temporali il 2 luglio 1892 e il 21 luglio 1907.

Rilkes Venedig. Eine Stadt ohne Dekadenz

Andreina Lavagetto

1906 und 1907 veröffentlicht Georg Simmel zwei kurze kunstphilosophische Essays, je Florenz und Venedig zugeordnet¹. Letzterer nimmt Überlegungen aus dem ersteren wieder auf und stellt die zwei Städte als Gegensätze einander gegenüber. Simmels Interesse gilt ihrem architektonischen Bild, so wie es sich – im jeweiligen Rahmen der Naturumgebung – der Wahrnehmung des Reisenden und Schauenden darbietet. Florenz ist für Simmel die Begegnung einer an sich maßvollen und harmonischen Natur mit einer Kultur, die von Anfang an mühe- und reibungslos von der Natur selbst ausgegangen und in Einklang mit ihr zur Vollkommenheit gelangt sei. In seinem «ästhetische[n] Bild»² zeige Florenz offen und gänzlich seine historische Bestimmung, die es begreiflich mache, dass hier «die Renaissance entstanden»³ sei: jeder Stein sei seit jeher im Sinne der Korrespondenz zwischen Landschaft und Menschenwerk gelegt worden und die Macht der Stadt gründe vom Anbeginn in der tiefreichenden Übereinstimmung mit der Natur. Dies – die restlose Durchdringung von Natur- und Kunstform – ist nach Simmel Florenz' Wesen. Das Bild, das sich dem Zuschauer etwa vom San Miniato-Hügel bietet, weise deutlich darauf hin, dass kein Bruch besteht zwischen dem, was Florenz zeigt und dem, was Florenz ist. Der Ernst, die Strenge und der straffe, nüchterne Glanz des Stadtbildes entsprächen der «burgmäßig[en]» Macht der Stadt

¹ Georg Simmel, *Florenz*, in «Der Tag» (Berlin), 2. März 1906 (= Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Bd. VIII, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Teilbd. II, hrsg. v. Alessandro Cavalli – Volkhard Krech, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1993, S. 69-73). Georg Simmel, *Venedig*, in «Der Kunstwart. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste», hrsg. v. Ferdinand Avenarius, XX, 2. Juniheft 1907, S. 299-303 (= Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, a.a.O., Bd. VIII, Teilbd. 2, S. 258-263).

² Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, a.a.O., Bd. VIII, Teilbd. 2, S. 261.

³ Ebd., S. 69.



in ihrer Entstehung und Geschichte⁴. Als einzige Ausnahme betrachtet Simmel die Mediceerkapelle, wo Buonarrotis schmerzlich entzweites Genie Spuren der «tragische[n] Spannung»⁵ hinterlassen habe, die auf Rom als «Verhängnis einer unerlösten Vergangenheit»⁶ laste. Florenz symbolisiere nichts als die eigene Einheit⁷ und gehe völlig in seinem Erscheinen auf; obwohl man in ihm einzelne «Elemente der Romantik»⁸ erblicken könne, sei Florenz die nicht-romantische Stadt schlechthin, weil es kein Dualismus, keine Spannung durchziehe; es sei gänzlich mit seinem Wesensinhalt identisch und lasse keinen Rest sichtbar, keine Dissonanz laut werden. Durch sein Erscheinen deute Florenz auf sein Noumenon hin, die Einheit eben, und zeige sich als mit dem eigenen Gesetz durch und durch konsequentes Phänomen. Die Stadt, so Simmel, «bedeutet nichts, sie ist, was sie sein kann»⁹.

Venedig habe ein genau entgegengesetztes Apriori. Wie Florenz habe es auch einen «eisernen Machtwillen»¹⁰ als Kern, dieser aber, statt in das äußere Stadtbild überzugehen, sei verleugnet, verschleiert und verborgen hinter der betörend schönen Fassade¹¹. Die Wasserstadt lebe ganz in der tieflosen Dimension des Erscheinens, sei transzendental Oberfläche, Schleier und Kulisse. Durch das Leichte, Schwebende und Verschwimmende seines Aussehens verdecke Venedig das ungeheure Gewicht seiner Geschichte. Sein Wesensinhalt sei nicht einfach Machtwille, sondern dessen Maske; es sei Übertragung des historischen Herrschaftsanspruchs in gewichtlose, ständig vergehende und neu erscheinende Schönheit. Simmels Interesse gilt nicht dem, was Venedig verdecke, sondern dem Schleier selbst, das Wesen und Bestimmung der Stadt sei. Das Artifizielle sei ihre einzige Substanz und in der «Ablösung des Scheins vom Sein»¹² liege ihr Gesetz selbst. Ihr Äußeres, hinter dem sich die Gegenstände zurückgezogen zu haben scheinen, hüte «wie erstarrt diese Schönheit [...], die die Lebendigkeit und Entwicklung des wirklichen Seins nicht mehr» mitmache¹³. Die Stadt, die sich als Bühne bietet für ein Spiel «ohne Ursache in der Realität des Vorher, ohne Wirkung in der Realität des Nach-

⁴ Ebd., S. 259.

⁵ Ebd., S. 72.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 70.

⁸ Ebd., S. 71.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., S. 259.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 260.

¹³ Ebd., S. 260-261.



her»¹⁴, sei Symbol der transzendentalen (somit außermoralischen) Lüge vom menschlichen Dasein als Wagnis und Abenteuer in der Welt.

Mit diesen und weiteren kunstphilosophischen Schriften aus den zehner Jahren¹⁵ schaltet sich Simmel in den neuromantischen Diskurs des deutschsprachigen *Fin de siècle* ein, der die Vorherrschaft des Künstler-Ich dem Objekt gegenüber und sein selbstherrliches Streben nach Ausdruck thematisiert. Im Sinne der Kantschen und Nietzscheschen Erkenntnistheorie, baut Simmel – indem er vom ‘außermoralischen’ Verständnis von Wahrheit und Lüge ausgeht und diese Kategorien für seine Kunstphilosophie in Anspruch nimmt – den Diskurs der impressionistischen Jugendstil-Ästhetik ab und stellt dessen Wertesystem in Frage. Seine Philosophie der menschlichen «Formen der Weltauffassung»¹⁶ hat in der literarischen Venedig-Rezeption der Jahrhundertwende einen relevanten Platz inne: Sie dekonstruiert das überlieferte Bild einer Stadt, die in ihrer «traditionelle[n] *dissoluteness*»¹⁷ der ideale Ort für das Spiel von Begehren und Sehnsucht, von An- und Abwesenheit, Geheimnis und Enthüllung, Gesicht und Spiegelbild ist. Durchwegs neuromantische Topoi. Es wundert ja nicht, dass Venedig im deutschsprachigen Impressionismus Konjunktur hat, seine Stadtgestaltung und seine historische Aura scheinen doch gerade dazu angetan zu sein, um zum Paradigma der ästhetischen Werte vom europäischen Dekadentismus zu avancieren. Das Theatralische allem voran: Wie herrliche Schaubühnen bieten sich die Campi und der Markusplatz dar, von Kulissen vollkommener Schönheit und Harmonie eingegrenzt, sowie die große Wasserstraße, die an zwei langen Fronten Patrizierpalästen vorbeifließt, wo Renaissance, Barock und Neuklassik harmonisch einander abwechseln. Aus der Theateratur Venedigs folgen weitere, der *l'art pour l'art*-Ästhetik zuzuordnende Elemente: Das Labyrinth der vielen sich durchkreuzenden und im Kreis führenden Gassen hinter den Kulissen, wo Beunruhigung, Desorientierung und deren Genuss Raum finden; die Maske, weil die Stadt selbst Verschleierung ist und die Lust am Inkognito-Auftreten, am Geheimnisvollen, Doppelten und Austauschbaren anstachelt; der Traum, weil die «Monotonie aller venezianischen Rhythmen»¹⁸ und das durchgehend Künstliche des Stadtbildes die helle Realitätswahrnehmung depotenzie-

¹⁴ Ebd., S. 260.

¹⁵ Vgl. Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, a.a.O., Bd. VIII, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Paul Requadt, *Rilkes Venedigdichtung*, in *Rilke in neuer Sicht*, hrsg. v. Käte Hamburger, Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1971, S. 38-62, hier S. 38 und *passim*.

¹⁸ Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, a.a.O., Bd. VIII, Teilbd. 2, S. 261.



ren und den Schauenden in «den Dämmerzustand des Unwirklichen»¹⁹ versetzen. Wo alles Szenerie und Requisit ist und nichts zur drückenden Einseitigkeit der Identität verpflichtet, da kann sich das Spiel entfesseln von Aufscheinen und Verschwinden, von sich ins Unendliche vervielfältigender Widerspiegelung. Wo alles Verdoppelung und Hintergrund ist und nichts mehr zur Strenge der Moral zwingt, da öffnet sich der Weg zur Verführung und zur rastlosen Suche nach Lust und Genuss. Wo Lust zum einzig geltenden Gesetz wird, da herrschen Genusszwang, Verbrauch und Vergeudung seiner selbst und anderer, körperliche und sittliche Verdorbenheit, dies alles als Element des ästhetischen Spiels. Das Abenteuer, der Traum, die Hypnose, die unendliche Wiederholung des Gleichen und das Ineinandergreifen von Realem und Gespieltem bestimmen den Gemütszustand und die Verhaltensweise des schauenden Subjekts vor einer Bühne, auf der die Hauptrolle dem Tod zusteht. In der Romantik jeder Zeit ist Venedig, *sans phrase*, Ort der ästhetischen Existenz, die ihre Zeichennatur voll entfaltet mit dem ewigen, in sich kreisenden Selbst- und Aufeinanderbezogensein der Signifikanten.

Wenn also das neuromantische Empfinden des *Fin de siècle* das Stadtbild Venedigs als privilegierte Fläche für solches Zeichenspiel ausliest, somit dem phänomenisch 'Realen' seinen epistemologischen Status streitig machend, denkt Simmel die 'Lüge', die Venedig transzendental sei, ganz anders. Während, wie gesagt, Florenz zeige, was Einheit von Schein und Sein ist und sein kann, sei hingegen «das Tragische an Venedig, wodurch es zum Symbol einer ganz einzigen Ordnung unsrer Formen der Weltauffassung» werde, «daß die Oberfläche, die ihr Grund verlassen hat, der Schein, in dem kein Sein mehr lebt, sich dennoch in ein vollständiges und Substantielles gibt, als der Inhalt eines wirklich zu erlebenden Lebens»²⁰. Dass Simmel in seinen kunstphilosophischen Schriften über die beiden italienischen Städte vom Gedanken ausgeht, «[d]aß unser Leben eigentlich nur ein Vordergrund ist, hinter dem als das einzig Sichere der Tod steht» und «daß das Leben, wie Schopenhauer sagt, 'durchweg zweideutig ist'»²¹, dürfte man dahin lesen können, dass er der semiotischen Ästhetisierung durch das literarische Impressionismus ein eigenes, radikal anderes Deutungsmuster für Florenz' und Venedigs 'Schönheit' entgegenstellt. So könnte man vielleicht Simmels Argument vereinfachend umschreiben: Die Literatur, die den Mythos von Venedigs schöner Dekadenz weiter pflegt, verdeckt den Bezug auf die ontologische Lüge vom menschlichen Dasein, der Venedigs Wesen ausmacht. So verfehlt jene Literatur die Möglichkeit, die Stadt in ihrem

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. 262.

²¹ Ebd.



symbolischen Charakter zu verstehen und sie so darzustellen, dass sie nicht «der Deutung jeder Willkür preisgegeben»²² bleibt.

Dass Venedig in der Literatur der europäischen *Décadence* als beliebtes Thema herausragt und dass Simmel in diesem Zusammenhang als deutliche, heuristisch sehr wichtige Gegenstimme mit unüberhörbarem nietzscheschem Klang wahrnehmbar ist, ist hier die Arbeitshypothese, auf der einige Bemerkungen über Rainer Maria Rilkes Venedigdichtung gründen sollen. Man kann wohl mit Sicherheit davon ausgehen, dass sich der junge Rilke das konventionelle Bild Venedigs als Schönheit in der Dekadenz, als Ort vom ästhetisierten Verfall und Tod zueigen macht, aber man dürfte zugleich behaupten können, dass er darüber hinaus den kritischen und skeptischen Sprung durch den kulturellen Venedigdiskurs rezipiert, der dann in seinem mittleren Werk, zur Zeit der *Neuen Gedichte* (1907-1908)²³, vorherrschend werden soll. In seiner frühen Dichtung bewegt sich Rilke zuerst in epigonaler Freiheit in der europäischen intellektuellen Welt, später doch, in der mittleren Phase, nimmt er wohl die u.a. von Simmel angeregte kritische Brechung wahr. Sein poetischer Beitrag zum Thema Venedig ist auf jeden Fall eine äußerst komplexe, alles andere als leicht einzuordnende Sicht der Stadt und deren symbolischen Wertes²⁴.

Rilke erscheint auf der literarischen Szene der Jahrhundertwende als mit außerordentlichem sprachmusikalischem Talent begabter junger Dichter²⁵, empfänglich, weich, schmiegsam und virtuos in der Beherrschung von Rhythmus, Reim und innerer Harmonie des Gedichts. In solcher rezeptiven Passivität und in der Euphorie des sprachlichen Gelingens setzt sich Rilke den ästhetischen Strömungen der Zeit ohne ein

²² Ebd., S. 263.

²³ Rilkes Werk wird im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke; besorgt durch Ernst Zinn, 6 Bde., Insel, Wiesbaden-Frankfurt a.M. 1955-1966 (Bd. VII, 1997); Erstveröffentlichung: Rainer Maria Rilke, *Neue Gedichte*, Insel, Leipzig 1907 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 479-554); Rainer Maria Rilke, *Der neuen Gedichte anderer Teil*, Insel, Leipzig 1908 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 555-642). Im Folgenden wird die Doppelsammlung einfach als *Neue Gedichte* zitiert.

²⁴ Vgl. Ulrich Fülleborn, *Rilke 1906 bis 1910: Ein Durchbruch zur Moderne*, in *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*, hrsg. v. Vera Hauschild, Surhkamp, Frankfurt a.M. 1997, S. 160-180.

²⁵ Vgl. Giuliano Baioni, *Rainer Maria Rilke. La musica e la geometria*, in Rainer Maria Rilke, *Poesie I (1895-1908)*, a cura di Giuliano Baioni, Bibliothèque de la Pléiade, Einaudi-Gallimard 1994, S. IX-LXXIV. In Hinsicht auf die verschiedenen Schwerpunkte, die meine Argumentation ab jetzt angehen wird, verzichte ich auf eine weiterführende Bibliographie.



eigenes poetologisches Konzept und ohne philosophische Verortung aus. Sein essayistisches Schreiben dieser Zeit ist das (allerdings recht naive) spekulative Pendant einer schaffenden Begeisterung und einer sprachlichen Energie, die jeden Gegenstand und jedes Geschehen anzugehen und anzusprechen bestrebt ist. Dadurch, dass es dem jungen Dichter gelingt, jedes Sujet der gekonnten, souveränen Macht seiner Lyrik zu unterwerfen, werden ihm die Dinge zum «Vorwand» der inspirierten poetischen Sprache. Am eindeutigsten äußert sich Rilke 1898 im Vortrag *Moderne Lyrik* zur potenzierten Fähigkeit der lyrischen Gattung, das Stoff-Form-Verhältnis nach den Ansprüchen der modernen Gefühlskultur zu gestalten und zitiert implizit, sie dem eigenen Konzept biegender, Mallarmés Theorie vom *prétexte*:

Kunst erscheint mir als das Bestreben eines Einzelnen [...], eine Verständigung zu finden mit allen Dingen [...], und in solchen beständigen Zwiesgesprächen näher zu kommen zu den letzten leisen Quellen alles Lebens. [...] Wenn alle Künste Idiome der Schönheitssprache sind, so werden die feinsten Gefühlsoffenbarungen [...] am klarsten in derjenigen Kunst erkennbar sein, welche im Gefühle selbst ihren Stoff findet, in der Lyrik. Aber selbst dieser Gefühlsstoff, mag er eine Abendstimmung oder eine Frühlingslandschaft sein, erscheint mir nur der Vorwand für noch feinere, ganz persönliche Geständnisse [...]. Sie müssen mir also glauben, daß wir wenn irgendwo so in der Lyrik die tiefsten und heimlichsten Hoffnungen unserer Zeit belauschen können, weil gerade da, mehr als in anderen Künsten, die reine Kunst-Absicht hervortritt hinter dem Kunst-Vorwand. – Dies kann geschehen, weil der Vorwand, als welcher mir stets der Stoff erscheint, um so vieles durchscheinender, beweglicher und veränderlicher ist, als in jeder anderen Kunst²⁶.

Anders als die Gedichte, die Rom, Florenz oder Capri zugeordnet sind, bildet Rilkes Venedigdichtung ein eher zusammenhängendes lyrisches Corpus, das nicht zuletzt deshalb wichtig ist, weil ihm Rilkes Übergang vom Jugendstil-Impressionismus zum «sachlichen Sagen» des «Dinggedichts» eingeschrieben und in ihm exemplarisch zu verfolgen ist²⁷. Darüber hinaus ist das Corpus deshalb bedeutend, weil es das Ne-

²⁶ Den Vortrag hielt Rilke am 5. März 1898 in Prag (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. V, S. 360-394, Kommentar Bd. VI, S. 1349-1354). Vgl. auch die auf 1898 datierbaren [*Aufzeichnung über Kunst. Erste Fassung*] und [*Aufzeichnung über Kunst. Zweite Fassung*] (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. VI, S. 1160-1161, Kommentar S. 1520) und die vermutlich im Sommer oder Herbst 1898 entstandenen *Notizen über die Melodie der Dinge* (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. V, S. 412-425, Kommentar Bd. VI, S. 1357-1358).

²⁷ Außer in den Rodin-Aufsätzen (unten, Anm. 42) kommen das Wort «Dinggedicht» sowie die Wendungen «sachliches Sagen», «objektives Gedicht», «sehen lernen» u.ä. in Rilkes Briefen und Aufsätzen aus der mittleren Phase immer wieder vor. In der Unmöglichkeit, die vielen Ausgaben von Rilkes Briefen und Briefwechseln einzeln zu



beneinanderbestehen in den Jahren 1904-1910 von aus verschiedenen Werkphasen stammenden Themen und Stilelementen aufweist: Sprache und einzelne Bilder aus der frühen Phase leben fort – etwa noch im *Buch von der Armut und vom Tode*²⁸ und im *Buch der Bilder*²⁹ –, während sich die siegreiche Lyrik der *Neuen Gedichte* und die trauernde Prosa des *Malte*-Romans allmählich entwickeln. Ferner öffnet sich hier, in und nach der Krise von 1910, der Ausblick auf die reifere Poetik der beiden ersten *Duineser Elegien* (1912) und der großen ‘spanischen’ Dichtung (1913-1914).

Auf kürzere oder längere Zeit war Rilke in seinem Leben zehn Mal in Venedig (1897-1920). Sein Interesse für die Stadt ließ im Laufe der Jahre nie nach. Studien über venezianische Malerei, über Stadtgeschichte und berühmte Venezianer wurden immer wieder vorgenommen. Dass die Stadt eine relevante Rolle in der Bildung des jungen Dichters und in

nennen, sei es hier nur auf folgende Bände hingewiesen: Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke – Karl Sieber, Insel, Leipzig 1929; Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1904 bis 1907*, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke – Karl Sieber, Insel, Leipzig 1939; Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke – Karl Sieber, Insel, Leipzig 1939; Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke – Karl Sieber, Insel, Leipzig 1938; Rainer Maria Rilke, *Lettres à Rodin* (5^e éd.), Éditions Émile-Paul Frères, Paris 1931; Rainer Maria Rilke, *Letteres à une amie vénitienne*, Gallimard, Paris 1985; Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cézanne*, hrsg. v. Clara Rilke, besorgt und mit einem Nachwort versehen v. Heinrich Wiegand Petzet, Insel, Frankfurt a.M. 1952; Rainer Maria Rilke, *Briefe an seinen Verleger 1906 bis 1926*, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke – Karl Sieber, Insel, Leipzig 1938; Rainer Maria Rilke, *Briefwechsel mit Anton Kippenberg*, 2 Bde., Insel, Frankfurt a.M.-Leipzig 1995; Rainer Maria Rilke, *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg ‘Benvenuta’*, hrsg. v. Ingeborg Schnack – Renate Scharffenberg, Insel, Frankfurt a.M.-Leipzig 2000; Rainer Maria Rilke – Lou Andreas Salomé, *Briefwechsel 1897-1926*, hrsg. v. Ernst Pfeiffer, Insel, Frankfurt a.M. 1975; Rainer Maria Rilke – Mathilde Vollmoeller, *‘Paris tut not’. Briefwechsel*, hrsg. v. Barbara Glauer-Hesse, Wallstein, Göttingen 2001; Rainer Maria Rilke – Marie von Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, 2 Bde., hrsg. v. Ernst Zinn mit einem Vorwort v. Rudolf Kassner, Insel, Frankfurt a.M. 1986; Rainer Maria Rilke – Katharina Kippenberg, *Briefwechsel 1910 bis 1926*, hrsg. v. Bettina v. Bomhard, Insel, Wiesbaden 1954; Rainer Maria Rilke – Rudolf Kassner, *Freunde im Gespräch. Briefe und Dokumente*, hrsg. v. Klaus E. Bohnenkamp, Insel, Frankfurt a.M.-Leipzig 1997; Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke, *Briefwechsel 1899-1925*, hrsg. v. Rudolf Hirsch – Ingeborg Schnack, Sukrlamp, Frankfurt a.M. 1978; *Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Kassner und Rainer Maria Rilke im Briefwechsel mit Elsa und Hugo Bruckmann 1893-1941*, hrsg. und komm. v. Klaus E. Bohnenkamp, Wallstein, Göttingen 2014; *Rainer Maria Rilke und Stefan Zweig in Briefen und Dokumenten*, hrsg. v. Donald A. Prater, Insel, Berlin 2017.

²⁸ Rainer Maria Rilke, *Das Stundenbuch*, enthaltend die drei Bücher *Vom monchischen Leben / Von der Pilgerschaft / Von der Armut und vom Tode*, Insel, Leipzig 1905 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 251-373).

²⁹ Rainer Maria Rilke, *Das Buch der Bilder*, 5. Auflage, Insel, Leipzig 1913 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 371-477).



der Entwicklung seiner Poetik spielen sollte, war das für das Grand Tour klassische Versprechen von Rilkes erster Reise im Frühling 1897. Dies Versprechen wurde in den darauffolgenden Jahren über jede Erwartung hinaus eingelöst. Am stärksten und eindrucksvollsten wirken bis zum letzten Aufenthalt 1920 Rilkes Schilderungen Venedigs, die in der suggestiven, stimmungsvollen Prosa vieler an verschiedene Adressaten gerichteter und aus verschiedenen Zeiten stammender Briefe vorkommen und die etwa im *Malte* fast unverändert wieder erscheinen. Mit größerer Geschlossenheit erscheint das Sujet Venedig im lyrischen Werk und begleitet mit einer klar sichtbaren Linie die überaus komplexen Übergänge von einer zur nächsten poetologischen Phase.

Dass die erste Venedig-Reise 1897 ganz in dem Rilke kennzeichnenden epigonalen Sinn unternommen wird, verrät schon ein kurz vor der Abreise geschriebener Brief an Mathilde Nora Goudstikker: «Ich lese was Goethe in der Italienischen Reise von Venedig erzählt; das ist meist sehr nüchtern und dreht sich um die Schaubühnen und das Volksleben. Goethe war damals noch recht unmodern. Denn später scheint er mir viel mehr Empfindung für die ‘Stimmung an sich’ gehabt zu haben»³⁰. Keine Zweifel bestehen für den Zweiundzwanzigjährigen darüber, dass die Stadt ein starkes, intensives Erlebnis und dass das in ihr Wahrzunehmende vor allem die «Stimmung an sich» sein wird. Nur so könne man die Stadt im Sinne des modernen Empfindens wahrnehmen und erleben, aus ihr Inspiration schöpfen und sie zum Motiv der eigenen Dichtung machen. Als direktes Ergebnis dieser Ansicht (im Punkt ‘Stimmung’ sind Rilkes Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit, sowie seine Essayistik äußerst ergiebig)³¹ sind die Texte zu lesen, die Rilke später unter die *Christus-Visionen* aufnahm³², sowie die Reihe kurzer Stimmungsgedichte, die dann in die Sammlung *Advent* eingeordnet wurden³³. Es sind dies lyrische Versuche, die kaum über das Konventionelle, Manierierte und geradezu Kitschige hinausgehen, das die Prag-Gedichte in *Larenopfer*³⁴ und

³⁰ Brief vom 25. März 1897. Da Rilkes Briefe in mehreren Ausgaben vorliegen, werden sie hier nur mit dem Datum zitiert. Man siehe oben, Anm. 27.

³¹ Man siehe oben, Anm. 19.

³² Es geht um vier längere Gedichte, die im Zyklus der *Christus-Visionen* unter die Überschrift *Venedig* gesammelt wurden. Rainer Maria Rilke, *Christus. Elf Visionen* (1896-1898) (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. III, S. 127-69, *Venedig* S. 153-169). Das Werk wurde zu Rilkes Lebzeiten nie veröffentlicht, das Manuskript ist auf die Jahre 1896-1898 datierbar. Vgl. Kommentar, ebd., S. 790-791.

³³ *Venedig I, II, III (Mein Ruder Sang), IV*, in *Advent. Von R.M.R. Gedichte*, P. Friesenhahn, Leipzig 1897 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 99-141, *Venedig* S. 116-118).

³⁴ *Larenopfer. Von René Maria Rilke*, Verlag von H. Dominicus, Prag 1896 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 7-69).



*Traumgekrönt*³⁵ kennzeichnet. Auch in seiner frühen Prosa wendet sich Rilke dem Thema Venedig zu: diesmal³⁶ nicht der Patrizierstadt, sondern einem eher bescheidenen Viertel, das sich aber schon wieder zum Ort des stimmungsvollen Erlebnisses gestaltet: In *Eine Szene aus dem Ghetto von Venedig* werden Ort und Atmosphäre im gleichen Sinn und im gleichen Stil literarisch verklärt, den Rilke sonst den verfallenden Häusern oder den in Nebel gehüllten Gassen zukommen lässt.

Dieses Bild der Stadt – die Kurtisane, die Schauspielerin, die Verführerin³⁷, die in der toten Zeit des Verfalls und in der Nähe von Verderbnis und Sterben lebt – bietet sich Rilke auch in den auf das Jahr 1897 folgenden Venedig-Aufenthalten und darf erst ab den Versen als überwunden gelten, die 1912 in der *Ersten Duineser Elegie* der Inschrift in Santa Maria Formosa zugeordnet sind³⁸. Was in Rilkes Werk zwischen der Jahrhundertwende und dem ersten Winter in Duino 1911-1912 vor sich geht, ist der von der Disziplin der «objektiven Dichtung» eingeleitete große Umbruch, der das ganze Wesen von Rilkes Poetik der mittleren Phase ausmacht³⁹.

Es war vordem von Rilkes neuromantischen Anfängen die Rede. Der Drang zur Aneignung eines jeden Phänomens aus der ihn umgebenden Realität, sei es Gegenstand, Mensch, Ereignis, Text oder Bild aus der Tradition, um aus ihm einen «Vorwand» der eigenen überströmenden Subjektivität zu machen und in der gelungenen Gestaltung die Allmacht der lyrischen Sprache zu feiern, haftet zäh an Rilkes Schaffen an und erreicht den Höhepunkt wohl im ersten Teil des *Stundenbuches*⁴⁰. Bald schon, um 1900, wachsen aber Unruhe und Unzufriedenheit. Die nie aussetzende Suche nach Bestätigung des eigenen Talents wird allmählich fadenscheinig, indem die Dichtung, sich in Stil und Themen wiederholend und ständig um sich kreisend, ihre ganze Selbstbezogenheit offenbart. Vor solchem Leerlauf wird sich Rilke dessen bewusst, dass die Gefahr, die seiner immer wieder über die Materie siegenden lyrischen Praxis

³⁵ *Traumgekrönt. Neue Gedichte von René Maria Rilke*, P. Friesenhahn, Leipzig 1896 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 71-98).

³⁶ *Vom lieben Gott und Anderes. An Große für Kinder erzählt von Rainer Maria Rilke*, Insel, Leipzig 1900 (unter dem Titel *Geschichten vom lieben Gott*, in *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. IV, S. 283-399, hier S. 337-345).

³⁷ Vgl. etwa die Gedichte *Ein Bildnis*, *Die Kurtisane*, *Die Laute* (unten, Anm. 41).

³⁸ Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, Insel, Leipzig 1923 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 683-726, hier S. 687)

³⁹ Die Argumente, die hier im nächsten Absatz folgen, nehme ich aus eigenen früheren Aufsätzen über Rilkes Poetik wieder auf.

⁴⁰ Rainer Maria Rilke, *Das Stundenbuch*, a.a.O. (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 249-366, hier S. 251-301). Vgl. Paul de Man, *Rilke. Tropes*, in Ders., *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Haven 1979.



innewohnt, Dilettantismus heißt, somit entwicklungsloses Verbleiben in der eigenen nach innen zurückgewandten Subjektivität, was sehr leicht in Kitsch umschlagen kann. Will er sich dem Anspruch seiner Zeit gemäß als Dichter entfalten, die literarische Sprache im Sinne der Philosophien der Moderne reflektieren und sich die Aussicht auf die Zukunft offen lassen, muss Rilke auf die primäre, narzisstische Lust an der Eroberung und Unterwerfung des Objektes verzichten⁴¹. Er muss das Andere als solches wahrnehmen und anerkennen lernen, es wesensmäßig vom eigenen Ich unterscheiden und seiner unverletzlichen Andersartigkeit Achtung entgegenbringen. Es sollen den Dichter nicht mehr die selbstreferenzielle Inspiration und die Lust am sprachmusikalischen Gelingen allein leiten, sondern die strenge Übung des «sachlichen Sagens».

Die einem solchen Vorhaben zugrunde liegende erkenntnistheoretische, moralische und technische Anstrengung ist für Rilke außerordentlich groß. Die «Schule des Sehens», die sich Rilke abverlangt, um seinem Werk philosophische und formale Substanz zu verleihen, fängt 1900 bei der Künstlerkolonie in Worpswede an und findet 1902 in Paris und in Auguste Rodins Parkatelier in Meudon ihren wahren Ort. Die Lehre des berühmten Bildhauers und Malers, sowie die Lehre der Großstadt selbst, sind für Rilke eine überaus harte und schmerzvolle Erfahrung, die ihn zuvor unbekanntem Ängsten und Leiden preisgibt. Rilke erzieht seine Sinne und seine Sprache zum «sachlichen Sagen» um, er lernt es, die 'Dinge' der Welt in ihrer konkreten räumlichen Immanenz, in ihrer plastischen Masse sehen und darstellen, so wie es der Handwerker Rodin tut, wenn er Stein oder Bronze zu Kunstwerken bearbeitet⁴².

Rilkes neue Art beginnt ab etwa 1903 in Gedichten aufzuschneiden, die dann ins *Buch der Bilder* aufgenommen werden sollen⁴³, ferner im zweiten und dritten Teil vom *Stundenbuch*⁴⁴ und in den ersten, 1904 in Rom niedergeschriebenen Aufzeichnungen des *Malte-Romans*⁴⁵. Die

⁴¹ Mit besonderer Deutlichkeit äußert sich Rilke zu diesem Lust- und Machtgefühl in den Briefen an Magda von Hattingberg. Man siehe oben, Anm. 27.

⁴² Vgl. Rainer Maria Rilke, *Lettres à Rodin* (cinquième édition), Éditions Émile-Paul Frères, Paris 1931 und Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin (Erster Teil, 1903; Zweiter Teil, Ein Vortrag, 1907)*, Insel, Leipzig 1913. In den *Sämtlichen Werken*, a.a.O., Band V, S. 135-280, werden neben den zwei Hauptteilen Aufzeichnungen und kurze Rodin-Texte aus dem Nachlass ediert.

⁴³ Rainer Maria Rilke, *Das Buch der Bilder*, Juncker, Berlin 1902 (fünfte und letzte Ausgabe Insel, Leipzig 1913 [= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 371-477]).

⁴⁴ Rainer Maria Rilke, *Das Buch von der Pilgerschaft, 1901-1905* und *Das Buch von der Armuth und vom Tode, 1903-1905* (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 303-340 und S. 341-366).

⁴⁵ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Insel, Leipzig 1910 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. VI, S. 707-946). Vgl. auch die *Malte-Materialien* aus dem Nachlass, ebd. S. 947-978.



neue Art ist aber grundsätzlich in den beiden Bänden der *Neuen Gedichte* 1907-1908 verortet und gleich meisterhaft entwickelt⁴⁶. Hier nun völlig im Klaren über das Feste und Gültige seines Konzepts vom «sachlichen Sagen», sammelt Rilke die Texte, die auf die gewaltige poetologische Anstrengung vom «objektiven» Gedicht zurückgehen. Als er im August 1908 den zweiten Band der Sammlung verabschiedet und aus Paris dem Insel-Verleger Anton Kippenberg das Manuskript nach Leipzig zusendet, weiss Rilke genau, dass er die Kurve seines Objektivität-Vorhabens zu Ende nachgezeichnet und eine neue Poetik zur Vollkommenheit gebracht hat, die, ohne das Inspirative in seiner Freiheit zu beeinträchtigen, die tiefste philosophische Anerkennung des phänomenisch Anderen zu leisten vermag. Dadurch, dass sie ihre metaphysischen Ansprüche umdenken muss, ist die poetische Subjektivität nun in ihre Grenzen verwiesen und dadurch erst dazu fähig, die Herausforderung der 'objektiven' Welt im «Dinggedicht» anzunehmen, einer lyrischen Form, die sich vollends auf den konkreten Gegenstand im Raum richtet und ihrerseits zu einem literarischen Gegenstand plastischer Abgeschlossenheit und ungebrochener innerer Gesetzmäßigkeit wird.

Die Rilke-Forschung hat im Laufe der Jahre Rilkes mittlere Werkphase und deren doppelten Höhepunkt in den *Neuen Gedichten* und im *Malte* weit- und tiefgehend ergründet. Unter den kritischen Studien bleibt m. E. der Aufsatz unübertroffen, den Käte Hamburger Rilke vor genau 50 Jahren in ihrem Werk *Philosophie der Dichter* zugeordnet hat⁴⁷. In der vorliegenden Arbeit wurde bis hierhin Rilkes schwieriger Weg knapp nachgezeichnet, der aus dem neuromantischen Epigonen den großen Dichter der europäischen Moderne und den impliziten Wahrnehmungs- und Sprachphilosophen machen sollte. Ich möchte nun von Hamburgers These ausgehen, die *Neuen Gedichte* seien das lyrische Äquivalent einer spekulativen Erkenntnistheorie, i.e. der Beitrag, den ein Dichter der Gnoseologie des Phänomens beigesteuert habe. Um einen neuen Bezug zwischen dem menschlichen Bewusstsein und dessen Objekten herzustellen, beobachte die lyrische Gnoseologie Rilkes in den *Neuen Gedichten* das «Ding» mit angestrenzter Übung des Blicks und des ganzen Wahrnehmungspotentials und scheidet alle sich als nicht wesentlich erweisenden Züge unerbittlich aus. Durch die bei Rodin mühsam erlernte Disziplin des Sehens und durch den souveränen Umgang

⁴⁶ Rainer Maria Rilke, *Neue Gedichte*, Insel, Leipzig 1907 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 479-554). Rainer Maria Rilke, *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, Insel, Leipzig 1908 (= ebd., S. 555-642).

⁴⁷ Käte Hamburger, *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*, in Dies., *Die Philosophie der Dichter. Novalis, Schiller, Rilke*, Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1966, S. 179-275.



mit der Analogie «schaue» Rilkes Dinggedicht die *species* seines Gegenstandes «heraus» und isoliere sie, so dass (nur) das innerste Wesen des Phänomens in die lyrische Darstellung hinübergehe.

Rilkes komplexe, von Hamburger meisterhaft analysierte poetologische Wandlung kann in der Venedigdichtung mit großer Klarheit beobachtet und nachvollzogen werden. Während, wie gesagt, in den Gedichten aus der neuromantischen Phase die Unabhängigkeit des 'Objekts Venedig' von der lyrischen Stimme erdrückt und in den *lieu commun* der ästhetisierten Dekadenz gezwungen wird, so kann man verfolgen, wie in den sieben Gedichten des in den zweiten Band der *Neuen Gedichte* aufgenommenen 'Venedig-Zyklus'⁴⁸ das Topos von Venedigs Verfall wieder aufscheint, sich durch die neue Art des «sachlichen Sagens» verändert, bis es schließlich in *Ein Doge*, in *Die Laute* und vor allem im Sonett *Spätherbst in Venedig*, das wohl zu den vollkommensten unter den Dinggedichten zu zählen ist, dem «herausgeschauten» Wesen der Stadt – der vom Schönheitsschleier verborgenen historischen Weltmacht der Repubblica Serenissima – weicht.

Neu ist auch die Art, wie Rilke seinem dritten und, wie sich dann herausstellen soll, wichtigsten Venedig-Aufenthalt 1907 begegnet. Der Mann, der in einem regnerischen Herbst, in der grauen, leeren Stadt an den Zattere ankommt, um dort zu wohnen, hat einige Monate zuvor in der Euphorie des Gelingens den ersten Band der *Neuen Gedichte* abgeschlossen, ist gerade von einer Lesereise zurück, die ihn in mehrere europäische Städte geführt hat, steht nun fest im Bewusstsein nicht nur des Publikumserfolgs, sondern auch der unumstrittenen philosophischen Größe seines Werks. Vor der Reise nach Venedig hat er lange über die Geschichte der Stadt gelesen, sich ein klares Bild von der Machtpolitik der Republik im Mittelmeer und im Osten geschafft, die Biographien von Männern gelesen, die die Stadt groß gemacht haben. Es hat ihn etwa die Lebensgeschichte von Carlo Zeno (Zen) beeindruckt, so dass er jetzt dessen Biographie zu schreiben plant. Er war oft im Louvre in den Sälen der venezianischen Maler. Er hat Venedig-Bücher gelesen, die ihm der Freund Beer-Hofmann geliehen hat; über Venedig hat er in Rodaun mit Hofmannsthal gesprochen. Vor allem, noch ohne sich dessen voll bewusst zu sein, hat er gerade die Erfahrung hinter sich, die für den Übergang von der mittleren zur reifen Phase seiner Poetik – vom *Malte* zu den *Duineser Elegien* – entscheidend sein wird: den wiederholten, stau-

⁴⁸ *Bildnis, Venezianischer Morgen, Spätherbst in Venedig, San Marco (Venedig), Ein Doge, Die Laute, Der Abenteurer*, in Rainer Maria Rilke, *Der neuen Gedichte anderer Teil*, Insel, Leipzig 1908 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 555-642, 'Venedig-Zyklus', S. 608-614). Dem Zyklus geht thematisch das Sonett *Die Kurtisane* voran, das Rilke im März 1907 auf Capri schrieb und dann in den ersten Band der *Neuen Gedichte*, Insel, Leipzig 1907 aufnahm (= ebd., S. 526).



nenden Besuch, im Oktober 1907, der Cézanne-Retrospektive im Pariser Salon d'Automne, Grand Palais.

Als Rilke in Venedig ankommt, richtet sich seine Aufmerksamkeit selbstverständlich weiter auf die schon immer bewunderte zweideutige, verfallende Schönheit, diesmal aber auch auf andere Gesichter der Stadt, wie die Fabriken und die Werkstätten, den Holzhafen an den Zattere, das Alltagsleben in ärmeren Vierteln wie Sant'Alvise und San Pietro di Castello. Als Orte, wo sich Geschichte abgespielt hat und Machtkämpfe ausgefochten worden sind, betrachtet jetzt Rilke Paläste, Kirchen und Scuole, allem voran das Arsenal, das er jetzt als das wahre Herz der venezianischen Weltherrschaft betrachtet. So arbeitet nun der Dichter aus der in Konvention erstarrten Schönheit Venedigs ihr eigentliches phänomenisches Wesen heraus, i.e. die Machtpolitik seiner Dogen und Admirale, die mit dem Holz ganzer Wälder Venetiens im Arsenal prächtig gebaute Flotte, die Schlachten, die Entdeckungsreisen, die dreist blühende Stadtökonomie, die weltweite Geltung, den Reichtum, den Herrschaftsanspruch der Republik. In *Spätherbst in Venedig* betrachtet Rilke die Reste des gerade vergangenen Sommers: Die erschöpfte, ausgelaugte, ohnmächtige Stadt hat eben aufgehört, wie «ein Köder» zu «treiben», und was von der Hochsaison übrigbleibt, hängt von den Gartenmauern herab wie «ein Haufen Marionetten / kopfüber, müde, umgebracht»⁴⁹. Am Ende seiner sinkenden Parabel steigt aber Venedig wieder hoch durch den Rilkes Ding-Dichtung eigenen figuralen 'Umschlag', die plötzliche Umkehrbewegung, die aus der tiefsten Negativität das kräftig Positive entstehen lässt. Auf dem Grund ihrer Annihilierung wird die Stadt auf ihre Vergangenheit hin durchsichtig, auf den nüchternen Glanz einer verflissenen Zeit, in der sie nicht auf morbide Faszination, sondern auf Stärke, Eroberungs- und Siegeswillen gesetzt hatte. Dies, und nicht das dekadente Spiel, wird für Rilke ab 1907 die echte *species* Venedigs, an die zu denken ist, wenn man seine Schönheit betrachtet.

⁴⁹ Ebd. Übersetzung ins Italienische von Giacomo Cacciapaglia, *Tardo autunno a Venezia*, in Rainer Maria Rilke, *Poesie I (1895-1908)*, a.a.O., S. 647 («La città più non fluttua come un'esca [...] / [...] E dai giardini penzola // l'estate come marionette in mucchio, / a testa in giù, estenuate, uccise).

Il manoscritto volante. In margine a Tommaso Landolfi traduttore dei Grimm*

Roberta Malagoli

I. Tommaso Landolfi è noto soprattutto come traduttore e critico di letteratura russa. Per gli scrittori russi nutrì una predilezione consolidata negli anni fiorentini e durata per tutta la vita. Il suo rapporto con la lingua tedesca fu meno proficuo, nonostante la sua conoscenza del canone letterario tedesco fosse varia e profonda, dalle origini al Settecento, passando per i classici e i romantici, fino al Novecento di Rainer Maria Rilke e di Franz Kafka. A Firenze, dove Landolfi giunse nel 1929 da Roma per proseguire i suoi studi universitari, giovani intellettuali e scrittori si aprivano alle letterature del mondo, d'Europa e d'America, inaugurando quello che Cesare Pavese ha consacrato come il «decennio delle traduzioni»¹. Lì Landolfi incontrò l'amico di una vita Leone Traverso, arrivato da Padova per studiare letteratura tedesca. In seguito perfezionò il tedesco con brevi viaggi a Berlino e Colonia nella tarda primavera del 1933² e, a giudicare dal suo carteggio con Traverso, non si sentì mai del tutto padrone del nuovo idioma. In una lettera del 1956 si legge infatti: «Io son completamente fuori della lingua tedesca (supponendo che mai ci sia stato dentro) [...]»³. Le sue poche traduzioni dal tedesco sono comprese tra il 1941 e

* Desidero ringraziare per il generoso contributo critico e i preziosi suggerimenti Marco Rispoli, Stefania Sbarra, Michele Sisto ed Emanuele Zinato. Alla dottoressa Francesca Gallina della Biblioteca Estense Universitaria di Modena va la mia sincera gratitudine per l'aiuto profuso nella ricerca delle prime traduzioni italiane delle fiabe dei Grimm. È infine grazie alla gentile sollecitudine della dottoressa Valentina Zanchin, del Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione) dell'Università degli Studi di Milano che ho potuto recuperare i testi di Franco Fortini pubblicati sul «Politecnico».

¹ Silvia Moretti, *Il «decennio delle traduzioni»*, in *Atlante della letteratura italiana*, 3 voll., a cura di Sergio Luzzatto – Gabriele Pedullà, Einaudi, Torino 2010-2012, vol. III: *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa (2012), pp. 645-649, qui p. 648.

² Per la biografia si rimanda alla *Cronologia* stilata da Idolina Landolfi in Tommaso Landolfi, *Opere*, I (1937-1959), a cura di Idolina Landolfi, Rizzoli, Milano 1991, pp. XXI-LXVI.

³ Citato in «*Il piccolo vascello solca i mari*». *Tommaso Landolfi e i suoi editori*. Biblio-



il 1947. In due tempi, nel 1941 e nel 1946, Landolfi tradusse di Novalis l'*Enrico di Ofterdingen*, e di Hugo von Hofmannsthal, rispettivamente nel 1946 e 1947 *Il cavaliere della rosa* e *Le nozze di Sobeide*⁴. Meno citata è la traduzione di sette fiabe dei Grimm che Landolfi portò a termine nel 1941, contemporaneamente alla versione di alcuni capitoli dell'*Ofterdingen*, su invito di Traverso, per l'antologia di prosa tedesca *Germanica. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, uscita nel 1942 presso la casa editrice Bompiani, nella collana «Pantheon», all'epoca diretta da Elio Vittorini. Impresa speculare alla più famosa *Americana*, curata dallo stesso Vittorini e uscita nel 1941, l'antologia presentava una silloge di prosatori tedeschi dal Seicento al primo Novecento, con un raffinato corredo iconografico di tavole in bianco e nero. Suddivisa in sezioni cronologiche, con prefazioni critiche di Traverso e brevi profili biografici per ciascun autore, per il periodo classico-romantico l'antologia includeva nel *Settecento* soltanto Karl Philipp Moritz e Wilhelm Heinse, annoverava tra *I Titani* Jean Paul e Heinrich von Kleist, tra *Gli Olimpici* Goethe e Schiller, mentre eleggeva a rappresentare il Romanticismo Novalis, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Clemens Maria Brentano, Achim von Arnim, *Le veglie di Bonaventura*, allora attribuite ad Anonimo⁵, i Grimm, Joseph von Eichendorff e Franz Grillparzer.

La censura e le leggi razziali lasciarono il loro inevitabile segno su *Germanica*: oltre alle avanguardie espressioniste non vi figuravano, tra gli altri, i nomi di Heinrich Heine, Franz Kafka, Hermann Broch, degli esuli Thomas Mann e Robert Musil, di Hermann Hesse⁶. Se forse alcuni erano stati esclusi in vista di «un'antologia dei viventi»⁷, che non fu però mai realizzata, i nomi censurati nella scelta spuntavano tuttavia a tratti nei preludei critici⁸, e tra le centododici tavole si nascondevano in bella vista

grafia degli scritti di e su Landolfi (1929-2006), 2 voll., a cura di Idolina Landolfi, Cadmo, Fiesole 2015, vol. I: Idolina Landolfi, *A carte scoperte. L'autore e il traduttore: una biografia di Landolfi attraverso il rapporto con gli editori, il pubblico, le riviste, i contemporanei*, p. 61.

⁴ Sulle traduzioni dal tedesco si veda «*Il piccolo vascello solca i mari*», cit., vol. II: *Le opere, i giorni: bibliografia*, con una prefazione di Giovanni Maccari, pp. 94-97. La storia editoriale dell'*Ofterdingen*, in «*Il piccolo vascello solca i mari*», cit., vol. I, pp. 27-32, 59-63.

⁵ Dal 1987 definitivamente attribuite a Ernst August Friedrich Klingemann (1777-1831), direttore del teatro di Braunschweig. Cfr. Ruth Haag, *Noch einmal: Der Verfasser der 'Nachtwachen des Bonaventura'*, in «*Euphorion*», 81 (1987), 3, pp. 286-297.

⁶ Sulle lacune di *Germanica* cfr. Leone Traverso, *Curriculum*, in *Studi in onore di Leone Traverso*, a cura di Pino Paioni – Ursula Vogt, «*Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura. Nuova Serie B*», 45 (1971), 1-2, pp. 11-14.

⁷ Del piano si legge nella lettera di Elio Vittorini a Leone Traverso del 29 marzo 1941, in Elio Vittorini, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, Torino 1985, pp. 123-124, qui p. 124.

⁸ In *Germanica. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Leone Traverso, Bompiani, Milano 1942, su Heinrich Heine pare esserci soltanto un accenno di



alcune prove di arte espressionista, l'«arte degenerata». Le leggi razziali toccarono anche Gabriella Bemporad, che per *Germanica* tradusse Heinse, Stifter e Hofmannsthal, costretta però a celare l'ascendenza ebraica dietro lo pseudonimo di Gabriella Benci⁹.

Fu Elio Vittorini, che era appassionato lettore delle *Mille e una notte*¹⁰ e avrebbe poi collaborato in Einaudi alla scelta delle illustrazioni delle *Fiabe del focolare* dei Grimm, per i Millenni (1951), a insistere con Traverso perché nel piano dell'antologia, tra i «mancanti», contemplasse anche i Grimm¹¹. In generale, in *Germanica* si nota un'attenzione particolare per il motivo del sogno e della visione. Si leggevano per esempio di Jean Paul due sogni, con un titolo redazionale *Venere morta sulle acque*, tratto da *Anni acerbi* (*Flegeljahre*, 1804)¹², e *Il sogno di Cristo orfano* (*Rede des toten Christus*), nota visione nichilista del *Siebenkäs* (1796), di Schiller un lungo brano del romanzo incompiuto *Il visionario* (*Der Geisterseher*, 1789) e, per la fiaba già prima del suo trionfo romantico, la traduzione della *Fiaba* (*Das Märchen*) goethiana dalle *Conversazioni di esuli tedeschi* (*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, 1795), vera celebrazione dell'omonimo genere letterario e del suo potenziale simbolico¹³. L'attenzione accordata da Traverso al sogno nella cultura tedesca è in linea con i suoi gusti di fine conoscitore del romanticismo e dell'estetismo tedesco, con l'ambiente dell'ermetismo fiorentino nel quale si

poche righe a p. 629, Franz Kafka figura nell'introduzione, a p. 10 e, brevemente, accanto ai nomi delle avanguardie, dei Mann, di Hesse nella sezione *Vie nuove*, pp. 1003-1005. Su questo punto si rimanda alla ricostruzione di Mario Rubino, *Literary Exchange between Italy and Germany: German Literature in Italian Translation*, in *Translation under Fascism*, ed. by Christopher Rundle – Kate Sturge, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2010, pp. 147-177, qui p. 170.

⁹ In Giovanni Sorge, *Ricordo di Gabriella Bemporad*, in «Il Cormorano», III, 1 (ottobre 2003), <<http://www.cristinacampo.it/public/2%20ricordo%20di%20gabriella%20bemporad%20di%20giovanni%20sorge.pdf>> (29 dicembre 2016).

¹⁰ In Elio Vittorini, *Della mia vita fino a oggi raccontata ai miei lettori stranieri*, in «Pesci rossi», XVIII, 3 (marzo 1949), pp. 5-7, citato in Annalisa Stancanelli, *Vittorini e le mille e una notte. Pittura, fumetti e pubblicità nell'opera editoriale di Elio Vittorini*, Youcanprint (selfprint), 2013, p. 76.

¹¹ «[...] è necessario che tu non lasci fuori Novalis e Rilke (e non, di quest'ultimo, una ristampa da Errante, assolutamente!) Di altri mancanti considera in particolar modo i casi di Chamisso, fratelli Grimm, Freytag, Voss, Immermann (e Thümmel, Heinse, Trenk)». Lettera di Elio Vittorini a Leone Traverso del 29 marzo 1941, in Elio Vittorini, *I libri, la città, il mondo*, cit., p. 123.

¹² Si cita l'edizione Jean Paul, *Anni acerbi*, a cura di Liborio Mario Rubino, Guida, Napoli 1990.

¹³ Nel suo studio *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari* (*Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, 1979), Mondadori, Milano 2004, p. 78, Jack Zipes fa risalire al *Märchen* goethiano l'inizio della rivoluzione del genere della fiaba portata a termine dai romantici.



diffuse l'interesse per il romanticismo europeo¹⁴, ma anche con il bisogno di un punto di fuga politico e temporale.

Quando si parla di traduzione in ambito germanico, il pensiero va subito alla riflessione filosofica sul tradurre che nasce dal confronto con le lingue sacre, da Martin Lutero a Moses Mendelssohn, passando per Johann Gottfried Herder e Friedrich Schleiermacher fino alla nuova traduzione della Bibbia di Franz Rosenzweig e Martin Buber, che comincia a uscire nel 1925. Se nel dibattito filosofico sulla traduzione domina quello che, semplificando, si può considerare l'aspetto alto, sacrale e arduo del tradurre, al centro degli scritti giovanili di Walter Benjamin sulla Bibbia e su Hölderlin, un peso minore sembrano avere i testi della letteratura popolare, che per la loro semplicità non pongono altrettante sfide¹⁵. Eppure, la letteratura popolare, che vive molto anche di traduzioni, rifacimenti e contaminazioni, ha sempre goduto dell'attenzione dei traduttori scrittori.

Limitandosi all'ambito italiano, nel corso del Novecento proseguì la tardiva scoperta della letteratura tedesca per l'infanzia, avviata a fine Ottocento, con il successo del classico di Heinrich Hoffmann, lo *Struwwelpeter* (1845), consacrato da un titolo indovinato, *Pierino Porcospino*, in una fortunata traduzione in versi del 1891, e con l'edizione minore dei Grimm tradotta nel 1897¹⁶. Dal canone tedesco di fiabe, filastrocche e

¹⁴ Sulla vocazione comparatistica ed europea dell'ambiente ermetico fiorentino negli anni Trenta, sul ruolo delle frequentazioni fiorentine di Tommaso Landolfi con il poliedrico e poliglotta Renato Poggioli, con Leone Traverso, Carlo Bo e Oreste Macrì cfr. Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, Le Lettere, Firenze 1990, in particolare pp. 22-25; infine, sulla pubblicazione del libro di Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* nel 1930 cfr. Raffaele Manica, *La carne d'Europa. Benedetto Croce recensisce «La carne, la morte e il diavolo» di Mario Praz*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, cit., pp. 579-583.

¹⁵ Sull'idea di traduzione in Germania in generale e sul ruolo di Lutero cfr. Antoine Berman, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica (L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique)*, 1984) a cura e con una nota di Gino Giometti, Quodlibet, Macerata 1997, pp. 35-48.

¹⁶ La traduzione in versi di Heinrich Hoffmann è di Gaetano Negri, per il suo amico ed editore Ulrico Hoepli. Nel catalogo della casa editrice Hoepli si attribuiscono a Negri sia la prima edizione del 1882 («versi di G. Negri») sia la «nuova traduzione» del 1891, che è tuttora in stampa. Cfr. *Catalogo cronologico, alfabetico-critico, sistematico e per soggetti delle edizioni Hoepli 1872-1896*, con un'introduzione di Gaetano Negri, Milano, Hoepli (1896?), pp. 8 e 23, <<http://scans.library.utoronto.ca/pdf/4/4/catalogodelleedi00hoepuoft/catalogodelleedi00hoepuoft.pdf>> (29 dicembre 2016). La prima traduzione delle fiabe dei Grimm è per la casa editrice Ulrico Hoepli, una selezione illustrata del 1897, tradotta dalla scrittrice e giornalista Fanny Vanzi Mussini: Fratelli Grimm, *Cinquanta novelle per i bambini e per le famiglie*, trad. di Fanny Vanzi Mussini, Hoepli, Milano 1897. Per una prima indagine di taglio comparatistico e una bibliografia sulla ricezione italiana dei Grimm si rimanda a Dieter Richter, *Der Weg über die Alpen. Zur Geschichte der Aufnahme italienischer Märchen in Deutschland und deutscher Märchen in Italien*, in «Studi Germanici», 1 (2012), pp. 41-56.



letteratura per bambini, oltre alle *Fiabe* scelte dallo scrittore di Pico Farnese, spiccano la versione dei Grimm di Antonio Gramsci (a partire dal 1929)¹⁷, o la più tarda traduzione di *Max und Moritz* (1865) di Wilhem Busch ad opera di Giorgio Caproni (*Max e Moritz ovvero Pippo e Peppo*, 1974)¹⁸, senza dimenticare, dello stesso Busch, nella gloriosa collana dei Classici del ridere di Angelo Fortunato Formiggini, un altro piccolo capolavoro di satira in versi, il *Sant'Antonio da Padova* (*Der heilige Antonius von Padua*, 1870) tradotto dal grecista Ettore Romagnoli nel 1920 e la versione di Gottfried August Bürger delle *Avventure del barone di Münchhausen* (*Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande: Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*, 1786), uscita nel 1923 per la penna dello scrittore e regista Corrado Pavolini¹⁹.

Landolfi era poliglotta, conosceva fra le altre lingue il francese e lo spagnolo, il russo e il tedesco, traduceva per scelta, con raffinatezza, e per necessità, soprattutto quando la passione per il gioco d'azzardo affossava le sue finanze. Ma non traduceva qualsiasi cosa. Accettò i Grimm accanto a Novalis e a Hofmannsthal, pensò di tradurre alcune pagine in prosa di Hölderlin per *Germanica*, rinunciando in un secondo momento, rifiutò invece Achim von Arnim, Ludwig Tieck e più avanti Heinrich von Kleist²⁰. Chi lo legge sa che era scrittore dotto. Il romanticismo tedesco, e più in generale il cosiddetto romanticismo nero, hanno influenzato in più modi la sua scrittura. Si sa anche che da autore di fiabe e racconti fantastici conosceva bene la tradizione della fiaba romantica²¹. Nel 1938 aveva terminato il suo primo «romanzo per bambini», *Il prin-*

¹⁷ *C'era una volta... Le più belle favole dei fratelli Grimm*, tradotte da Antonio Gramsci, a cura di Elsa Fubini – Mimma Paulesu, Editori Riuniti, Roma 1987. Si veda anche, per una ricostruzione del contesto, Antonio Gramsci, *I racconti dei fratelli Grimm: le traduzioni originali dai «Quaderni del carcere»*, a cura di Nicola Caleffi – Guglielmo Leoni, con un saggio introduttivo di Lucia Borghese, Incontri, Sassuolo 2011.

¹⁸ La prima edizione è del 1974: Wilhelm Busch, *Max e Moritz ovvero Pippo e Peppo. Storiella malandrina in sette baie*, nella versione di Giorgio Caproni, con una prefazione di Claudio Magris, Rizzoli, Milano 1974. Nella ristampa il titolo è abbreviato: Wilhelm Busch, *Max e Moritz*, nella versione di Giorgio Caproni, con una prefazione di Claudio Magris, Castelvechi, Roma 2015.

¹⁹ Guglielmo Busch, *S. Antonio da Padova*, trad. di Ettore Romagnoli, disegni di Guglielmo Busch, Angelo Fortunato Formiggini, Roma 1920 (Classici del ridere, 38); Gottfried August Bürger, *Le avventure del barone di Münchhausen*, versione integrale di Corrado Pavolini, con xilografie di Benito Boccolari, Angelo Fortunato Formiggini (Classici del ridere, 43), Roma 1923.

²⁰ Cfr. Idolina Landolfi, *Nota al testo*, in Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, trad. di Tommaso Landolfi, a cura di Idolina Landolfi, Adelphi, Milano 1999, pp. 65-79. Le note al testo di Idolina Landolfi non compaiono nella terza edizione del 2011.

²¹ Monique Baccelli, *Landolfi e il Romanticismo tedesco*, in *Lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 233-251.



*cipe infelice*²². Non sembrano necessarie altre spiegazioni per giustificare la traduzione landolfiana dei Grimm. Eppure, le fiabe che Landolfi sceglie sembrano lasciare spazio ad altre considerazioni sulla traduzione in questa forma meno sacrale, nell'universo prevalentemente profano della fiaba. La scelta stessa dei testi, come ha subito notato la figlia Idolina, e le poche note di Landolfi nel carteggio con Traverso sulle sue traduzioni per *Germanica* lasciano intravedere un'idea forte di traduzione e la ricerca di un'empatia poetica con i testi tradotti, celata dietro agli sfoghi contro i pagamenti modesti, la fatica e i passi incomprensibili²³.

Per l'amico germanista Landolfi scelse, accanto ai classici *Fiordirovo* (*Dornröschen*) e *Cappuccetto rosso* (*Rotkäppchen*), una fiaba di formazione, *Giandiferro* (*Der Eisenhans*), nello spirito avventuroso del *Principe infelice*, due racconti astrali, *I talleri di stelle* (*Die Sterntaler*) e *La Luna* (*Der Mond*), che non potevano di certo sfuggire alla sua passione per le astro-poetiche sette- e ottocentesche e per il viaggio immaginario di matrice non solo ariostesca²⁴, *La ragazza senza mani* (*Das Mädchen ohne Hände*), una fiaba horror con lieto fine sull'arto-metafora della scrittura, e infine una fiaba animale, *Pidocchietto e pulcetta* (*Läuschen und Flöhchen*), che si combina senza fatica con il bestiario fantastico dello scrittore²⁵. In molte la ricchezza improvvisa o riconquistata, ossessione di uno scrittore spesso malpagato e inseguito dai debiti di gioco, è il premio finale, talvolta della bontà, per l'orfanello di *Talleri di stelle*, talvolta del coraggio e dell'amore, in *Giandiferro*, o per la bella addormentata tardiva ricompensa, con l'amore e la felicità, di una lunga attesa.

L'edizione usata da Landolfi era, lo suggerisce Idolina sulla base dei volumi nella biblioteca del padre, la raccolta completa per le edizioni Reclam in tre volumi, in una stampa del 1939. Le fiabe risalgono in parte alla prima edizione del 1812, *Fiordirovo*, *I talleri di stelle*, *Cappuccetto rosso*, *Pidocchietto e pulcetta*, *La ragazza senza mani*, altre sono più tarde. *Giandiferro* fa parte dell'edizione del 1850 e *La luna* dell'ultima, la settima, del 1857. Alcune trascrivono una fonte orale, altre sono contamina-

²² Idolina Landolfi, *Nota ai testi*, in Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., pp. 1003-1004. *Il principe infelice* è ripubblicato in *ivi*, pp. 357-388. Il secondo «romanzo per bambini» di Landolfi, *La raganella d'oro*, fu completato nel 1947 ma uscì soltanto nel 1954, ora in *ivi*, cit., pp. 809-834. Vanno ricordate anche le tre filastrocche pubblicate nel 1968, e raccolte in *Id.*, *Opere*, II (1960-1971) a cura di Idolina Landolfi, Rizzoli, Milano 1997, pp. 1243-1249.

²³ Cfr. «*Il piccolo vascello solca i mari*», vol. I, cit.

²⁴ Emanuele Zinato, *Landolfi e la tradizione del viaggio immaginario*, in «Chroniques italiennes», 81-82 (2008), 2-3, pp. 209-218.

²⁵ Sui legami tra opera landolfiana e traduzione dei Grimm si veda Idolina Landolfi, *Nota al testo*, in Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, cit. In *Germanica*, cit., la traduzione landolfiana delle fiabe dei Grimm si trova alle pp. 552-576.



zioni letterarie, come una delle più recenti, *La luna*, che figura appunto nell'edizione del 1857²⁶, quando ormai la parodia dello scenario lunare e della selenofilia era acquisita, sia in letteratura, almeno a partire dalla novella *Der Mondsüchtige (Il sonnambulo)*, 1832) di Ludwig Tieck, sia nella cultura popolare, nella tradizione del *Volkslied*²⁷.

Diverse nel tono e nello stile, più orale alcune, più letterario altre, le fiabe elencate ricordano in vario modo al lettore motivi e stilemi della scrittura di Landolfi, non solo del Landolfi fantastico, a riprova di un debito verso il romanticismo tedesco, ma ancor più, si vuole supporre, della dominante presenza dello scrittore nell'atto stesso della traduzione. Landolfi si fa sentire nella selezione dei testi, dei motivi, nelle scelte linguistiche.

Si prenda ad esempio *Pidocchietto e pulcetta*, una fiaba classica, in prosa e versi, tutta costruita sull'uso di figure di ripetizione. *Pidocchietto e pulcetta* sembra rispondere a una delle caratteristiche della letteratura di Landolfi secondo Italo Calvino:

In un'opera come quella di Tommaso Landolfi la prima regola del gioco che si stabilisce tra autore e lettore è che presto o tardi ci si deve aspettare una sorpresa; e che questa non sarà mai gradevole o consolante, ma avrà l'effetto, nel più blando dei casi, d'un'unghia che stride contro un vetro, o d'una carezza contropelo, o d'una associazione di idee che si vorrebbe scacciare subito dalla mente²⁸.

La struttura di questa fiaba è infatti tipica della tradizione del perturbante romantico: un elenco per nulla omerico di personaggi, un pidocchietto e una pulcetta, un usciolino e una scopettina, una carriola e un letamino, ovvero un piccolo mucchio di letame, un alberuccio e una ragazzina, infine una fontanella; la classica serie di sfortunati eventi (pidocchietto si brucia, pulcetta piange, usciolino stride, scopettina spazza, carriola corre, letamino arde, alberuccio si scuote e la ragazzina rompe una brocca). E ogni azione accade, semplicemente, si spiega soltanto come reazione piuttosto irrelata a quel primo infelice evento, Pidocchietto che si brucia nella pentola dove fermenta la birra: «Cadde il pidocchietto dentro

²⁶ Per le datazioni e le fonti delle fiabe si rimanda all'edizione critica del Deutscher Klassiker Verlag, Jakob und Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837), hrsg. v. Heinz Rölleke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1985.

²⁷ Jutta Assel – Georg Jäger, *Volksliedmotive auf Postkarten*. «Guter Mond, du gehst so stille», reperibile sul «Goethezeitportal», <<http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=6442>> (29 dicembre 2016).

²⁸ Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Adelphi, Milano 2001, pp. 551-563, qui p. 551.



e si bruciò. Allora la pulcetta cominciò a gridare forte. Disse l'uscio-
lino: 'Ché gridi Pulcetta?'. 'Perché Pidocchietto s'è bruciato'. / Allora l'Uscio-
lino cominciò a stridere»²⁹, e così via finché si arriva all'ultimo figurante,
alla fontanella che decide di scorrere, e annega tutti, dall'ultimo al primo.
Ecco ciò che accade davvero: l'inversione dell'elenco, il ripiegarsi della
fiaba su di sé, come un'onda, e il ritorno alla prima parola e al primo per-
sonaggio, Pidocchietto, il primo a bruciarsi e l'ultimo ad annegare. Questa
semplice fiaba si avvita su figure di ripetizione assassine, l'elenco, l'ana-
fora, il parallelismo e infine il ciclo, che si chiude a distanza sul sostanti-
vo «pidocchietto», in una festa di diminutivi e in una lingua che ostenta
inutilmente innocenza, tra prosa e filastrocca, dal fuoco all'acqua, dalla
vita alla morte, con una struttura circolare irriverente. In questo testo fal-
samente innocuo e privo di tropi l'imprevisto nasce dall'ovvia reazione
di una fontanella, che non può, per sua stessa definizione, far altro che
acqua, e se proprio si vuol indicare un motivo, forse la fontanella inonda
tutto e tutti per placare il dolore e l'ustione di Pidocchietto.

Nella fiaba animale dei Grimm la lingua, nella sua forma più semplice,
nel suo significato letterale, produce una trappola mortale, cioè l'annega-
mento di tutti i personaggi, per sue regole interne, nel gioco compositivo
di una prosa elementare e di rime infantili³⁰. Se nella tradizione tedesca
l'Icaro letterario sfida il sole soprattutto nel canone lirico, nell'inno, nella
poesia di Hölderlin, nel confronto con la Bibbia, nelle fiabe la lingua è
pericolosa in una dimensione profana e quotidiana, e il pericolo vi è spes-
so innescato proprio dall'onnipotenza della parola.

II. Che la lingua, e la letteratura, e persino la traduzione, possano
essere pericolosi come di solito si ritiene pericolosa la vita è un motivo
ricorrente nell'opera di Landolfi, lo sanno bene i suoi lettori. Nel *Dialogo
dei massimi sistemi* del 1937, uno dei suoi testi più celebri, un certo
Y, ossessionato dall'idea di produrre un'opera d'arte originale, si reca
dal protagonista, *alter ego* dell'autore, e racconta una storia singolare di
come abbia deciso, dopo aver a lungo riflettuto sulla natura dell'opera
d'arte, che è meglio scrivere in una lingua diversa dalla propria, e peggio
conosciuta, per evitare le solite combinazioni di parole e di frasi. L'avven-
tura di Y con le lingue straniere non è a lieto a fine. Ha imparato da un

²⁹ Jakob e Wilhelm Grimm, *Pidocchietto e pulcetta*, in Idd., *Fiabe*, cit., pp. 57-59, qui p. 57.

³⁰ Si rimanda all'analisi che Wolfram Groddeck dedica allo *Struwwelpeter* di Heinrich Hoffmann, per la costruzione di senso attraverso l'uso di figure di ripetizione, senza l'uso di tropi, nell'episodio, altrettanto letale, della *Tristissima storia degli zolfanelli* (*Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug*), in Wolfram Groddeck, *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, 2. durchgesehene Auflage, Stroemfeld, Frankfurt a.M. 2008, pp. 127-133.



capitano inglese, conosciuto per caso, il persiano, almeno così crede, senza l'ausilio di libri e grammatiche. Decide di comporre poesie, ne finisce tre, ma ben presto si accorge che non ha studiato affatto il persiano, bensì una lingua inesistente, di cui nel frattempo anche il capitano ha dimenticato le regole. Nella sua disperazione Y brucia pure i fogli di appunti scritti durante le cosiddette lezioni e rimane unico depositario di un sapere inutile. A Y, convinto che quella lingua inesistente sia comunque bellissima, non rimangono che le liriche, e il quesito se le si possa considerare arte. Quando sottopone a un critico uno dei testi, questi elargisce un complimento e il consiglio di tentare una traduzione, che Y produce a braccio. I primi tre versi del componimento nella lingua inesistente sono un'accozzaglia di suoni e accenti, i suoni si ripetono, le parole sono tutte diverse: «Aga magéra difúra natun gua mesciún / Snit guggérnis soe-wáli trussán garígúr / Gúnga bandúra kuttávol jerís-ni gillára». Y – si legge –

[...] improvvisando sul testo, tradusse:

Anche piangeva della felicità la faccia stanca
Mentre la donna mi raccontava della sua vita
E mi affermava il suo affetto fraterno³¹.

L'*alter ego* di Landolfi è l'unico a rigettare l'esperimento di Y, che qualifica come «il capriccio di un momento, capriccio in nessun modo codificato»³², e a difendere la storicità della lingua, come insieme di regole e convenzioni sostenute da un passato e da un popolo.

Y invece insiste sul riconoscimento del valore estetico dell'originale, a lui soltanto comprensibile, e promette di sottoporre al critico traduzioni con testo a fronte in bella calligrafia che, purtroppo per lui, nessuno vorrà. L'ossessione per quell'esperimento lo condurrà alla follia. Come ricorda Italo Calvino, nel testo autobiografico *Des mois* (1967) Landolfi ritorna sull'argomento: «Ameni tentativi di chi cerca nuovi linguaggi! e necessariamente rientra in qualche antichissimo sistema di rapporti, donde non si evade»³³.

Nel *Dialogo dei massimi sistemi*, agli occhi di Y la traduzione perde completamente valore, perché riproduce soltanto il senso, non il fascino

³¹ Tommaso Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi*, in Id., *Opere*, I, cit., pp. 43-55, qui pp. 51-52.

³² *Ivi*, p. 49.

³³ In Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, cit., p. 559, a cui si rimanda in generale sul *Dialogo dei massimi sistemi* e sulle lingue immaginarie di Landolfi. Per un'analisi di ampio respiro del racconto nel contesto della riflessione di Landolfi sulla lingua, cfr. Beatrice Stasi, *La lingua impossibile: il problema estetico «spaventosamente originale» del Dialogo dei massimi sistemi*, in «Chroniques italiennes», 81-82 (2008), 2-3, pp. 139-157.



dell'originale, racchiuso nel suono. Purtroppo, la soluzione estrema di Y si allontana dalla lingua viva, reale, esistente e non conduce né all'arte né alla vita. Ma rimane il potere seduttivo dell'azzardo linguistico, della traduzione, della «vasta tastiera» che per Eugenio Montale è necessaria al traduttore, mentre si «può diventare un grande scrittore in proprio usando poche centinaia di parole [...]»³⁴.

Altrove, in un racconto fantastico del 1942, intitolato *La spada*, Renato scova una spada preziosa nella dimora decaduta del suo casato. Una volta estratta la spada, Renato scopre che la lama è trasparente. Dalla «lama di sole» affiorano «parole leggere» in caratteri molto antichi che ne descrivono il segreto potere³⁵. La lama taglia qualsiasi cosa, ma invece di consentire a Renato di conquistare il mondo, distrugge tutto ciò che potrebbe dargli felicità. La precisione della spada, metafora fin troppo limpida delle ossessioni stilistiche dello scrittore, è imperativa. Renato non può sottrarsi alla volontà della lama, tanto che uccide la bellissima fanciulla che gli si avvicina senza arretrare di fronte al pericolo. Perde così sia la felicità, sia la magia nefasta della spada, che si esaurisce nell'omicidio.

La lingua uccide, o conduce alla follia, la lingua è un rischio, e lo è soprattutto quando si voglia evitare la ripetizione, l'esito scontato di un numero limitato di combinazioni, rincorrendo lingue inventate o arcaiche spade. Come si è visto, anche in *Pidocchietto e pulcetta* dei Grimm il gioco linguistico finisce male, ma all'interno di un insieme di codici riconoscibili, anche troppo riconoscibili, una ridda di figure di ripetizione, in uno stile piano. Dunque perché scegliere questo testo? Se uccide l'*apax* e uccide la ripetizione, cosa distingue le due vie, se distinzione c'è?

In una lettera a Traverso, che gli aveva redatto il lavoro, Landolfi difende le proprie scelte stilistiche nella traduzione dei Grimm. Racconta infatti la figlia Idolina che Traverso dovette aver avanzato qualche riserva

³⁴ Eugenio Montale, *Buon anno senza perle ai traduttori mal pagati!*, prosa del 1949 sulla scomparsa dei traduttori scrittori nel dopoguerra, pubblicata sul «Corriere d'informazione», 28-29 dicembre 1949, ora in Eugenio Montale, *Il secondo mestiere*, 2 voll., a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996, vol. I: *Prose 1920-1979*, pp. 886-889, qui pp. 886-887. La citazione completa: «Buone feste e buon anno anche ai traduttori, amico lettore! Chi conosce la loro vita e i loro stenti non può, in questa chiusura del 1949 letterario, non mandare ad essi un saluto molto reverente. Si traduce molto, in Italia, sebbene meno che altrove, ma come si traduce? Tradurre è difficile, in certo senso più difficile che scrivere opere originali. Si può diventare un grande scrittore in proprio usando poche centinaia di parole; ma per tradurre occorre una vasta tastiera e una profonda conoscenza di almeno due lingue (quella da cui e quella in cui si traduce) e dei possibili scambi, delle possibili equivalenze delle due lingue in giuoco. Fino al '43 si dedicarono alle traduzioni anche ottimi scrittori tenuti lontani dalle redditizie (allora) collaborazioni giornalistiche da veti e ostracismi di natura non precisamente letteraria».

³⁵ Tommaso Landolfi, *La spada*, in Id., *Opere*, I, cit., pp. 283-288, qui pp. 284-285 e per la datazione pp. 992-993.



rispetto ad un «chiunque» e all'espressione «dar di piglio» (in *Fiordirovo*). Alle obiezioni dell'amico Landolfi replica: «Ad ogni modo, per questo *chiunque* come per non so che *dar di piglio* e simm., spero che vorrai conceder anche a me i miei vezzi? O perentorietà dei dotti!». E riprendendo la scelta di quel termine, il «dar di piglio», Landolfi insiste altrove che l'amico può sì correggere le sviste ma non «[...] alterare quel po' di piglio che è l'unica risorsa di una versione in fondo così piatta e normale. Tale pochezza appare addirittura lampante a chi si accinga a una versione da Federico D'Ardenberga, alla quale vengo»³⁶.

Di quella sua versione piatta dei Grimm Landolfi rivendicava però i vezzi, come l'unico azzardo che da giocatore si era concesso, per mantenere vivo, di qui l'uso della parola «piglio», il senso di avventura, rischio e vertigine che la lingua gli procurava, con la sua infinita storia.

a chi o a che cosa può giovare la ripetizione a volontà di checchessia? Agli uomini, alla loro società, ai loro bisogni: a nessuno e a niente. E finalmente: non è l'irripetibile la nostra ultima meta, e la nostra unica salvezza dai, contro i, fatti?³⁷

In *Pidocchietto e pulcetta* la ripetizione è l'evento letale, accade, diventa sistema. Ma anche la ricerca dell'irripetibile, del vezzo, della variante, espone secondo Landolfi a considerevoli rischi. Nella fiaba animale dei Grimm uccide la ripetizione ineluttabile delle azioni e degli eventi, che si cristallizza nella lingua, nella retorica dello sdoppiamento e del senso letterale, nei testi di Landolfi la minaccia deriva invece anche dalla ricerca dell'eccezione. Ma bisognerebbe aggiungere che si tratta di una semplice ipotesi, di un forse, il primo di molti.

«La mia moglie era agli scappini, il garzone scaprugginava, la fante preparava la bozzima...», così comincia la *Passeggiata*, il «racconto impossibile»³⁸ che svela al lettore l'amore di Landolfi per il dizionario, per il dizionario etimologico e, con essi, per la lingua³⁹. Forse era soprat-

³⁶ Idolina Landolfi, *Nota al testo*, in Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, cit., p. 75.

³⁷ Tommaso Landolfi, *Des mois*, 1967, in Id., *Opere*, II, cit., pp. 679-802, qui p. 695.

³⁸ Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, cit., p. 558, Il racconto *La passeggiata*, tratto dalla raccolta landolfiana del 1966 *Racconti impossibili*, è incluso nella selezione di Calvino, Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine*, cit., pp. 508-510.

³⁹ In una recensione del 1954 all'edizione einaudiana delle *Fiabe russe* di Afanes'ev Landolfi ragionava sui motivi del successo delle fiabe e dell'attenzione loro riservata dalla letteratura alta. Vi nominava, come motivo prevalente, l'interesse linguistico: «Ma se, come si disse, sempre la letteratura popolare ha fornito alimento alla qualificata, rimane il fatto che presso tutti i popoli e in ciascuna delle loro storie spirituali c'è un particolare momento in cui di quell'apporto si prende più chiara coscienza; al che concorrono sazieta dei vecchi schemi, bisogno periodico di abbeverarsi alle pure fonti [...] e prevalentemente, checché se ne dicesse da coloro che in quell'abbeveratura cercarono appunto salvezza



tutto l'avventurosa esplorazione dell'onnipotenza della lingua e di quel particolare *Wunderkabinett* che è il dizionario ad avvicinare il raffinato Landolfi alle sette semplici *Fiabe* dei Grimm, o meglio ai Grimm stessi, gli iniziatori del *Deutsches Wörterbuch*, avviato nel 1838, un secolo prima della traduzione landolfiana. Parrebbe provarlo, per esempio, la scelta di tradurre alla lettera il titolo della fiaba *I talleri di stelle*, in tedesco *Sterntaler*, una moneta tardosettecentesca con una stella entro la quale è iscritto lo stemma di un ordine nobiliare. Mentre nel 1897 il titolo era stato tradotto, con riferimento al contenuto, come *Stelle cadenti*⁴⁰, Landolfi mantiene l'unità di oggetto e segno, di titolo e fiaba. La moneta con la sua storia e la stella che le dà il nome sono la stessa cosa. Dalla parola *Sterntaler* si dispiega l'intera fiaba, nella quale le stelle-monete cadono dal cielo in grembo all'orfanella buona e poverissima⁴¹. Per altre vie, l'amore per la lingua si manifesta nella memoria stilistica, negli omaggi alla storia della lingua letteraria italiana. Con Traverso, per esempio, Landolfi insiste per mantenere il termine «reginotta»⁴². È possibile che volesse in tal modo onorare le fiabe di Luigi Capuana, che proprio nell'introduzione alla raccolta *C'era una volta...* (1882) spiegava il significato in dialetto siciliano delle parole «Reuccio», per principe reale, e «Reginotta», per principessa reale⁴³. Nello stesso universo inverosimile, molto siculo, Capuana calava anche, divertito, i suoi lupi mannari di ascendenza nordica, poi così cari allo stesso Landolfi. Analogamente, se nell'edizione del 1897 *Rotkäppchen* diventa *Scuffietta rossa*⁴⁴, Landolfi riprende invece il titolo scelto dal fiorentino Carlo Collodi per la sua traduzione dell'originale francese di Charles Perrault, *Cappuccetto rosso*⁴⁵. In un orizzonte più ampio, si può

dalla letteratura, interessi linguistici». Tommaso Landolfi, *Fiabe russe*, in Id., *I russi*, a cura di Giovanni Maccari, Adelphi, Milano 2015, pp. 54-57, qui p. 55.

⁴⁰ Fratelli Grimm, *Cinquanta novelle*, cit., p. 137.

⁴¹ Nel *Deutsches Wörterbuch* dei Fratelli Grimm, al lemma 'Sterntaler' si legge: «[...] dicesi quei talleri dell'Assia, che il langravio Federico II fece coniare nel 1776 per l'Ordine del Leone. Il retro rappresenta la stella a otto punte dell'Ordine del Leone» (lemma 'Sterntaler', versione on line del DWB [= *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, S. Hirzel, Leipzig 1854-1961]). La fiaba, va inoltre notato, cita un evento storico cruento. Queste monete erano tristemente famose perché con esse erano stati pagati i soldati tedeschi inviati da Federico II, langravio d'Assia, a combattere per l'Inghilterra nella guerra di indipendenza americana. Dello stesso conio erano le ricompense ai parenti dei caduti.

⁴² Nel carteggio con Traverso, riportato da Idolina Landolfi, *Nota al testo*, in Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, cit., p. 74.

⁴³ Luigi Capuana, *Prefazione*, in Id., *C'era una volta...*, con una nota di Stefano Rolando, illustrazioni di Enrico Mazzanti, Sellerio, Palermo 1988, riproduzione dell'edizione del 1902 per Bemporad (1ª ed. 1882), p. 10.

⁴⁴ Fratelli Grimm, *Cinquanta novelle*, cit., p. 261.

⁴⁵ Per questa suggestione, cfr. il lemma 'cappuccetto' in *Grande dizionario della lin-*



infine supporre che Landolfi fosse attratto dalla consapevolezza con la quale i Grimm, che fanno uscire la prima raccolta di fiabe nel 1812, in anni di guerre e sconvolgimenti, mostrano come lingua e violenza⁴⁶ abbiano un rapporto quotidiano, di cui la letteratura può rendere conto al meglio perché di lingua è fatta, e conosce più di altre forme espressive il potere di quella particolare spada.

III. La scelta di fiabe dei Grimm, nella sua particolare intenzione tematica e formale, sembra tuttavia preludere con più chiarezza alla soglia poetica che Landolfi varcherà con la stesura, nel 1949, di *Cancroregina*, diario e narrazione di un viaggio mancato verso la luna e suo più rilevante esperimento fantascientifico⁴⁷. Scegliendo non a caso *La luna* come ultima fiaba del ciclo dei Grimm per *Germanica*, Landolfi salda

gua italiana, 21 voll., fondato da Salvatore Battaglia, direttore scientifico Giorgio Bàrberi Squarotti, Utet, Torino 1961-2002, vol. II: *Balc-Cerr* (1971); su Carlo Colloidi traduttore di Charles Perrault, *Racconti delle fate*, per l'editore Paggi di Firenze nel 1876, e sul titolo *Cappuccetto rosso* per l'originale francese *Le petit chaperon rouge* del 1697 cfr. l'interessante ricostruzione di Giulia Donato, *Colloidi scrittore di fiabe*, in «Fabbrica del Libro», XIII (2007), 1, pp. 13-18.

⁴⁶ Sull'attualità sociale e politica della fiaba romantica si veda di nuovo Jack Zipes, *Spezzare l'incantesimo*, cit., pp. 86-155. Per la presenza della morte nelle fiabe, si rimanda al saggio tuttora insuperato di Sigmund Freud, *Il motivo della scelta degli scrigni* (1913), in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura, il linguaggio*, prima edizione in volume unico, Bollati-Boringhieri, Milano 1991 (1ª ed. in 2 voll. 1969), pp. 159-174.

⁴⁷ Già nella raccolta *Il Mar delle Blatte e altre storie*, uscita nell'estate del 1939, si leggevano il trattato di astronomia fantastica *Da: «L'astronomia esposta al popolo». Nozioni d'astronomia sideronebulare e Asfu*, quest'ultimo un racconto surreale su un immaginario viaggio intergalattico verso la remota città di Asfu, in Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., pp. 226-236 e 265-270. Tra le prose fantascientifiche di Landolfi interessa qui ricordare, per l'argomento linguistico, il «racconto impossibile» *S.P.Q.R.*, uscito nel 1966, in origine pensato con il titolo *Galasseide/S.P.Q.R.*, dedicato alle ipotesi bislacche di uno scienziato alieno sulla sigla S.P.Q.R., unica testimonianza residua dell'esistenza di una lingua sulla terra imbarbarita, e il raccontino «Zzzz», pubblicato per la prima volta nel 1965, su uno scienziato che dialoga con una misteriosa entità extraterrestre, la cui lingua composta di sequenze consonantiche è compresa soltanto dal lui, in Tommaso Landolfi, *Opere*, II, cit., rispettivamente pp. 609-615 e 973-977. Sulla fantascienza in Italia, cfr. Tommaso Pincio, *Un marziano in cattedra*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, cit., pp. 836-841, in particolare, su Landolfi, p. 839. Sul contesto culturale coevo a *Cancroregina*, si rimanda all'interessante studio sulla produzione fantascientifica di Primo Levi: Francesco Cassata, *Fantascienza? Science Fiction?*, Einaudi, Torino 2016. Primo Levi scrisse il suo primo racconto fantascientifico nel 1946. Nonostante le vistose differenze tra le biografie dei due scrittori, nei trattati pseudoscientifici di Landolfi, nei racconti fantascientifici e in particolare in *Cancroregina* sembrano presenti alcune delle qualità che Cesare Cases riconosceva alla fantascienza di Levi, nel distinguerla da quella americana: «la malinconia umanistica», la «consapevolezza linguistica e un ineliminabile bagaglio culturale» (Cesare Cases, *Difesa di «un» cretino*, saggio del 1967 citato in Francesco Cassata, *Fantascienza? Science Fiction?*, cit., p. 65).



il motivo linguistico della ripetizione e della sua potenziale violenza o fatalità al tempo ciclico delle fasi lunari. La fiaba narra infatti il furto della luna, motivo che ricorre nel *Racconto del lupo mannaro*, scritto da Landolfi poco prima della traduzione dei Grimm, nel 1939. In questo breve divertimento gotico, Landolfi aveva affrontato con ironia il lato oscuro della fuga romantica verso il tempo naturale della luna, privo di fremito storico⁴⁸. La ripetizione del plenilunio vi scandiva la maledizione metamorfica, in un movimento regressivo verso l'animalità e la barbarie al quale i lupi mannari del racconto reagiscono tentando di far sparire la luna, senza successo.

Nel testo dei Grimm, la luna è in origine uno «splendente globo» comprato da un sindaco per tre talleri e affisso a una quercia, quasi fosse un requisito teatrale, o un oggetto di pura utilità privato del suo fascino letterario, tanto è a portata di mano. La rubano quattro giovani per illuminare il loro paese afflitto da notti buie e ne hanno cura rifornendola d'olio, finché giunti uno dopo l'altro a fine vita se ne portano via nella tomba un quarto ciascuno. Nell'aldilà la luce della luna crea scompiglio risvegliando i morti tanto da indurre San Pietro a una inusuale catabasi per recuperare la luna e appenderla al cielo⁴⁹.

Il racconto landolfiano del lupo mannaro esordisce più gotico sul «funesto splendore» lunare: «L'amico ed io non possiamo patire la luna: al suo lume escono i morti sfigurati dalle tombe [...] tutto c'è da temere, ogni erbetta ogni fronda ogni animale, una notte di luna». L'amico ruba la luna che, nel *climax* ironico del racconto, è tonda, ma molliccia, quasi organica, «simile a una vescica di strutto, ma un po' più brillante» e di modi poco nobili. Quando cercano di disfarsene lasciandola salire su per il camino, la stretta della canna fumaria le fa produrre «un rovellio, dei flati sordi al pari di trulli, come quando si punge una vescia, persino dei sospiri [...]». La luna se ne torna al suo posto uscendo per il camino, innocua, finché dura la fuliggine che la ricopre. L'illusione di pace dei lupi mannari è presto svanita. La luna impiega poco a ristabilire il dominio del tempo circolare: «contro la luna non c'è niente da fare».⁵⁰

O forse no, qualcosa da fare c'è, per esempio cambiare il corso del tempo e congelarlo come in *Fiordirovo*. Per questa fiaba Landolfi rifiuta il titolo più letterale scelto nella prima edizione italiana, *Rosaspina*. Pur

⁴⁸ Tommaso Landolfi, *Il racconto del lupo mannaro*, in Id., *Opere*, I, cit., pp. 247-249 e per la datazione pp. 988-989. Se Landolfi manteneva le distanze, con ironia, dal romanticismo nero e fantastico europeo, la sua ammirazione per Giacomo Leopardi rimase immutata nel tempo. In proposito Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi*, cit., pp. 65-66, 73-74; su Landolfi e la luna leopardiana cfr. anche Antonio Prete, *Cosmografie landolfiane. Fisica e metafisica lunare*, in «Chroniques Italiennes», 81-82 (2008), 2-3, pp. 111-118.

⁴⁹ Jakob e Wilhelm Grimm, *La luna*, in Idd., *Fiabe*, cit., pp. 61-64.

⁵⁰ Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., pp. 247 e 249.



avendo appena usato la parola «rosaspina», rosa selvatica, nel romanzo del 1939, *La pietra lunare*⁵¹, Landolfi insiste per mantenere l'elegante titolo di genere maschile⁵², un suo neologismo, nel quale spicca l'unione imprescindibile tra il rovetto e la fanciulla-fiore del titolo dei Grimm. È il bosco dormiente, per ipallage, della versione di Charles Perrault, *La belle au bois dormant* (1697) che sottrae la fanciulla alla morte della prima maledizione proteggendone il sonno pieno di speranze⁵³.

IV. È però soltanto con *Cancroregina* che le tracce disseminate nella traduzione dei Grimm, sul potere della lingua, sulla ripetizione, sullo scenario lunare, sul rapporto fra letteratura e tempo, consentono un'ipotesi sulla lettura novecentesca che Landolfi fa del fantastico romantico tedesco. In particolare, già all'epoca della traduzione dei Grimm Landolfi, rimasto ormai fedele soltanto alla luna leopardiana, sembra conoscere molto bene l'opera di Franz Kafka, lo scrittore che più di altri ha saputo interpretare, tra i moderni, il romanticismo visionario della tradizione tedesca. Landolfi legge Kafka in originale nel 1936⁵⁴, e già nel 1940 scrive

⁵¹ Tommaso Landolfi, *La pietra lunare*, in Id., *Opere*, I, cit., pp. 117-202, qui p. 148. Nelle parole della donna-capra Gurù: «Sulla soglia del camposanto fioriscono le rosa-spine, anche là dovrai venire con me...». L'occorrenza è citata nel lemma «rosaspina», in *Grande Dizionario della lingua italiana*, cit., vol. 16: *Rib-Roba* (1993).

⁵² Al titolo *Rosaspina* per l'originale *Dornröschen* nell'edizione Hoepli del 1897 Landolfi preferisce Fiordirovo o Fiordipruno, cfr. il carteggio Landolfi/Traverso citato in Idolina Landolfi, *Nota al testo*, in Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, cit., p. 74. Varrebbe la pena indagare le scelte delle molte traduzioni coeve o precedenti dei Grimm. «Fiordipruno» è per esempio la soluzione adottata da Franco Bianchi per l'edizione Sonzogno del 1912 di una scelta di fiabe dei Grimm: Grimm, *Fiabe*, Sonzogno, Milano 1912 («Biblioteca Universale», 429). Va ricordato inoltre che Collodi, traducendo *La bella addormentata*, scrive di «pruneti» e «roveti»: Carlo Collodi, *La bella addormentata nel bosco*, in Id., *I racconti delle fate*, illustrazioni di Gustave Doré, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Adelphi, Milano 1976, pp. 15-16.

⁵³ Nel diario *Des mois*, Landolfi indugia sulla finta promessa del ciclo, del ritorno all'origine, del cerchio che si chiude: «la vita non ci presenta che situazioni e condizioni aperte, non pure senza soluzione, ma altresì senza conclusione formale; la vita cioè, geometricamente immaginata, è lineare. E a noi questo, per qualche dannato motivo, non va a genio; noi vorremmo, e ci studiamo di farlo in tutti i modi, riportarla alla forma del cerchio». Continuando con una riflessione sul tempo osserva: «Certe volte [...] può apparire consolante, tra le molte possibili ed insufficienti, un'immagine rovesciata del tempo, nella gelida luce dell'intelletto. Mettiamo, una vita umana che cominci dalla vecchiaia e vada verso la puerizia: in una tale finzione tutto tornerebbe egualmente e perfettamente. Tutto, tranne una cosa: la speranza, forza del giovane e vano rimpianto del vecchio; sembrerebbe impossibile porre innanzi a un vecchio che procedesse a ritroso la speranza. Ma ecco dove si palesano le risorse dell'intelletto, o dove si rivela apparente l'irreversibilità della speranza. Ambedue, vecchio e giovane, potrebbero parimenti nutrirla: il primo nella carne, dunque precipitandosi alla sua fine e ad essa quasi anelando, il secondo nell'animo, dunque anelando alla sua origine». Tommaso Landolfi, *Opere*, II, cit., pp. 734-735.

⁵⁴ Idolina Landolfi, *Cronologia*, in Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., p. XLIV.



una divertita parodia della *Metamorfosi*, *Il babbo di Kafka*⁵⁵. Nella sua cerchia fiorentina, del resto, Kafka era ben noto. Da germanista, Leone Traverso lo aveva letto in tedesco, Carlo Bo, Renato Poggioli e Oreste Macri ne avevano scritto partecipando alla prima intensa fase della sua ricezione, oscillante tra i due estremi del Kafka religioso delineato da Rodolfo Paoli, uno dei suoi primi traduttori, e la lettura umanistica e cosmopolita di Anita Rho, che ne aveva tradotto varie prose, edite e inedite, nel 1935⁵⁶. Ma la frequentazione landolfiana dei testi kafkiani pare andare ben oltre il contesto italiano e fiorentino, e ben oltre un semplice epigonismo del fantastico orrorifico della *Metamorfosi*. L'attenzione che Landolfi dedica al tempo, alla ripetizione in senso linguistico e temporale, allo stile e alle parole nella traduzione dei Grimm, questa l'ipotesi che si vuole sostenere, si riversa nell'immediato dopoguerra in una vena novecentesca che, almeno in ambito tedesco, indica una conoscenza fine di Kafka e della sua idea di una letteratura che si scopre senza pubblico, ormai destinata soltanto a interrogarsi sulla legittimità stessa della parola letteraria.

Il tema del cerchio e della ripetizione, come spazio chiuso o tempo chiuso⁵⁷, è come noto uno dei motivi strutturali del racconto lungo *Cancroregina* (1949). Il manoscritto, che reca data e luogo, «Pico, agosto 1949», si compone di quarantaquattro fogli. Sul *recto* si legge il testo del racconto, scritto a matita, con molte correzioni, mentre sul *verso* si

⁵⁵ Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., pp. 289-291.

⁵⁶ Sul ruolo dei primi traduttori e commentatori nella ricezione italiana di Franz Kafka, in particolare su Rodolfo Paoli, Anita Rho e Alberto Spaini e sul complesso scenario delle riviste letterarie e delle case editrici entro il quale questa ricezione si sviluppa, per esempio sul Kafka di «Solaria» e del «Frontespizio», si rimanda all'ampio studio monografico di Michele Sisto, in corso di stampa, per ora parzialmente diffuso come *paper*: Michele Sisto, *Le prime traduzioni italiane della 'Verwandlung' di Franz Kafka*, studio realizzato nell'ambito del progetto di ricerca FIRB 2012: *Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento: editoria, campo letterario, interferenza*, presentato al workshop *Berlin Alexanderplatz di Alfred Döblin: rileggere un classico in prospettiva multimediale e transnazionale nel contesto delle prassi traduttive del Novecento in Italia*, a cura di Stefania Sbarra, Università Ca' Foscari di Venezia, Sezione di Germanistica, 25 ottobre 2016. Sulla lettura kafkiana di Carlo Bo si veda invece Ursula Vogt, *Carlo Bo e Franz Kafka*, in «Studi urbinati», 82 (2012), pp. 41-57. Una ricostruzione delle diverse interpretazioni della ricezione di Kafka in Italia in Simone Costagli, *Moderno e metafisico. Quando la 'Metamorfosi' arrivò in Italia*, in *Metamorfosi di Kafka. Teatro, cinema, letterature*, a cura di Lucia Mor – Francesco Rognoni, Dejacco, Mergozzo 2014, pp. 85-107. Sulle traduzioni di Kafka in italiano fino al primo dopoguerra e in generale sul panorama della letteratura tedesca in Italia cfr. Paola Del Zoppo, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, in «Studi Germanici», 3-4 (2013), pp. 373-443.

⁵⁷ Sui motivi della narrativa di Landolfi, sull'alternanza di cerchio e caso, si rimanda alle pagine di Oreste Macri, *Tommaso Landolfi*, cit., pp. 13-15, 19-20.



trova il dattiloscritto di parte della traduzione della *Morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj⁵⁸. Il racconto del mancato viaggio lunare del protagonista, un io narrante, senza nome proprio, di professione scrittore, che sfugge all'idea del suicidio per seguire l'invito di un folle, Filano, a compiere un viaggio sulla luna, su un'astronave ibrida che vien detta dal suo creatore o costruttore «macchina» e «creatura»⁵⁹, è come si è detto l'unico compiuto racconto di fantascienza nella produzione di Landolfi. Da lettore di Jules Verne ed erudito conoscitore di viaggi immaginari, Landolfi si sentiva attratto dal nuovo vernacolo letterario⁶⁰. Come è stato dimostrato, quest'opera, che incornicia la narrazione dell'antefatto con le pagine di un diario fittizio, segna il passaggio da una fase prevalentemente fantastica alla produzione diaristica della maturità⁶¹. La luna è ovviamente presente, anche se non verrà mai raggiunta, e nessun senno vi verrà mai recuperato⁶².

Nell'*incipit* diaristico, il 23 marzo di un anno indefinito del Novecento, si scopre subito che il viaggio verso la luna non si è compiuto. Il solitario astronauta, che ha ucciso il suo mentore, per difendersi dalla sua violenta pazzia, è condannato a ruotare per sempre attorno alla terra: «Sopra di me, la luna, la romantica luna... che non mai spirò tanto orrore dalla sua faccia risucchiante, bianca e nera, dai suoi spalancati gurgiti di pietra calcinata»⁶³.

Solo e senza lettori, «escluso dal mondo, da tutte le sue cose semplici e naturali»⁶⁴ lo scrittore che ha liquidato il suo doppio (Filano, è stato scritto, combina alcuni fonemi del cognome Landolfi⁶⁵) obbedisce alla

⁵⁸ Idolina Landolfi, *Nota ai testi*, in Tommaso Landolfi, *Opere*, II, cit., pp.1009-1013, qui p. 1013.

⁵⁹ Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, in Id., *Opere*, I, cit., pp. 517-565, qui pp. 521 e 524.

⁶⁰ Tommaso Landolfi, *Rien va*, in Id., *Opere*, II, cit., pp. 243-364, qui pp. 345-346.

⁶¹ Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., p. 993. Sui diari di Landolfi e l'eco della lettura di Kafka, cfr. Andrea Cortellessa, «*Cætera desiderantur*». *L'autobiografismo fluido dei diari landolfiani*, in Id., *Lunazioni del cuore*, cit., pp. 77-106.

⁶² Nel romanzo per bambini *Il principe infelice*, la principessa Rami compie un viaggio rischioso verso il Paese dei Sogni, per salvare l'amato. Sulla via attraversa anche l'Impero della luna, dove è sempre notte e dove vige un immutabile plenilunio: «Dapprima alla principessa quei paesaggi apparvero incantevoli e non si stancava di ammirarli; ma ben presto cominciò ad essere assalita da strani brividi e non vedeva l'ora d'uscir dal paese. Certo la luna è una bella cosa, e superbe al suo lume si mostravano le grandi città di quel popolo grigio; ma vedersela eternamente là, immobile sulla propria testa, dava a chi non era del luogo un vago malessere». Tommaso Landolfi, *Il principe infelice*, in Id., *Opere*, I, cit., p. 373.

⁶³ *Ivi*, I, cit., p. 519.

⁶⁴ *Ivi*, p. 552.

⁶⁵ Cfr. Emanule Zinato, *Landolfi e la tradizione del viaggio immaginario*, cit.



necessità di narrare: «Ebbene, ora che tutto quanto poteva avvenire è avvenuto da un pezzo, io sento il bisogno di raccontarla questa storia, di raccontarla dal principio». Alla fine, quando si dichiara ormai morto, il 30 maggio, ripete, come sue ultime parole: «Ora [...] sento il bisogno di raccontarla questa storia, di raccontarla dal principio. Io ero solo e senza speranze...». Seguono due righe di punti, che rispediscono il lettore all'inizio del racconto⁶⁶.

La regola della ripetizione che governa il mondo della fiaba si ripresenta anche in *Cancroregina*, questa volta come pura pulsione a ripetere l'atto del narrare, o il gesto dello scrivente, nel tempo artificiale della letteratura simile a un vuoto orbitare e ad una vita apparente. Se è stato detto che la fantascienza di Landolfi descrive la letteratura come viaggio folle e immaginario, e che forse l'astronave stessa è una metafora della letteratura⁶⁷, si potrebbe anche affermare che Landolfi nel racconto descrive in realtà l'atto stesso dello scrivere, il suo ibrido spazio-tempo, oltre la distinzione di morte e vita. Da una riflessione sull'amore per la lingua di matrice ancora ottocentesca e romantica Landolfi passa a una rappresentazione novecentesca della lingua che si trasferisce sul foglio⁶⁸, sua ultima meta, per una letteratura senza lettori. In *Cancroregina*, lo scenario romantico e lunare della scrittura viene affiancato e in parte superato dalla scena novecentesca della scrittura-pulsione, della parola che esce dal corpo dello scrittore, si posa sulla pagina e lì, in quell'atto privato, lascia l'unica traccia della vita letteraria.

La vera coprotagonista è l'astronave stessa, *Cancroregina*, femmina nel nome e nel corpo organico-meccanico. *Cancroregina* è anche il titolo del racconto, e come tale lo contiene, con tutti i suoi personaggi, è astronave, «infernale macchinario»⁶⁹ e «ventre»⁷⁰, ha organi interni, e strumentazioni; è ibrida, come il manoscritto stesso che la porta, per metà a matita e per metà dattiloscritto, per metà letteratura e per metà traduzione, per metà mano che scarabocchia lettere, «ignobili zampe di mosche»⁷¹, e per metà segno meccanico, per metà corpo, per metà macchina da scrivere. *Cancroregina* diventerà la prigioniera dello scrittore che esiste soltanto nel manoscritto/dattiloscritto, nel luogo e nel tempo della

⁶⁶ Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., pp. 519-520, 565.

⁶⁷ Judith Obert, *Le voyage en orbite de Sisyphé. Cancroregina de Landolfi*, in «Italies», 17-18 (2014), pp. 683-711.

⁶⁸ Si vedano i brevi testi metaletterari tratti da *Il paniere di chioccioline* (1968), *Parole in agitazione, La penna e A tavolino*, in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine*, cit., pp. 526-531, 532-543.

⁶⁹ Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., p. 519.

⁷⁰ *Ivi*, p. 547.

⁷¹ Lettera a Leone Traverso del 4 febbraio 1956, citata in «*Il piccolo vascello solca i mari*», vol. I, cit., p. 62. Così Landolfi vi descrive i caratteri della sua scrittura.



letteratura. L'astronave è macchina e «creatura», ma creatura è anche il mostro di Frankenstein, cioè una forma di vita artificiale.

Protetta in una grotta che i due, l'io narrante e Filano, raggiungono dopo un percorso montano di scenografia romantica e picana, a prima vista sembra «un grande oggetto di bizzarra forma, diversamente lucente; il quale [...] stava lì accosciato e tranquillamente ci guardava con mille occhi»⁷². La «creatura» è lucente e con mille occhi che sembrano i tasti rotondi di una macchina da scrivere in metallo. Lo scrittore, però, di Cancroregina non può dire

niente di preciso, anzi niente addirittura. [...] Pare dunque che essa si muova, in queste regioni dello spazio dove il mezzo entro cui si muove si presenta troppo rarefatto per sostenerla, emettendo davanti a sé atmosfera, del tipo poniamo della terrestre, alla quale, per dir così, di attimo in attimo si aggrappa. Non so del pari donde essa tragga la sua forza motrice o propulsiva o di qual dannato genere sia, e solo so che la si deve periodicamente alimentare, per una sua interna e vorace bocca, con altri granuli, bruni questi. Non so come si guidi, non come si arresti. Apparati esterni come eliche o simili essa non ha⁷³.

Dopo la morte di Filano,

Cancroregina tutta aveva cominciato a scuotersi, a fremere, a beccheggiare e rullare paurosamente, mentre il suo sibilo diveniva un brontolio o muglio minaccioso, simile a quello che rende talvolta il gas delle cucine e dei caminetti⁷⁴.

La volontà della macchina animale è indomabile, il protagonista non può che subirne la rotta.

Quanti tentativi ho fatti da allora per strapparla alla sua ostinata risoluzione, per ricondurla gradatamente sulla terra, per indurla magari ad approdare sulla luna, perché insomma questo immutabile procedere, questo giro senza scampo cessasse! E tutti vani! [...] E nulla: al suo primitivo corso essa non ha voluto in nessuna maniera tornare. Tutto quanto ne ho ottenuto sono stati brontolii fieri e minacciosi, rantoli, ululati, schianti, traballamenti, squilibri [...] tutto quanto so fare è alimentarla per questa sua fuga inutile e senza fine⁷⁵.

⁷² Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., p. 533.

⁷³ *Ivi*, pp. 535-536.

⁷⁴ *Ivi*, p. 546.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 547-548.



Cancroregina è il ventre⁷⁶ nel quale lo scrittore, che nella finzione fantascientifica assomiglia a un Giona senza Dio, si trova solo con le parole in un tempo che non conosce più scansioni terrene, le parole della «vasta tastiera» della traduzione e le «poche centinaia di parole» del grande scrittore. Secondo una fantasia orrida già nota in Landolfi⁷⁷, le parole escono dal corpo stesso dell'astronauta letterario, a fargli compagnia, un intero bestiario prima reale, poi fantastico:

Dio, ti ringrazio nuovamente: ora ho anche la compagnia. Mi sono usciti dalla bocca, dal naso, dagli orecchi, dall'ombelico e dall'ano; qualcuno anche, ma molto più piccino, dagli occhi e dal cinci. Sono i più, neri e lustrati; peccato che puzzino [...]. Ora in ogni caso sono qui e, coi più grossi, posso anche parlare⁷⁸.

Le parole-animale sono immortali, se le inghiotte tornano fuori, solo buttarle fuori dal mezzo serve a qualcosa⁷⁹.

A riprova che il racconto parla della propria stesura, pare utile citare l'episodio del «vipistrello». Lo scrittore, traduttore e astronauta produce parole in libertà che imprigiona sul foglio, per poi sbarazzarsene se sono troppo strambe: quando un «vipistrello» gli entra nel cranio, lo costringe ad uscire, riuscendo a liberarsene soltanto dopo averlo «[...] afferrato e spianato colle palme e coll'aiuto di una sbarra di ferro», forse il rullo della macchina da scrivere, come se fosse un foglio di carta, dopo averlo «quindi piegato in otto», «stirato alquanto» e buttato fuori dall'astronave dove raggiunge nell'orbita attorno a Cancroregina tutti gli altri espulsi, al seguito del cadavere di Filano⁸⁰.

Dopo la morte violenta di Filano, si scopre che Cancroregina ha voce, di nuovo un ibrido di voce umana e di corpo meccanico, e una volontà. È «ostinata, monotona, senza accessi»⁸¹. L'unico appiglio per lo scrittore privato anche del tempo lunare rimane il foglio stesso. Il foglio del manoscritto fittizio e di quello reale vengono citati nel finale del racconto:

d'improvviso questo foglio, posato su questa specie di scrittoio, si è sollevato da sé e attraverso l'aria mi si è venuto a presentare giusto davanti

⁷⁶ Su Cancroregina come madre artificiale, cfr. Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi*, cit., p. 58; sulla fantascienza in Landolfi, *ivi*, pp. 122-123.

⁷⁷ Tommaso Landolfi, *Il Mar delle Blatte*, in Id., *Opere*, I, cit., pp. 205-225, qui p. 205.

⁷⁸ *Ivi*, p. 559.

⁷⁹ Sulle parole come personaggi della narrativa di Landolfi, cfr. di nuovo Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi*, cit., pp. 26-27.

⁸⁰ Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., p. 561.

⁸¹ *Ivi*, p. 554.



agli occhi, come per darmi ogni comodo di leggere lo scritto che recava: questa roba qui sopra appunto, vergata, secondo già dissi, da mano sconosciuta (la data l'ho aggiunta io). Non è a dire che qui dentro si sia di nuovo introdotto qualche personaggio invisibile, perché io non son mica grullo, e nel momento stesso mi misi a remeggiare colle mani da tutte le parti del foglio. Il quale poi tornò, come era venuto, al suo posto⁸².

Come si è detto, è di nuovo sulla ripresa circolare dello stesso racconto che *Cancroregina* si chiude, con una iterazione del gesto narrativo che non costruisce senso, una pulsione a ripetere senza meta, nell'orbita anomala della letteratura attorno alla terra e irrimediabilmente lontana da essa.

Dopo *Cancroregina*, passando per il virtuosismo de *La biere du pecheur* (1953), i luoghi e gli strumenti della letteratura – i foglietti volanti⁸³, la scrivania, la penna, le parole, l'atto della scrittura – torneranno più volte nelle pagine di Landolfi. Se ci si limita all'ambito tedesco, senza dimenticare la dimostrata affinità con Luigi Pirandello⁸⁴, Franz Kafka è scrittore che Landolfi pare più di altri ascoltare nella rappresentazione della extraterritorialità della vita letteraria, oltre la lunga stagione del Romanticismo e delle avanguardie. Kafka ha esplicitamente scritto del corpo che scrive, dell'atto della scrittura come istinto, e come gesto artigianale, ha insistito sul suo rapporto con la calligrafia e il foglio, con la grafica del libro e la pagina bianca, con il diario come forma rifugio⁸⁵ e al tempo stesso unico luogo della vita apparente⁸⁶ dello scrittore. A Landolfi sarebbe piaciuto sapere che Kafka, al pari di lui lettore di Verne e dei romantici, di fiabe e novelle lunari, aveva definito la letteratura sua «patria lunare»⁸⁷.

⁸² *Ivi*, p. 565.

⁸³ Per esempio in Tommaso Landolfi, il «fogliolino volante» e successivi fogliolini nel diario del 1963, *Rien va*, in Tommaso Landolfi, *Opere*, II, cit., p. 262. O il *Foglio volante* del 1963, in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine*, cit., pp. 425-430.

⁸⁴ Su Pirandello, cfr. Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi*, cit., pp. 23-24.

⁸⁵ Sul motivo metaletterario in Kafka la bibliografia è ormai indomabile. A titolo di esempio si cita uno dei primi studi, Detlef Kremer, *Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug*, Athenäum, Frankfurt a.M. 1989. Sul diario come rifugio, si rimanda alla famosissima annotazione di diario del dicembre del 1910: «Ich werde das Tagebuch nicht mehr verlassen. Hier muß ich mich festhalten, denn nur hier kann ich es». In Franz Kafka, *Tagebücher*, Bd. I: 1909-1912, in *der Fassung der Handschrift*, Fischer, Frankfurt a.M. 1994 (Id., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, nach der Kritischen Ausgabe hrsg. v. Hans-Gerd Koch), p. 103 («Non abbandonerò più il diario. Qui mi devo aggrappare perché soltanto qui posso farlo»), in Franz Kafka, *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1991, p. 141).

⁸⁶ Sulla vita apparente e il legame del motivo con la lettura di Kierkegaard in Kafka, cfr. Giuliano Baioni, *Franz Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, p. 225.

⁸⁷ Franz Kafka, Lettera a Max Brod dei primi di aprile del 1918, in Franz Kafka,



V. A conclusione di questo breve viaggio nell'«altrove»⁸⁸ landolfiano della traduzione, sul manoscritto volante di *Cancroregina*, di sintonia e non di riscontri precisi tra i due scrittori si vuole parlare, nonostante la precoce ricezione italiana di Kafka e nonostante l'edizione completa delle opere, compresi i *Diari* e parte delle lettere, fosse uscita già nel 1936 e 1937 tra Berlino e Praga⁸⁹. Landolfi in *Cancroregina* ha dato voce alle tensioni della sua ricerca linguistica, tra scrittura e traduzione, storia della lingua e stile, approdando a una riflessione sulla solitudine istituzionale dello scrittore nella quale si deposita una lettura metaletteraria di Kafka ben distinta da quella religiosa così diffusa negli anni Trenta in ambiente fiorentino. Il Kafka di Landolfi non si esaurisce, così almeno pare, nella prosa fantastica del *Mar delle Blatte* (1939).

In un'epoca – l'immediato dopoguerra – di passaggio ed evoluzione del rapporto della letteratura italiana con la cultura tedesca⁹⁰, la presenza di Kafka in *Cancroregina* trova riscontro nelle pagine quasi coeve di Franco Fortini su «Kafka, questo ebreo di Praga», che «ha descritto per sempre, viaggiando entro le proprie solitudini, una atroce provincia umana»⁹¹. Come si cercherà di mostrare attraverso un breve *excursus* sulle pagine che Fortini dedica allo scrittore praghese dopo la fine del conflitto, le parole del critico toscano illuminano obliquamente, tra varianti e costanti, l'itinerario dello stesso Landolfi verso e dentro l'opera di Kafka, in un gioco di rifrazioni che pare indicare in questo confronto parallelo il terreno condiviso di una riflessione sul ruolo della letteratura e della critica dopo il 1945.

Briefe 1902-1924, hrsg. v. Max Brod, Fischer, Frankfurt a.M. 1958, pp. 240-241, trad. it. Franz Kafka, *Lettere*, a cura di Ferruccio Masini, Mondadori, Milano 1988, p. 289 (traduzione modificata). Su Franz Kafka e il romanticismo tedesco cfr. Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Biografia della giovinezza 1883-1912 (Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912)*, 1958), Einaudi, Torino 1972, pp. 27-60.

⁸⁸ Ernestina Pellegrini, *Gli «Oltre» di Tommaso Landolfi*, in *Gli «Altrove» di Tommaso Landolfi*, Atti del convegno, a cura di Idolina Landolfi – Ernestina Pellegrini (Firenze, 4-5 dicembre 2001), Bulzoni, Roma 2004, pp. 135-141, qui p. 136.

⁸⁹ Franz Kafka, *Gesammelte Schriften in sechs Bänden*, hrsg. v. Max Brod mit Heinz Politzer, Berlin-Prag 1936-1937. Già nel 1931 era uscito un importante volume di inediti, Franz Kafka, *Beim Bau der Chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß*, hrsg. v. Max Brod – Hans Joachim Schoeps, Kiepenheuer, Berlin 1931.

⁹⁰ Per un panorama degli scambi letterari tra Italia e Germania fino alla fine del secondo conflitto mondiale, cfr. Anna Antonello, *La rivista come agente letterario tra Italia e Germania (1921-1944)*, Pacini, Pisa 2012; per il dopoguerra, *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfer*, a cura di Michele Sisto – Irene Fantappiè, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013.

⁹¹ Franco Fortini, *Kafka, questo ebreo di Praga*, «La Lettura», II, 3 (17 gennaio 1946), p. 9.



In scenari biografici e letterari diversissimi da quelli di Landolfi⁹², con il quale condivide tuttavia una conoscenza devota e raffinata dell'opera di Giacomo Leopardi, Fortini, che si è formato nella stessa Firenze dello scrittore picano, ma su posizioni opposte all'ermetismo dominante, per poi trascorrere alcuni anni di guerra, decisivi per la sua formazione politica e letteraria, in Svizzera, una volta rientrato in Italia scrive, nel 1946, una lucida critica di Kafka che muove dalla lettura dei *Diari* e degli aforismi e per la prima volta parte da un'ipotesi sugli esiti biografici e letterari dell'ebraismo marginale dello scrittore assimilato⁹³. Mentre segue Max Brod, i primi commentatori italiani e in particolare Carlo Bo – per altri versi non certo un suo modello – nel considerarlo comunque uno scrittore religioso, Fortini non condivide invece l'incondizionata condanna dell'estetismo e dell'irrazionalismo, e con essi di Kafka, formulata da György Lukács. Nella sua interpretazione, la forza della scrittura di Kafka è attribuita al legame con la lingua, alla «calma» e alla «giustezza delle sue pagine», ma anche all'«altissima forza morale» di una letteratura descritta come battaglia⁹⁴.

Anticipando una linea critica successiva, che tuttavia accentuerà il distacco dalla negatività dello scrittore praghese⁹⁵ a favore di una lette-

⁹² Sul rapporto di Fortini con l'ebraismo, sulla sua formazione nella Firenze dell'ermetismo e la maturazione di un duplice profilo di poeta e critico impegnato, si rimanda alla bella ricostruzione di Luca Lenzini, *Cronologia*, in Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. LXXV-CXXXIII. Cfr. anche Davide Dalmas, *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970*, cit., pp. 129-145.

⁹³ Sulla ricezione dell'ebraismo di Kafka in Italia, si rinvia agli studi di Michele Sisto e Simone Costagli (v. nota 56). Se nella precedente ricezione italiana di Kafka l'ebraismo era stato considerato nel complesso un elemento secondario dell'interpretazione dell'opera, comunque subordinato a una più inclusiva religiosità, l'*incipit* del saggio di Fortini del 1946 lascia pochi dubbi: «Kafka è morto nel 1924. Potrebbe esser morto l'anno passato, a Auschwitz, a Belsen, questo ebreo di Praga. Egli ha saputo quello che noi abbiamo soltanto vissuto: delle città che crollano sotto i 'colpi successivi di un pugno gigante', degli uomini degradati fino ad esser gettati via nelle spazzature, delle macchine per le torture, delle condanne senz'appello, eseguite di nottetempo». Franco Fortini, *Kafka, questo ebreo di Praga*, in «La Lettura», II, 3 (17 gennaio 1946), p. 9.

⁹⁴ Franco Fortini, *Kafka, questo ebreo di Praga*, cit.

⁹⁵ Nel saggio *Gli uomini di Kafka e la critica delle cose*, uscito nel 1949 su «Rassegna d'Italia», Fortini si oppone con più chiarezza a un'empatia estetica con l'«atroce provincia umana» di Kafka, suggerendo che «il carattere di parabola (e non di poesia) di quei libri chiede un commento perpetuo che a poco a poco si incrosta nel testo medesimo ed entri progressivamente a farne parte, come è accaduto a tanti testi antichi e soprattutto, nella cultura ebraica, al Testamento». Kafka ha bisogno di «violenti lettori che quelle pagine invadano, rifiutando il mondo che ha visto soffrire e scrivere Kafka [...]». Franco Fortini, *Gli uomini di Kafka e la critica delle cose*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 329-337, qui pp. 329 e 332.



ratura esplicitamente impegnata, Fortini già nel 1946 legge Kafka con e mediante Leopardi, in un'argomentazione a incastri che si riporta qui per esteso:

La tana dell'animale, il cortile della casa paterna [...], la città di Babele, il villaggio del *Castello*, la Praga del *Processo* e questa *America* non sono che immagini dello spazio e del tempo umano; le vicende e le azioni non ripetono che il dramma eterno del quale Kafka, nel suo diario, ci ha lasciato schemi sfolgoranti. Per esprimere tutto questo egli ha realizzato il miracolo di lasciar crescere il sentimento solo fino al punto nel quale il ragionamento non si distingue più dall'immagine; in quel punto ha applicato, come un sismografo, la propria penna, risolvendosi tutto, – dono rarissimo fra i diaristi, – in una disperata autobiografia; cessando di scrivere là dove cessava di vivere o dove sole sarebbero state, staccate l'una dall'altra, la ragione e la fantasia. È chiaro che per domare e costringere alla scrittura questa enorme forza d'immaginazione Kafka dovesse adottare un *falsetto*, nella sua scrittura; e il suo *falsetto* è la prosa cronistica o quella del romanziere di appendice. Su quel fondo di convenzioni verbali e psicologiche cresce la foresta delle sue invenzioni; e non diversamente hanno operato alcuni pittori surrealisti. Ma, sotto la tensione del sentimento, quel *falsetto* si rompe, finisce col non essere che un ricordo, ogni frase ha il suo ritmo interno, ed ogni pagina. Kafka sapeva che la retorica minaccia solo i deboli; così quel pericolo non esiste per lui. C'è una calma ed una giustezza nelle sue pagine che, a noi italiani, possono forse ricordare il leopardiano *Elogio degli uccelli*, o il *Cantico del gallo silvestre*. E ci piace ricordare queste, da una lettera di Kafka perché proprio come in Leopardi vibra in esse una altissima forza morale:

Io combatto. Nessuno lo sa. Qualcuno lo sospetta, è inevitabile, ma nessuno lo sa. Compio i miei doveri quotidiani; mi si può rimproverare un po' di distrazione ma non molto. Ben inteso, ogni uomo combatte, ma io combatto più di ogni altro. La maggior parte combatte come dormendo, come quando si agita la mano in sogno per scacciare un'apparizione. Ma io sono agli avamposti e combatto di mia volontà fino a sfinire completamente le mie forze... Perché sono uscito per combattere agli avamposti?... Perché sono ora iscritto sulla prima lista del nemico? Non lo so. Un'altra forma di vita non mi sembrava valere la pena di vivere. Uomini di questa specie, la storia della guerra li chiama nature di soldati. Eppure non è così, io non spero la vittoria e non amo il combattimento per se stesso. Io lo amo solo perché è l'unica cosa che ho da compiere. E in questa sua qualità il combattimento mi procura molta più gioia di quanta non sia realmente capace di assaporare, più di quanta io possa esalare e forse non è il combattimento, ma questa gioia che mi farà perire.

Kafka non è né romanziere né poeta che possa divenire popolare. Quel che passa in proverbio di lui è lo schema letterario o la barzelletta. Kafka



è un maestro di verità e di vita, di quelli che non consolano, ma incitano come spine nella carne. *Uomini di questa specie la storia della guerra li chiama nature di soldati*: la storia della guerra cioè la storia dell'uomo, che è milizia, secondo la parola cristiana. Kafka combatte tuttora per noi, nel buio, contro i draghi, come fanno i santi⁹⁶.

Nel momento in cui Kafka è consacrato dal successo francese e anglofono, ed esplose come fenomeno critico, in *Capoversi su Kafka*, che esce sul «Politecnico» di Vittorini nel 1947, Fortini si rifiuta di ridurre il senso dei testi kafkiani a un'enunciazione filosofica, e insiste invece sulla parola letteraria, sulle forme e i luoghi della scrittura di Kafka, andando anche oltre i *Diari*. Il nucleo della sua opera, scrive Fortini, è aver accettato che «[...] ogni uomo o cosa o atto è segno di altro, rivelazione di altro [...]», di un'irruzione del sacro che, se venisse chiamato con il suo nome, distruggerebbe lo stesso scrittore. «Fra l'orgoglio razionale e la stoltezza delle favole, [Kafka] sceglie quest'ultima, che gli permette, finché dura, almeno, l'incanto, di sfuggire alla distruzione. La sua scrittura è una operazione di culto che lo mantiene in vita»⁹⁷. Visionario come Dostoevskij e Kierkegaard⁹⁸, Kafka non si accontenta per Fortini di essere cittadino onorario della città futura, ma vuole farne parte a tutti gli effetti, «per diritto di nascita umana, cioè per la [sua] intera speranza», in altri termini perché vuole «salvezza per tutti»⁹⁹.

Ma non è certo possibile onorare qui nella sua complessità il Kafka proposto nel corso degli anni da Fortini, che ne fu interprete e poi traduttore, nel campo di tensione tra poesia e critica, impegno e stile che contraddistingue la sua esperienza intellettuale¹⁰⁰. Ci si limita a suggerire di guardare la parabola compiuta da Landolfi nell'arco di tempo che va

⁹⁶ Franco Fortini, *Kafka, questo ebreo di Praga*, cit. La «lettera» di Kafka citata da Fortini è in realtà una prosa del 1920 ed è parte del *Nachlaß*, in Franz Kafka, *Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus dem Nachlaß in der Fassung der Handschrift*, Fischer, Frankfurt a.M. 1994 (Id., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, nach der Kritischen Ausgabe hrsg. v. Hans-Gerd Koch), p. 120. Sulla lunga, complessa frequentazione kafkiana di Fortini, come critico e traduttore, ma in particolare su Kafka e Leopardi: Gabriele Fichera, *Per una verifica della gioia: Fortini traduce Kafka*, in «L'ospite ingrato. Rivista online del Centro Studi Franco Fortini», <<http://www.ospiteingrato.org>> (9 ottobre 2011).

⁹⁷ Franco Fortini, *Capoversi su Kafka*, in «Il Politecnico», 37 (ottobre 1947), pp. 14-19, qui p. 17.

⁹⁸ Sul significato di Dostoevskij e Kierkegaard nella formazione del giovane Fortini, sugli echi dell'esistenzialismo di Jean-Paul Sartre e sull'idea di sacro nei *Capoversi su Kafka*, si rimanda a Luca Lenzi, *Le parole della promessa*, in Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. XXXIII-XXXVI, XLII-XLIII.

⁹⁹ Franco Fortini, *Capoversi su Kafka*, cit., p. 19.

¹⁰⁰ Sul ruolo di Kafka nella maturazione critica di Fortini, cfr. Luca Lenzi, *Le parole della promessa*, in Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. XLII ss.



da *Germanica* a *Cancroregina* da una prospettiva analoga, che vada oltre l'antitesi o la sintesi tra letteratura e vita, tra realismo e simbolismo, oltre l'appartenenza o meno all'ermetismo fiorentino, all'*art pour l'art* o all'emergente questione dell'*art engagé*, notando quanto sia simile per un attimo, il Landolfi fantascientifico, al Kafka di Fortini. Benché forse non partecipi della sua stessa speranza, Landolfi si dedica, proprio come scrive Fortini di Kafka, a «cercare la propria salvezza e l'esito dei propri dilemmi direttamente sulla pagina»¹⁰¹.

Nel 1945 Adorno aveva posto in modo chiaro il problema istituzionale della letteratura del Novecento: «Alla fine allo scrittore non è concesso abitare nemmeno nello scrivere»¹⁰². Nei primi anni del dopoguerra italiano, il Kafka di Landolfi e di Fortini, entrambi scrittori, traduttori e critici, l'uno solipsista, l'altro impegnato, antitetici, ma pur sempre uniti dalla poesia e dall'amore per Giacomo Leopardi, resiste all'«atroce provincia umana» e affida le sue parole alla pagina, li combatte, su fronti non troppo lontani dai loro, nell'unico luogo inviolabile dove realtà e letteratura potevano sempre liberamente incontrarsi e confliggere, dando vita alle metafore e agli scenari, alternativi o, almeno in Fortini, coesistenti, dell'impegno e dell'arte¹⁰³.

¹⁰¹ Franco Fortini, *Capoversi su Kafka*, cit., p. 17.

¹⁰² Theodor W. Adorno, *Dietro lo specchio*, in Id., *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa (Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, 1951)*, trad. di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1954, p. 94.

¹⁰³ Si veda per questo motivo in Fortini la seconda strofa della lirica *Traducendo Brecht*, del 1959: «Scrivi mi dico, odia / chi con dolcezza guida al niente / gli uomini e le donne che con te si accompagnano / e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici / scrivi anche il tuo nome. Il temporale / è sparito con enfasi. La natura / per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi», in Franco Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Einaudi, Torino 1978, p. 218. Per una ricostruzione del contesto e una interpretazione della lirica, si legga Elisabetta Mengaldo, *Die Poesie / Ändert nichts. Nichts ist sicher. Also schreib*. *Franco Fortini liest Bertolt Brecht*, in *Der Dichter und sein Schatten. Emphatische Intertextualität in der modernen Lyrik*, hrsg. v. Uta Degner – Elisabetta Mengaldo, Fink, München-Paderborn 2014, pp. 135-150.

Strapparsi il cuore dal petto. Corpo e testo nel *Kohlhaas* di Kleist e Baliani

Cristina Fossaluzza

Der Tod ist die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann. Vom Tode hat er seine Autorität geliehen. Mit anderen Worten: es ist die Naturgeschichte, auf welche seine Geschichten zurückweisen¹.

Walter Benjamin, Der Erzähler (1936)

1. RIVOLUZIONI LINGUISTICHE FRA TEATRO E NARRAZIONE

Quella di Kleist è una prosa che mira a produrre un movimento concreto e tangibile del racconto, un vero e proprio ritmo che a sua volta proietta anche l'opera narrativa di questo autore in una dimensione genuinamente 'teatrale', pregna di gestualità e corporeità, e che anticipa per molti aspetti la tecnica cinematografica². Da questo punto di vista la prosa di Kleist si inserisce in una più ampia tendenza della letteratura tedesca che prende le mosse a metà del Settecento con Lessing e Schiller e pone al centro della sua poetica le categorie del movimento e del corpo, non da ultimo nei termini della parola che si

¹ Walter Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1936), in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, pp. 438-465, qui p. 450.

² La «plasticità scenica» della prosa kleistiana è stata sottolineata dalla critica da vari punti di vista (cfr. Michael Ott, *Erzählen und Erzählung*, in *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Ingo Breuer, Metzler, Stuttgart-Weimar 2009, p. 309). Come è stato notato da Anna Maria Carpi nella sua recente introduzione alle *Opere* di Kleist, nei racconti l'autore mette inoltre a fuoco il tempo della narrazione come uno zoom cinematografico, talvolta anche rallentandone il ritmo per evidenziare la «potenza espressiva» di singoli momenti, gesti e particolari. Cfr. Anna Maria Carpi, *Kleist, il 'genio sinistrato'*, in Heinrich von Kleist, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Anna Maria Carpi, Mondadori, Milano 2011, pp. IX-XLIII, qui pp. XXVIII-XXIX.



fa mimica e gesto³. In tale dimensione anche la lingua diventa veicolo del mondo dei sensi, diviene essa stessa ‘corpo’ vissuto e organo di una conoscenza intrinsecamente conflittuale, in ogni caso altra rispetto a quella razionale. Emblematica è tale proposito la figura di Michael Kohlhaas nell’omonimo racconto, un personaggio a sua volta intimamente contraddittorio che il testo originale indica sin dalle prime righe, con un paradosso, come «uno degli uomini più onesti (*rechtschaffen*) e al tempo stesso più spaventevoli (*entsetzlich*) del tempo suo»⁴. Non stupisce che proprio interpretando il protagonista della novella di Kleist, in una collaborazione del 1989 con Remo Rostagno dal titolo di *Kohlbaas*, l’attore italiano Marco Baliani dia l’avvio a un fenomeno estremamente innovativo nel panorama teatrale italiano, poi diffusosi con il nome di «teatro di narrazione»⁵. In tal modo Baliani, come vedremo, dà letteralmente corpo a quel «capolavoro [del] senso tragico dell’esistenza» che è il racconto dedicato a questa figura⁶. La contaminazione fra due generi diversi come il racconto e il teatro e fra due poetiche in parte anche molto lontane fra loro come quelle di Kleist e Baliani avviene dunque sul piano della ‘lingua’ e del ‘corpo’⁷. Sia in Kleist che in Baliani, seppure in forme differenti, la ricerca di un’originale sperimentazione estetica attraverso una lingua nuova, che sia esperienza vissuta prima che strumento della ragione, in qualche modo si instaura su una presa d’atto tragica e in sé contraddittoria: la consapevolezza dell’insufficienza e della strumentalità della razionalità della parola di fronte al baratro

³ Cfr. a tale proposito Dirk Oschmann, *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*, Fink, München 2007.

⁴ Heinrich von Kleist, *I racconti*, Garzanti, Milano 2004⁹, p. 3 (citati con la sigla MK seguita dal numero di pagina). Il testo originale di Kleist è citato con la sigla DKV, seguita dal numero del volume e di pagina, dalla seguente edizione delle opere complete: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. Ilse-Marie Barth *et al.*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1987-1997.

⁵ Cfr. Simone Soriani, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, postfazione di Gerardo Guccini, Zona, Civitella in Val di Chiana 2009. Per uno studio specifico sul percorso di Baliani cfr. la monografia di Silvia Bottiroli, *Marco Baliani*, Zona, Civitella in Val di Chiana 2005.

⁶ Così Giuliano Baioni in *Heinrich von Kleist. Profilo storico-critico dell’autore e dell’opera*, in MK, VII-XXX, qui p. XXIII.

⁷ Sulle contaminazioni intermediali fra teatro di narrazione e racconto nel *Kohlbaas* di Baliani cfr. l’utile saggio di Anna Castelli, ‘*Kohlbaas*’ als Stück von Marco Baliani. *Mediale Reibungen zwischen Erzähltheater und Erzählung*, in «Heilbronner Kleist-Blätter», 23 (2012), pp. 149-160. Si tratta al momento dell’unica analisi esistente sul *Kohlbaas* di Baliani in relazione al testo originale. Essa si concentra principalmente su questioni relative al passaggio fra generi e media differenti, sulla resa scenica di strutture genuinamente narrative da parte di Baliani e dunque anche su aspetti ‘tecnici’ di realizzazione teatrale.



dell'esistenza ma al contempo la necessità 'antropologica' di raccontare per non morire e dunque di ripensare radicalmente la parola e la lingua. È lo stesso Baliani a riassumere questo ultimo punto nell'affermazione che «se riesci a raccontare sei ancora vivo»⁸ e ad aggiungere che il suo percorso di rilettura delle opere di alcuni fra gli autori più significativi della letteratura di lingua tedesca si deve anche a uno specifico interesse per la precisione e il rigore della lingua in cui essi scrissero⁹. Non a caso *Kohlhaas* rappresenta non solo il primo incontro dell'attore, nato come narratore per bambini, con un testo letterario 'classico' ma anche una vera e propria «rivoluzione di carattere linguistico»¹⁰, ossia una radicale trasformazione del pensiero e del linguaggio scenico in quello che è lo scenario del teatro italiano della fine degli anni Ottanta del Novecento¹¹. In questo senso, pur rappresentando per molti aspetti un'opera personale che per genere, forme e contenuti si discosta sensibilmente da quella di Kleist, con il suo teatro di narrazione Baliani coglie un intento di radicale 'rinnovamento linguistico' ed estetico che si ritrova già nel *Michael Kohlhaas* kleistiano. Attraverso tale originale modificazione dei linguaggi – questa l'ipotesi di fondo del nostro contributo – Baliani dà espressione concreta a un senso di irrimediabile perdita che rappresenta l'essenza stessa del testo originale e fa da sfondo al minuzioso realismo del resoconto e della cronaca¹².

Si può vedere nell'originale di Kleist come la lingua cerchi incessantemente nuove forme di espressione, che passino anche attraverso la cor-

⁸ *Il racconto. Conversazione con Marco Baliani* (1995), a cura di Oliviero Ponte di Pino, <<http://www.trax.it/olivieropdp/Baliani95.htm>> (29 dicembre 2016).

⁹ Così Baliani in una lezione affabulante su *Kohlhaas*, tenuta al Teatro di Ca' Foscari il 28 aprile 2016. Nel suo lavoro *Tracce* (1996), Baliani si ispira per es. alla raccolta *Spuren* di Ernst Bloch. Nello stesso anno mette in scena *Le vie del ritorno*, che costituisce una rilettura del romanzo *Der Weg zurück* di Erich Maria Remarque (continuazione del più noto *Im Westen nichts Neues*) e si inserisce in una trilogia dedicata alla Prima guerra mondiale. Nel 1997 l'attore dirige *Gioventù senza Dio*, tratto dall'omonimo romanzo di Ödön von Horváth, mentre con lo spettacolo *Ombre* del 2001 egli riprende *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* di Adelbert von Chamisso. Fondamentale per il percorso artistico di Baliani è inoltre il saggio *Der Erzähler* di Walter Benjamin.

¹⁰ Silvia Bottiroli, *op. cit.*, p. 56.

¹¹ Per Baliani tale rivoluzione assume una chiara valenza etico-estetica, implicando al medesimo tempo sia la ricerca di nuove forme del linguaggio scenico, sia il rinnovamento di un teatro che si intende come genuinamente etico e civile: «La pratica di un teatro veramente civile», afferma infatti l'attore, «non è mai disgiunta da un rinnovamento linguistico, essa è anzi direttamente *modificazione del pensiero scenico*». Cfr. Marco Baliani, *L'incontro con l'altro*, in «Etinforma», 1 (1996), p. 9.

¹² Il *Michael Kohlhaas* di Kleist si basa infatti su un'antica cronaca. L'autore non specifica quale sia ma, come ha ricostruito la critica, si tratta della *Nachricht von Hans Kohlbasen / einem Befehder derer Chur-Sächsischen Lande*, contenuto nella cinquecentesca *Märckische Chronic* di Peter Haffnitz, pubblicata nel 1731.



poreità della gestualità o il silenzio. Sono certamente memorabili a tale proposito i rossori, i pallori o gli svenimenti dei personaggi o anche i riferimenti alla dimensione del non detto, per esempio in *Michael Kohlhaas* in frasi come le seguenti: «Gedanken mancherlei Art, die zu entwickeln zu weitläufig sind, bestimmten ihn, die Jungen [...] aufzuheben»¹³ oppure «ein Entschluß, [...] zu welchem vielleicht auch noch Gründe anderer Art mitwirkten, die wir jedem, der in seiner Brust Bescheid weiß, zu erraten überlassen wollen»¹⁴. Il fatto che già in Kleist una profonda sperimentazione con la parola conviva con una altrettanto profonda sfiducia nel linguaggio come strumento di comunicazione ed espressione dell'esistente, indica come anch'egli sia alla ricerca di una sorta di 'rivoluzione linguistica'¹⁵. «Und gern möchte ich Dir Alles mittheilen, wenn es möglich wäre» – scrive il poeta il 5 febbraio 1801 alla sorella Ulrike,

Aber es ist nicht möglich, u wenn es auch kein weiteres Hinderniß gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mittheilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht mahlen u was sie uns giebt sind nur zerrissene Bruchstücke¹⁶.

Nell'incrocio fra sfiducia nella parola e volontà di sperimentare con il linguaggio, Kleist crea una prosa nuova e originale, tanto verbosa, precisa e tagliente quanto assolutamente incerta, inaffidabile e piena di contraddizioni narrative. Si pensi, in *Michael Kohlhaas*, alle molte assicurazioni sui fatti da parte dei personaggi, anche estremamente dettagliate, che però poi si rivelano fondate su presupposti errati o inesistenti, su racconti riportati e dicerie, su ipotesi e mere probabilità che, seppur paradossalmente all'interno della dimensione realistica della cronaca, relativizzano e smontano ogni fondamento oggettivo della narrazione. Così per esempio nella ricerca dei morelli scomparsi da parte dei signori Hinz e Kunz, che viene raccontata come segue:

Die alte, von der Gicht geplagte Haushälterin des Junkers, die sich nach Meißen geflüchtet hatte, versicherte demselben, auf eine schriftliche Anfrage, daß der Knecht sich, am Morgen jener entsetzlichen Nacht, mit den Pferden nach der brandenburgischen Grenze gewandt habe; doch alle Nachfragen, die man daselbst anstellte, waren vergeblich, und

¹³ DKV, III, 102; corsivo di C. F.

¹⁴ DKV, III, 104; corsivo di C. F.

¹⁵ Questo doppio aspetto della riflessione sulla lingua in Kleist fa tra l'altro intravedere in questo autore uno dei precursori del fenomeno che nel primo Novecento andrà sotto il nome di *Sprachskepsis*. Cfr. anche Andrea Bartl, *Sprache*, in *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, cit., pp. 361-364.

¹⁶ DKV, IV, 196.



es schien dieser Nachricht ein Irrtum zum Grunde zu liegen, indem der Junker keinen Knecht hatte, der im Brandenburgischen, oder auch nur auf der Straße dorthin, zu Hause war. Männer aus Dresden, die wenige Tage nach dem Brande der Tronkenburg in Wilsdruf gewesen waren, sagten aus, daß *um die benannte Zeit* ein Knecht mit zwei an der Halfter gehenden Pferden dort angekommen, und die Tiere, weil sie sehr elend gewesen wären, und nicht weiter fort gekonnt hätten, im Kuhstall eines Schäfers, der sie wieder hätte aufbringen wollen, stehen gelassen hätte. *Es schien mancherlei Gründe wegen sehr wahrscheinlich*, daß dies die in Untersuchung stehenden Rappen waren; aber der Schäfer aus Wilsdruf hatte sie, wie Leute, die dorthin kamen, versicherten, schon wieder, *man wußte nicht an wen*, verhandelt; und *ein drittes Gerücht, dessen Urheber unentdeckt blieb*, sagte gar aus, daß die Pferde bereits in Gott verschieden, und in der Knochengrube zu Wilsdruf begraben wären¹⁷.

Come emerge anche dai passi citati, quella di Kleist è una lingua al contempo burocratica e poetica, caratterizzata da un uso del tutto personale della punteggiatura, del congiuntivo e del discorso indiretto così come da una fortissima materialità e brutalità. Può dare l'idea della disperata radicalità della riflessione di Kleist sulla parola anche un passo di una lettera del 13 e 14 marzo 1803 a Ulrike: «Ich wollte ich konnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und dir zuschicken»¹⁸. Il corpo, questa la tragica presa d'atto del tormentato poeta prussiano, è dunque più presente, più potente e più vero della parola e tuttavia non può che rimanere in una dimensione irrelata e del tutto inesprimibile. Solo un atto brutale e disperato come lo strapparsi il cuore dal petto, un atto che preso alla lettera equivale di fatto a un suicidio, può allora restituire l'immagine concreta di un sentimento tanto pulsante e autentico quanto incommunicabile, lontanissimo dalla dimensione condivisa e comune della 'cultura del sentimento' settecentesca e dall'ideale dell'equilibrio psicofisico, fulcro delle teorie antropologiche del Secolo dei Lumi¹⁹.

Con il suo *Kohlhaas* Baliani dà vita e parola al 'cuore' che Kleist sembra strapparsi scrivendo il suo racconto. La pluralità delle voci si condensa infatti nel corpo narrante dell'attore, vestito completamente di nero e privo di qualunque orpello ornamentale, un corpo che fa rivivere in sé tutti i personaggi del racconto e li unisce nella sua persona, frammentando e dunque relativizzando la centralità del narratore unico. Tale strategia, quella del suo teatro di narrazione appunto, riesce a rispecchiare

¹⁷ DKV, III, 90 s.; corsivo di C. F.

¹⁸ DKV, IV, 313.

¹⁹ Su tale ideale si confronti l'ormai canonica raccolta curata da Hans-Jürgen Schings, *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1994.



e concretizzare una prosa, quella kleistiana, che a sua volta amplifica le voci narranti e i punti di vista con la continua decostruzione del narratore unico e della sua completa attendibilità. Nel suo *Michael Kohlhaas*, già Kleist utilizza infatti a più riprese la strategia del racconto nel racconto e della rottura della continuità temporale, spezzata da una serie di *flashback*. Le sventure dei morelli sono così raccontate a Kohlhaas e al lettore da un ragazzo al castello di Tronka prima, dal castellano poi e quindi dal servitore Herse; le percosse ricevute dallo stesso Herse sono narrate da Lisbeth a Kohlhaas prima, da Herse a Kohlhaas poi e ancora da Kohlhaas a Lisbeth; la morte di Lisbeth è riportata da Sternbald, mentre gli episodi della zingara si apprendono in due momenti diversi dai racconti di Kohlhaas e del principe elettore. La pluralità e la confusione delle voci spinge il personaggio che dà il titolo al racconto a confrontare continuamente le varie versioni dei fatti, a incalzare i suoi interlocutori con interrogatori quasi maniacali per cercare una certezza razionale la cui esistenza è di fatto negata dalle premesse stesse del racconto. Non fosse altro che per il motivo che il testo, come sappiamo a sua volta rilettura di un'antica cronaca, si costituisce di una serie di discorsi riportati e relativi, spesso in contraddizione fra loro, e difficilmente verificabili. La pluralità delle voci e la frammentarietà del racconto avvicinano il testo di Kleist alla dimensione della narrazione orale, come ha ben colto Baliani facendone inizialmente un monologo solo parlato²⁰.

Come si evince dalle discontinuità dello stile narrativo che abbiamo descritto, quello di Kleist anche sul piano dei contenuti non è perciò più un mondo conchiuso e armonico, in cui anche combattere per una causa giusta può essere sensato e anzi lodevole, ma è già quel mondo privo di senso e frantumato che anche Baliani, come vedremo, ben renderà utilizzando un'immagine estremamente fisica e concreta, ossia quella, ricorrente nella sua narrazione, del cerchio spezzato.

2. IL CERCHIO SPEZZATO E IL MOTIVO DEL PERDONO

L'immagine del cerchio in Baliani si riferisce al cuore di Kohlhaas, appeso a fili che a ogni perdita subita si tendono dilaniandolo, ma anche al fragilissimo cerchio del mondo che l'attore disegna sulla scena e sul quale riflette, rivolgendosi al suo pubblico interrogativi che vanno a indagare il senso e il fondo dell'esistenza così come i rapporti di potere che si esercitano su questa stessa esistenza: «Se un uomo può, per soli due cavalli,

²⁰ Tant'è vero che la prima versione durava ben più a lungo degli attuali 90 minuti. Il *Kohlhaas* di Baliani e Rostagno è nato come narrazione orale ed è diventato un testo scritto per le Edizioni Corsare di Perugia solo nel 2001.



rompere il cerchio del mondo, allora vuol dire che il cerchio si può rompere in qualsiasi momento con un gesto altrettanto arbitrario, di puro potere... che vuol dire? Che non esiste un posto al mondo dove sentirsi nel giusto... nel diritto?»²¹, chiede infatti il narratore ai suoi spettatori, interrompendo per un attimo il flusso del racconto²². Il cerchio del mondo evocato in *Kohlhaas* è allora ben lontano dall'armonia della *Great Chain of Being* così cara al pensiero illuministico settecentesco in cui lo stesso Kleist si è formato²³. Tale cerchio è invece irrimediabilmente infranto da atti di potere del tutto arbitrari e individualistici e paradossalmente può chiudersi solo nel cappio finale intorno al collo di Kohlhaas e nell'immagine di morte con cui si conclude la narrazione: «Il cerchio Kohlhaas... eccolo il cerchio... è il cappio»²⁴, riflette infatti il personaggio principale del racconto di Baliani avvicinandosi alla forca. Nella versione di Baliani, Kohlhaas infine si rende conto che non è per volontà di un uomo solo, e non è nemmeno con il riconquistato favore dell'elettore di Sassonia, che si potrebbe ricostruire lo strappo nel cerchio del mondo con cui si apre la sua storia: «Ma se un uomo adesso può, con un solo gesto, ricucire lo strappo nel cerchio del mondo quello stesso strappo che un altro uomo come lui, con un gesto altrettanto arbitrario, di potere, aveva causato tanto tempo prima, Kohlhaas... i due gesti si assomigliano... non è questo il cerchio che tu andavi cercando, Kohlhaas. In questo modo il cerchio non lo potrai mai più ricostruire, e tutta la tua vita che senso avrebbe»²⁵. Con tale sofferta presa di coscienza da parte del personaggio principale che il senso dell'esistenza non può avere un fondamento esclusivamente soggettivo ma si potrebbe davvero ricomporre solo in una ritrovata dimensione etica, e quindi condivisa da una comunità, Baliani si distacca in realtà dal testo originale. In Kleist lo stesso Kohlhaas è rappresentato infatti come un uomo in fondo assolutamente egocentrico che, confrontato con «l'ordine imperfetto delle cose umane» (MK, 10)²⁶ si aggrappa ossessivamente all'ordine del suo cuore, ponendo con un sentimento di amara gioia le sue pur giuste ragioni davanti a qualunque altra causa:

²¹ Cit. da Silvia Bottiroli, *op. cit.*, p. 60.

²² E ricevendo talvolta, come nota lo stesso attore, anche delle risposte concrete da parte del pubblico (lezione affabulante su *Kohlhaas*, Teatro di Ca' Foscari, 28 aprile 2016). Il meccanismo del teatro di narrazione è infatti quello del coinvolgimento attivo dello spettatore che, in assenza di immagini visive, viene fortemente stimolato a dare egli stesso corpo e concretezza alle storie evocate dalle voci narranti e diventa così parte integrante dello spettacolo.

²³ Cfr. Helmut J. Schneider, *Deutsche Aufklärung*, in *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, cit., pp. 203-206.

²⁴ Cit. da Silvia Bottiroli, *op. cit.*, p. 63.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ «Der gebrechlichen Einrichtung der Welt» (DKV, III, 27).



«und mitten durch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken», così recita infatti il testo di Kleist, «zuckte die innerliche Zufriedenheit empor, seine eigne Brust nunmehr in Ordnung zu sehen»²⁷. La pur tormentata consapevolezza che il senso dell'esistenza non può ricostituirsi solo in virtù di un atto individuale, a cui il Kohlhaas di Baliani giunge con intima conflittualità alla fine della storia, nel testo originale non viene mai concessa dal narratore al suo personaggio. Mentre in Baliani il cerchio si chiude nell'immagine di morte con cui termina il racconto, quella del cappio intorno al collo di Kohlhaas, in Kleist il cerchio resta definitivamente spezzato. Nell'originale, tale mancata presa di coscienza da parte del protagonista è evocata dal narratore nel vano invito al perdono che ricorre nel testo: un invito che il personaggio di Kleist, che si considera «verstoßen» (DKV, III, 78), «ripudiato» dalla comunità (MK, 39)²⁸, rifiuta tuttavia puntualmente di accogliere. Da questo punto di vista la ripetuta esortazione a perdonare, di fronte alla quale Kohlhaas è sordo e cieco²⁹ – sia quando gli giunge come ultima richiesta dalla sua carissima Lisbeth in fin di vita, che gli indica i versi della Bibbia³⁰, sia quando proviene dalle parole severe dello stimato Lutero³¹, al quale Kohlhaas chiede di ricevere la sua confessione³² – in Kleist non va

²⁷ DKV, III, 47.

²⁸ Come il personaggio ribadisce più volte nella conversazione con Lutero: «Verstoßen, antwortete Kohlhaas, indem er die Hand zusammendrückte, nenne ich den, dem der Schutz der Gesetze versagt ist! Denn dieses Schutzes, zum Gedeihen meines friedlichen Gewerbes, bedarf ich; ja, er ist es, dessenhalb ich mich, mit dem Kreis dessen, was ich erworben, in diese Gemeinschaft flüchte; und wer mir ihn versagt, der stößt mich zu den Wilden der Einöde hinaus; er gibt mir, wie wollt Ihr das leugnen, die Keule, die mich selbst schützt, in die Hand» (DKV, III, 78).

²⁹ La volontà di Kohlhaas di «vedere con i propri occhi» per accertarsi dei fatti e valutarli con raziocinio e giusta misura (come egli stesso afferma prima del suo confronto con Herse sui soprusi subito a Castel Tronka, cfr. DKV, III, 29) si ribalta nel testo in una completa introversione e autoreferenzialità del personaggio, quando per es. «cupo e ripiegato su se stesso» per giorni non si accorge, pur passandoci accanto, del manifesto fatto affiggere da Lutero (cfr. DKV, III, 76). Questo aspetto è ben reso nella rappresentazione di Baliani in una scena in cui Lisbeth chiama il marito più volte per proporgli la sua idea di andare personalmente a Berlino a portare la supplica: «Michele, Michele, mi ascolti?». Il gesto energico e impaziente della Lisbeth di Baliani fa capire quanto Kohlhaas sia estraniato dal mondo che lo circonda e immerso nei propri pensieri.

³⁰ «Vergib deinen Feinden; tue wohl auch denen, die dich hassen» (DKV, III, 59).

³¹ Martin Lutero viene definito nel testo «[den] teuersten und verehrungswürdigsten Namen, den er kannte» (DKV, III, 76).

³² «Luther, nach einer kurzen Besinnung, indem er ihn scharf ansah, sagte: ja, Kohlhaas, das will ich tun! Der Herr aber, dessen Leib du begehrt, vergab seinem Feind. – Willst du, setzte er fort, da jener ihn betreten ansah, hinzu, dem Junker, der dich beleidigt hat, gleichfalls vergeben: nach der Tronkenburg gehen, dich auf deine Rappen setzen, und sie zur Dickfütterung nach Kohlhaasenbrück heimreiten?» (DKV, III, 81).



interpretata nel senso esclusivamente religioso della riconciliazione con Dio³³. Si tratta, infatti, al medesimo tempo di un inascoltato invito del narratore a Kohlhaas a superare se stesso e la sua maniacale sete di giustizia e di vendetta a favore di una dimensione etica, una dimensione che per Lisbeth e Lutero è poi anche quella secolarizzata della *Vergebung* protestante, nella quale, oltre ai rapporti dell'uomo con Dio, si ricostituiscono anche quelli fra gli stessi membri della comunità. Tale dimensione etica nel testo di Kleist non è tuttavia solo quella espressa dalle voci di Lisbeth e Lutero, ma è anche e soprattutto quella della continuità della vita nei vari anelli delle generazioni così ben rappresentata dai figli di Kohlhaas, personaggi minori ma centralissimi. Nel testo il personaggio compare, infatti, più volte in compagnia dei suoi cinque figli e si presenta nelle vesti di padre amorevole: lo si vede spesso rivolgere abbracci e gesti affettuosi ai suoi figli, stringerli e consolarli, e in una scena anche dedicarsi a nutrire con pane bianco e latte uno dei suoi bambini ammalato (cfr. DKV, III, 118)³⁴. Emblematico è dunque che proprio sul destino dei figli di Kohlhaas il narratore chiuda il racconto:

Hier endigt die Geschichte vom Kohlhaas. Man legte die Leiche unter einer allgemeinen Klage des Volks in einen Sarg; und während die Träger sie aufhoben, um sie anständig auf den Kirchhof der Vorstadt zu begraben, rief der Kurfürst die Söhne des Abgeschiedenen herbei und schlug sie, mit der Erklärung an den Erzkanzler, daß sie in seiner Pagenschule erzogen werden sollten, zu Rittern. Der Kurfürst von Sachsen kam bald darauf, zerrissen an Leib und Seele, nach Dresden zurück, wo man das Weitere in der Geschichte nachlesen muß. Vom Kohlhaas aber haben noch im vergangenen Jahrhundert, im Mecklenburgischen, einige frohe und rüstige Nachkommen gelebt³⁵.

Come in questa conclusione, in molti altri passi la voce del narratore di Kleist si distacca da quella del suo personaggio. La superiorità del-

L'incontro di Kohlhaas con Lutero, centralissimo nel testo di Kleist, non è probabilmente un fatto storico, anche se compare nella cronaca di Haffnitz (in cui Lutero è tuttavia molto più amichevole con il mercante di cavalli). Nella sua versione, Baliani sostituisce la figura di Lutero con quella di un saggio eremita, scorporando dunque tutta la parte protestante della vicenda.

³³ Come invece sostiene Anna Maria Carpi nel suo commento a *Michael Kohlhaas*, che legge il motivo del perdono come «messaggio cristiano» (Heinrich von Kleist, *Opere*, cit., p. 1223). Come vedremo, si può ampliare questa interpretazione, ipotizzando che il perdono nel testo abbia anche un significato 'etico' che va al di là di quello strettamente religioso.

³⁴ L'elemento della paternità premurosa di Kohlhaas è invece reso meno evidente nella versione di Baliani, che riduce il numero dei figli a due e vi si sofferma solo *en passant* nella sua narrazione.

³⁵ DKV, III, 141 s.



la legge della continuità della vita su qualunque battaglia di principio è sancita per esempio dalle parole della rigattiera, una figura tra il reale e l'immaginario nella quale Kohlhaas crede di riconoscere la zingara che gli ha affidato il foglietto a Jüterbock e nella quale egli nota una strana somiglianza, confermata da una serie di dettagli fisici piuttosto inquietanti, con la defunta moglie Lisbeth. All'affermazione di Kohlhaas di non voler consegnare «per niente al mondo» (MK, 90) il foglietto all'elettore di Sassonia, per assaporare fino in fondo la sua vendetta, la vecchia «nonnina» risponderà infatti, prendendo in grembo il più piccolo dei figli di Kohlhaas: «nicht um die Welt, Kohlhaas, der Roßhändler; aber um diesen hübschen, kleinen, blonden Jungen!»³⁶, sottolineando che il suo ruolo di padre, come si è visto messo molto in evidenza nel testo, ha più peso di ogni altra ragione e che la legge della continuità della vita (e con essa, per converso, dell'ineluttabilità della morte) non può che avere priorità su qualunque «gerechten Krieg»³⁷. Questo è dunque il senso più profondo del motivo del perdono ricorrente nel testo di Kleist, a cui Kohlhaas invece antepone sempre il «Geschäft der Rache»³⁸, e non è un caso che il monito arrivi dai tre personaggi più paterni e materni del testo: Lutero, figura di padre spirituale, Lisbeth, la madre dei suoi figli, e dalla zingara rigattiera, *alter ego* della stessa Lisbeth. È significativo, a conferma della centralità del tema per Kleist, che l'invito a perdonare in *Michael Kohlhaas* venga tra l'altro affidato alle tre figure che più si discostano dalle fonti e che sono dunque creazioni genuinamente kleistiane³⁹. Se è certamente vero che non vi è «nulla di meno congeniale a Kleist del messaggio cristiano»⁴⁰, la straordinaria rilevanza del monito al perdono nel testo testimonia che esso deve dunque aver assunto per lo scrittore una valenza diversa da quella strettamente religiosa. Tale valenza va ricercata in una profonda consapevolezza dei limiti dell'esistenza e dunque della morte di cui è pregno il racconto. Tale pensiero 'tragico' si manifesta in un senso della finitezza che, al di là delle possibili affinità fra l'autore e il suo per-

³⁶ DKV, III, 135 s.

³⁷ DKV, III, 65.

³⁸ DKV, III, 61.

³⁹ Se Kleist modifica infatti la figura di Lutero, rendendolo molto più severo rispetto a Haffnitz, al medesimo tempo egli dà molto più rilievo alla figura di Lisbeth, le cui sfortunate vicende non si ritrovano nella fonte, e inventa *ex novo* la figura della zingara. Quest'ultima non è dunque solo una concessione al gusto per il soprannaturale dell'epoca, come ha messo in evidenza la critica, e nemmeno uno «strumento di vendetta», come è stato notato recentemente (Heinrich von Kleist, *Opere*, cit., p. 1223). Ella è al contempo, specie nelle vesti della rigattiera, una figura genitoriale che il suo autore contrappone, accanto a quelle di Lisbeth e Lutero, al radicale individualismo di Kohlhaas.

⁴⁰ *Ibidem*.



sonaggio⁴¹, di fatto si contrappone nettamente alla *hybris* del protagonista. Mentre Michael Kohlhaas nella seconda parte della storia è, infatti, disposto a passare letteralmente sopra i cadaveri per vedere riconosciuta la sua giusta causa e antepone dunque un principio teorico e razionale alla legge dei corpi, è la stessa, ripetuta immagine dei corpi straziati a sottolineare quanto nel racconto sia presente il senso della fine. Esso è evocato anche nel ripetuto, inascoltato monito al perdono che aleggia nel testo, che è dunque anche un monito a Kohlhaas a riconoscere i confini del suo volere e del suo potere, e a fermarsi in considerazione dell'altro da sé. Se il Michael Kohlhaas di Kleist rimane, come personaggio, una figura sostanzialmente narcisistica è dunque perché egli non rinuncia in nessun momento al proprio (pur giusto) volere, nemmeno per il bene della moglie e dei figli, che trascina invece con sé in un lungo percorso distruttivo. In questo egli si rivela come un personaggio diametralmente opposto al di poco precedente Wilhelm Meister goethiano, il cui destino, alla fine degli anni di apprendistato, ricomponne l'anello delle generazioni. Se nel Kohlhaas di Kleist il cerchio invece rimane spezzato è perché, pur nella sua profonda sofferenza, egli – ed è questa è l'origine del suo errore⁴² – non acquista mai la consapevolezza del limite di fronte al quale è necessario arrestarsi per non aggiungere altra morte alla morte.

3. UNA «FERITA LUNGA CHE NON CESSA»: RAGIONE STRUMENTALE ED ESPERIENZA DELLA PERDITA

Nonostante la complessità e l'impervietà dello stile kleistiano, che amplificano volutamente il distacco del lettore dalla materia della narrazione e creano un effetto di straniamento, il testo riesce a scatenare un forte meccanismo di immedesimazione. La rappresentazione della catena delle morti e il palesamento di corpi senza voce sfigurati da una violenza e da un potere che non ha mai senso portano infatti il lettore a identificarsi con la storia narrata al punto da condividere con il personaggio princi-

⁴¹ Pare, infatti, come scrive l'amico Friedrich Christoph Dahlmann, che Kohlhaas fosse «una fedele immagine del carattere del poeta, rigido e testardo come in fondo era», cit. da Heinrich von Kleist, *Opere*, cit., p. 1222.

⁴² Non a caso il termine «Irrtum» (errore) si ripete a più riprese nel testo. Da questo punto di vista le considerazioni del «sinistrato» Kleist postrivoluzionario partono a nostro avviso, pur giungendo a esiti letterari molto diversi e certo più radicali, da presupposti non così lontani da quelli dell'«olimpico» Goethe nel periodo della *Klassik*. Si può leggere, infatti, anche in *Kohlhaas* una critica del suo autore a un estremismo della ragione in cui anche lo stesso Goethe aveva visto una realizzazione concreta nei recenti eventi dalla Rivoluzione Francese e del Terrore. Per un approfondimento cfr. Hans-Jürgen Schings, *Revolutionsetüden. Schiller-Goethe-Kleist*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2012.



pale quella che è, infine, l'esperienza centrale di tutto il racconto, ossia quella della perdita⁴³. In entrambe le versioni il punto di partenza della narrazione, e in questo sta la sua dimensione costitutivamente tragica, è infatti il rapporto con la morte come, per usare le parole di Baliani, con una «ferita lunga che non cessa»⁴⁴. Se, ispirandosi a *Der Erzähler* di Walter Benjamin, Baliani scriverà che il confronto con la morte sta alla base dell'esperienza narrativa *tout court*⁴⁵, questo vale certamente anche per la narrazione di Kleist in *Michael Kohlhaas*, tutta incentrata sul tema della perdita. Il primo di una lunga serie di lutti è quello per la sottrazione dei morelli, che in fondo sono sì «solo due morelli», come viene fatto notare a Kohlhaas nell'interpretazione di Baliani, ma incarnano anche il simbolo vivo e concreto della stabilità e del senso della sua esistenza. La violenza subita da Kohlhaas, più che nei racconti lacunosi delle diverse voci narranti, si concretizza allora nell'immagine dei corpi vilipesi dei suoi morelli che, al suo ritorno a Castel Tronka, gli si presentano come «ein Paar dürre, abgehärmte Mähren [...]; Knochen, denen man, wie Riegeln, hätte Sachen aufhängen können; Mähnen und Haare, ohne Wartung und Pflege, zusammengeknetet: das wahre Bild des Elends im Tierreiche!»⁴⁶. Non a caso il mercante li incontrerà poi sulla piazza del mercato del paese come due povere bestie morenti che se ne stanno «auf wankenden Beinen, die Häupter zur Erde gebeugt, [...] und von dem Heu, das ihnen der Abdecker vorgelegt hatte, nicht fraßen»⁴⁷. A tale prima perdita, la cui tragicità è ben rispecchiata in queste immagini desolanti, ne segue una serie di altre che trovano il loro apice nell'episodio della morte di Lisbeth, la conseguenza del più infelice «dei passi infruttuosi che [Kohlhaas] aveva fatto per la sua causa» (MK, 23; vgl. DKV, III, 57). Il simbolo più eloquente del lutto subito non sono, allora, le poche spiegazioni incoerenti che Kohlhaas riesce a ottenere su come siano avvenuti i fatti, ma il corpo straziato della moglie in fin di vita, che dopo aver passato i suoi ultimi

⁴³ La centralità della morte nell'opera di Kleist è stata sottolineata, tra gli altri, da Günter Blamberger nel suo recente articolo *Tod*, in *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, cit., pp. 369-370. Blamberger mette in rilievo come la morte in Kleist non venga per nulla estetizzata o romantizzata, né abbia mai una funzione consolatoria, ma sia invece sempre «gewaltsam, angsterregend, unheimlich», *ivi*, p. 369. Per una panoramica più ampia sulla rilevanza del tema della 'finitezza' nella letteratura tedesca a partire dall'Illuminismo e sulle sue implicazioni culturali, cfr. *Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung*, hrsg. v. Friederike Felicitas Günther – Torsten Hoffmann, Wallstein, Göttingen 2011.

⁴⁴ Marco Baliani, *Tutto il tempo non raccontato è tempo spercato*, in «Corvi di luna» (periodico realizzato in collaborazione con il Centro Teatrale Bresciano e Spettacoli a Milano), 1 (1990).

⁴⁵ Cfr. Silvia Bottiroli, *op. cit.*, pp. 69 s.

⁴⁶ DKV, III, 23.

⁴⁷ DKV, III, 95.



giorni con una contusione al petto, con gli occhi spenti e fissi, gli stringe un'ultima volta la mano e, con un gesto espressivo che dice più di molte parole, lo guarda «con tutta l'anima» (MK, 24) prima di morire. È da questo momento, che rappresenta una vera e propria svolta nel racconto, che Kohlhaas si accinge al «negozio della vendetta» (MK, 25), che dunque più che essere una «giusta guerra» (MK, 28) è una battaglia disperata contro il potere che si esercita sui corpi e li annichilisce⁴⁸. In questo senso la riflessione di Kleist in *Michael Kohlhaas* è già genuinamente biopolitica⁴⁹. L'errore di Kohlhaas sta, allora, nel voler a ogni costo combattere questo potere in nome dei valori assoluti della ragione, della giustizia e della verità. Senza accorgersi che contro questo potere annichilente che, come la pioggia scrosciante dell'inizio del racconto, si abbatte con violenza su di lui, la ragione, divenuta a sua volta brutale, non ha possibilità alcuna di spuntarla se non diventandone per necessità strumento e ribaltandosi in fanatismo, ideologia e infine in follia⁵⁰. A differenza di un altro grande personaggio kleistiano, Julietta marchesa di O... che, pur non volendola né capendola, accetta totalmente l'evidenza del suo corpo e la discrepanza del suo destino con qualunque tipo di riflessione razionale, Kohlhaas rifiuta categoricamente di vedere la tragica contraddizione fra un mondo in cui il corpo (sia come organo di conoscenza che come strumento di potere) è diventato la dimensione *tout court* dell'esistenza e una ragione che non è più sufficiente a spiegarlo. Egli rifiuta anche solo di prendere atto che egli stesso è corpo finito, soggetto alla legge ferrea e inflessibile della vita e della morte, una legge infinitamente più potente

⁴⁸ Questo è anche il motivo che spinge Kohlhaas a insistere in modo maniacale sul fatto che debba essere il barone a riparare al danno perpetrato ai morelli, facendoli nuovamente «ingrassare». Nel testo la materialità dell'ingrassare dei morelli da parte del barone è per Kohlhaas una sorta di contrappunto, altrettanto fisico, al «sangue e il cuore» perduti di Lisbeth. Così egli infatti si esprime con Lutero, che gli fa notare che avrebbe fatto meglio a ingrassare i cavalli nelle sue stalle di Pontekohlhaas: «Kohlhaas antwortete: kann sein! indem er ans Fenster trat: kann sein, auch nicht! Hätte ich gewußt, daß ich sie mit Blut aus dem Herzen meiner lieben Frau würde auf die Beine bringen müssen: kann sein, ich hätte getan, wie ihr gesagt, hochwürdiger Herr, und einen Scheffel Hafer nicht gescheut! Doch, weil sie mir einmal so teuer zu stehen gekommen sind, so habe es denn, meine ich, seinen Lauf: laßt das Erkenntnis, wie es mir zukömmt, sprechen, und den Junker mir die Rappen auffüttern» (DKV, III, 80).

⁴⁹ Per una lettura biopolitica di *Michael Kohlhaas* si veda anche Davide Giuriato, 'Wolf der Wüste'. *Michael Kohlhaas und die Rettung des Lebens*, in *Ausnahmestand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*, hrsg. v. Nicolas Pethes, Wallstein, Göttingen 2011, pp. 290-306.

⁵⁰ Non è un caso che termini come «Schwärmerei», «Wahn», «Wahnsinn», «Raserei», «Starrsinn», «Eigensinn» si ripetano con insistenza nella seconda parte del racconto a sottolineare la «furia» e la «follia» di Kohlhaas. Anche nel commento dell'edizione Mondadori, Carpi sottolinea come la storia di Kohlhaas sia «la storia di una fissazione», in Heinrich von Kleist, *Opere*, cit., p. 1222.



del suo retto sentire. L'immagine più evidente di tale *hybris* è la scena finale del racconto, in cui Kohlhaas ingoia con atto di sfida il foglietto sul quale sta scritto il destino dell'elettore di Sassonia. Kohlhaas muore dunque sfidando la morte, senza mai abbandonare la sua «giusta guerra». E tuttavia, pur ottenendo infine anche «Punkt für Punkt, und ohne die mindeste Einschränkung»⁵¹ il riconoscimento legale della sua causa, rimane in fondo un personaggio sconfitto: la vittoria morale duramente conquistata non gli permette infatti in alcun modo di avere la meglio sulla morte, di ricomporre la sua esistenza, né di recuperare davvero quanto di più caro ha perduto. Se Baliani abbassa il sipario sull'immagine del cerchio che anziché ricomporsi diventa cappio mortale, Kleist chiude la sua storia mettendo l'accento su un aspetto altrettanto conflittuale, ossia sull'inflessibile determinazione del personaggio principale che, senza che egli mai se ne renda conto, non può che renderlo straordinariamente simile al mondo violento che aveva deciso di combattere. Rivelandosi in ciò come antesignano del Robespierre di Büchner, con il suo agire il Kohlhaas di Kleist, infatti, non mette mai in dubbio la fatale relazione fra «mezzi legittimi» e «fini giusti». Da questo punto di vista egli è già una straordinaria prefigurazione letteraria di quanto Walter Benjamin negli anni Venti del Novecento descriverà nella sua *Kritik der Gewalt*⁵², saggio centralissimo sulla questione della giustizia nel mondo occidentale moderno. Per comprendere quanto Kohlhaas sia pregno della logica strumentale dei mezzi e dei fini, delle cause e degli effetti, basti pensare al dialogo con il servitore Herse stremato dalle percosse, in cui il mercante di cavalli, nell'intento di capire cosa sia successo a Castel Tronka, lo incalza in una sorta di interrogatorio che culmina in una domanda stizzita intorno alla causa dei fatti avvenuti: «Nun denn [...] warum also, in aller Welt, jagte man dich fort?»⁵³ e poi ancora: «Aber die Veranlassung! [...] Sie werden doch irgend eine Veranlassung gehabt haben!»⁵⁴. O è ancora sufficiente ricordare quando Kohlhaas spiega a Lutero che la sua insistenza a ottenere una sentenza che colpirebbe il barone con un gravame infinitamente minore rispetto a ciò che il mercante di cavalli ha veramente perso, è dovuta al suo desiderio che la moglie non sia morta per una «causa ingiusta» (MK, 40)⁵⁵. Con questa sua tenace e disperata ricerca delle cause, la cui vanità diventa poi anche la legittimazione delle sue scorrerie nella seconda parte del racconto, Kohlhaas rappresenta fino

⁵¹ DKV, III, 140.

⁵² Utilizzando le definizioni di «berechtigte Mittel» e «gerechte Zwecke». Cfr. Walter Benjamin, *Kritik der Gewalt* (1921), in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. II.1, p. 180.

⁵³ DKV, III, 35.

⁵⁴ DKV, III, 35.

⁵⁵ «In keinem ungerechten Handel», DKV, III, 79.



in fondo il principio della ragione strumentale che sta alla base, come illustrerà Benjamin, sia dei meccanismi di potere e violenza (*Gewalt*), che della giustizia e del diritto nel mondo occidentale moderno.

Si è visto, dunque, come Kleist lavori sul piano narrativo su due binari paralleli: da un lato, amplificando la distanza fra il lettore e la materia narrata, che la molteplicità delle prospettive e la peculiarità dello stile rendono estremamente impervia; dall'altro, riuscendo a scatenare il meccanismo dell'immedesimazione nel lettore grazie al fondamentale ruolo del tema della perdita nel testo. Più che essere direttamente rivolta al personaggio e alle sue sventure, la *mimesis* avviene, infatti, nei termini di un'esperienza antropologica che accomuna il lettore a Kohlhaas, ossia l'esperienza, iscritta nel corso naturale delle cose, della precarietà dell'esistenza e del lutto. Non da ultimo, a tale sostrato tragico del racconto che si concretizza in un onnipresente senso della fine, si deve anche la centralità della dimensione corporea e materiale nello stile narrativo kleistiano, da cui siamo partiti nelle nostre riflessioni. Se la ragione, in quanto principio astratto, è in qualche modo infinita perché non è direttamente soggetta alle leggi della vita e della morte, il corpo deve invece confrontarsi direttamente con la necessità della fine. Un testo pregno di gestualità e corporeità, come il *Michael Kohlhaas* di Kleist, non può perciò che portare intimamente in sé il senso tragico di un'esistenza destinata a concludersi. E proprio in questo sta il vero paradosso della storia di Michael Kohlhaas, nel suo voler rispondere in nome di un principio razionale alla violenza che si esercita sui corpi, una violenza che invece è caos e sfugge a ogni tipo di logica, se non quella altra, elementare e inesorabile della vita e della morte. Da questo punto di vista *Michael Kohlhaas* è un racconto che si discosta dalla dimensione realistica delle vicende narrate e in cui la storia dei personaggi diventa anche cifra simbolica di una radicale riflessione sull'esistenza e sul mondo. Tale simbologia è evidente non solo nella figura del personaggio principale, che nel corso del tempo ha assunto il carattere di un mito⁵⁶, ma anche nel tessuto del racconto, in cui gli stessi personaggi si staccano dalla dimensione realistica per diventare catene di simboli. Si pensi solo a Lisbeth, la zingara e la rigattiera, o ancora ai cavalli, che ricordano dei cervi (DKV, III, 16), vengono ridotti a porci (DKV, III, 33), sono accuditi nella stalla di un pecoraio (DKV, III, 90), allungano il collo come oche (DKV, III, 35) e potrebbero essere dei cani (DKV, III, 47). In Kleist si tratta sempre tuttavia di una rete di simboli che non corrisponde a una rete di senso, ma rappresenta una catena semantica decisamente poco consolatoria, nella quale, secondo il principio che «die Wahrscheinlichkeit nicht

⁵⁶ Cfr. Klaus-Michael Bogdal, che parla in proposito di «Kohlhaas-Mythen»: *Heinrich von Kleist. 'Michael Kohlhaas'*, Fink, München 1981, pp. 101-112.



immer auf Seiten der Wahrheit ist»⁵⁷, non solo niente è quello che sembra o tutto può sembrare quello che non è, ma quello che è stato ritorna solo in apparenza e niente di quello che si è perso si può davvero recuperare. Lo testimonia la prima reazione di Kohlhaas al ritorno da Dresda a Castel Tronka. Alla vista dello stato pietoso dei suoi cavalli egli afferma infatti, subito conscio della perdita subita: «Das *sind* nicht meine Pferde, gestrenger Herr! Das sind die *Pferde* nicht, die dreißig Goldgülden wert waren! Ich will meine wohlgenährten und gesunden Pferde wieder haben!»⁵⁸. E subito il narratore aggiunge, anticipando quanto avverrà in seguito secondo una strategia che molto ricorda i procedimenti onirici: «Kohlhaas sagte, daß er eher den Abdecker rufen, und die Pferde auf den Schindanger schmeißen lassen, als sie so, wie sie wären, in seinen Stall zu Kohlhaasenbrück führen wolle»⁵⁹.

Seppure su un piano diverso, lo stesso meccanismo di *mimesis* e di *diegesis* che abbiamo illustrato e con cui lavora la prosa kleistiana si riscontra anche nella narrazione di Baliani, che assume la dimensione del «racconto puro», ossia di una «storia che trascina e coinvolge – senza però escludere la possibilità del distacco»⁶⁰. La novità ‘linguistica’ del teatro di Baliani sta proprio nell’inserire, tramite il «racconto puro», un elemento epico nel tradizionale teatro drammatico, senza tuttavia rinunciare completamente all’immedesimazione, a strategie narrative capaci letteralmente di incantare lo spettatore, con un’operazione fortemente seduttiva⁶¹. Lo straniamento in Baliani, sulla scia di una precisa tradizione drammaturgica riconducibile innanzitutto al teatro epico di Bertolt Brecht⁶², ha infatti lo scopo di interrompere per alcuni momenti il flusso del racconto, interpellando direttamente il pubblico e riportandolo nell’immediatezza del qui e ora, per poi però riprendere a ammaliarlo, coinvolgendolo nel vortice della narrazione⁶³. Convivono perciò anche

⁵⁷ DKV, III, 134.

⁵⁸ DKV, III, 27.

⁵⁹ DKV, III, 27. Puntualmente Kohlhaas più avanti riconoscerà i cavalli come suoi, nel momento in cui sono effettivamente in mano allo scorticchino e a un passo dallo scorticatoio (cfr. DKV, III, 95).

⁶⁰ Silvia Bottioli, *op. cit.*, p. 58.

⁶¹ Nel senso, sottolineato della stesso Baliani, del verbo *ducere*, ‘portare fuori strada’, che sta alla base anche del verbo ‘educare’. Cfr. Marco Baliani, *Tracce*, Garzanti, Milano 1994, p. 45.

⁶² Come Baliani stesso sottolinea in una già citata conversazione del 1995 con Oliviero Ponte di Pino: «Mi sembra che il problema del teatro usato socialmente ruoti sempre intorno a quello che Peter Brook chiama ‘risveglio’ e Brecht ‘straniamento’: una presa di coscienza non ideologica dello spettatore di fronte a ciò che vede». Cfr. *Il racconto. Conversazione con Marco Baliani*, <<http://www.trax.it/olivieropdp/Baliani95.htm>> (29 dicembre 2016).

⁶³ Si tratta di una sorta di «caduta nell’ora» («Fall ins Jetzt»), come la definisce



in Baliani, seppur in modo differente rispetto a Kleist, *mimesis* e *diegesis*, seduzione e straniamento. In entrambi gli autori la commistione fra queste due dimensioni, avviene sul piano del corpo. Come il testo si fa corpo nella novella di Kleist, che anche sullo sfondo del dibattito estetico del tardo Settecento tedesco si configura letteralmente come una «bewegliche Dichtung»⁶⁴, così il corpo si fa testo nel teatro di Baliani, in una poetica recitativa che dal canto suo s'ispira non da ultimo alla tradizione dell'azione drammatica avviata in Italia da Dario Fo⁶⁵.

4. EPILOGO: TRACCE

Il vero punto di unione fra due opere per molti aspetti anche diverse fra loro come la novella kleistiana e il monologo di Baliani, va dunque ricercato in un comune senso della fine, nel fondamento tragico delle due narrazioni. Per entrambi gli autori il corpo, la gestualità e la mimica rimangono l'unica forma di espressione ancora possibile in un mondo in cui la ragione è diventata strumento vuoto e annichilente. A una violenza profondamente insensata ma perfettamente funzionante come quella della macchina burocratica e di potere dell'Impero, una violenza che si esercita prepotentemente e inesorabilmente sui corpi come un cataclisma naturale e li annulla, non si può infatti rispondere, come cerca di fare il personaggio principale, attraverso un principio altrettanto strumentale come quello della «giusta guerra», ma semmai solo con l'accettazione del corpo, con tutte le sue discontinuità e contraddizioni, come dimensione centrale di un'esistenza consapevole della propria finitezza. Allo stesso modo la narrazione di Kleist e Baliani, essa stessa una narrazione che libera il corpo e, nel caso di Baliani, si intende letteralmente come «organismo vivente»⁶⁶, non può perciò che portare già in sé, negli stili come

l'attore con un'espressione tratta dalla raccolta *Tracce (Spuren)* di Ernst Bloch.

⁶⁴ Dirk Oschmann, *op. cit.*, *passim*.

⁶⁵ Cfr. Marisa Pizza, *Il gesto, la parola, l'azione: poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Bulzoni, Roma 1996.

⁶⁶ Così si esprime Baliani in un libretto di sala di *Kohlbaas* del 1998: «Nel mio racconto orale è come se avessi aggiunto allo scheletro osseo riconoscibile della struttura del racconto di Kleist, nervi muscoli e pelle che provengono non più dall'autore originario ma dalla mia esperienza, teatrale e narrativa, dal mio mondo di visioni e di poetica. [...] Così via via il testo originale si è come andato perdendo e ne nasceva un altro, un *work in progress* alla prova di spettatori sempre diversi, anno dopo anno, in spazi teatrali e non, secondo un procedimento di crescita che ai miei occhi appare come qualcosa di organico, come mi si formasse tra le mani un organismo vivente sempre più ricco e differenziato», cit. in Silvia Bottiroli, *op. cit.*, p. 121. Allo stesso modo si potrebbe parlare della novella originale come di un organismo vivente con «nervi, muscoli e pelle». Già la stessa rivoluzione linguistica di Kleist, come abbiamo visto, crea infatti un movimento e



nei contenuti, un senso tragico della fine che è anche senso del limite del proprio sé. Di conseguenza, il suo compito più naturale sarà quello di farsi memoria, di ricordare, di dar voce ai morti. E in effetti è proprio sulla memoria di Kohlhaas e dei suoi discendenti che si chiude la storia in entrambe le versioni. Come scrive Benjamin nel suo saggio *Der Erzähler*, così fondamentale per il teatro di Marco Baliani: «Das Gedächtnis ist das epische Vermögen vor allen anderen. Nur dank eines umfassenden Gedächtnisses kann die Epik einerseits den Lauf der Dinge sich zu eigen, andererseits mit deren Hinschwinden, mit der Gewalt des Todes ihren Frieden machen»⁶⁷. In *Michael Kohlhaas* il senso del tragico non è dunque solo quello secondo il quale il «giudice del mondo deve diventare il suo boia e il suo distruttore», come ha ben messo in luce Giuliano Baioni interpretando il racconto di Kleist come il dramma di una natura umana che «mentre crede di punire in nome della verità, vuole in realtà vendicarsi del male e dell'imperfezione del mondo»⁶⁸. Il senso del tragico in *Kohlhaas*, come si è illustrato, è anche quello di una ferita che non si può rimarginare, ma solo tradursi in un'immagine di morte. E se questo è vero, allora l'unico modo per farle giustizia è quello di narrarla ancora e ancora, perché non c'è nulla al mondo che possa veramente chiuderla, ricomponendo il cerchio spezzato. Il cuore rimane strappato, niente può sostituire ciò che è andato perduto, solo il ritmo del racconto, con tutte le sue contraddizioni, rimane a dar testimonianza di ciò che è stato in un tempo che passa senza lasciare tracce.

una materialità del racconto che Baliani ha ben colto, trasponendola poi in un proprio e personale linguaggio teatrale.

⁶⁷ Walter Benjamin, *Der Erzähler*, cit., p. 453.

⁶⁸ Così Baioni nel citato *Profilo* introduttivo a *I racconti* di Kleist (in MK, VII-XXX, qui p. XXIII).

**Miguel de Cervantes (1547-1616)
e la letteratura tedesca**

«Nessun limite eccetto il cielo». Cervantes nell'opera di Heinrich Heine

Isabella Ferron

INTRODUZIONE

Il presente contributo si prefigge di analizzare il ruolo che il *Don Chisciotte* gioca nell'opera di Heinrich Heine concentrando l'attenzione sulla *Einleitung* del 1837¹ alla traduzione tedesca e sui *Reisebilder* (*Impressioni di viaggio, 1826-1831*)², esaminando dell'influsso di Cervantes sull'opera heiniana solo alcuni aspetti come, ad esempio, quello della follia per fornirne una proposta di lettura.

Fin dalla sua prima apparizione sul suolo spagnolo (1605) il romanzo cervantino, con il suo linguaggio ingegnoso, retorico che descrive la realtà capovolgendone l'identità logica, si rivela essere un grande successo. In Germania, dove fa la sua prima comparsa nel 1613 a Heidelberg, il *Don Chisciotte* è oggetto di varie interpretazioni: se nel Seicento ha una funzione prettamente storica come proiezione dei rapporti ispano-tedeschi che avrebbero portato alla Guerra dei Trent'anni, nel corso del Settecento e dell'Ottocento il romanzo picaresco viene considerato come l'espressione artistica di un nuovo paradigma culturale, filosofico e letterario che apre lo spazio al genio individuale e alla sua immaginazione creatrice.

La lettura e l'interpretazione di letterati e filosofi come Johann Gottfried Herder che considera il *Chisciotte* un romanzo nazionale³, Gotthold

¹ Heinrich Heine, *Einleitung zum 'Don Quixote'*. Veröffentlicht als 'Einleitung von Heinrich Heine', in Heinrich Heine, *Düsseldorfer Heine Ausgabe* (in seguito indicata con DHA), hrsg. v. Manfred Windfuhr, Düsseldorf 1973-1997, Bd. X, pp. 249-266. Del testo esiste una traduzione italiana, *Don Chisciotte della Manica con Sancio Panca suo scudiero*, Istituzione editoriale italiano, Milano 1913; per il presente lavoro si è tuttavia preferito tradurre di propria mano i passi citati dall'originale tedesco. Se non indicato diversamente, le traduzioni presenti in questo contributo sono dell'Autrice.

² Heinrich Heine, *Reisebilder*, in DHA, Bd. VI, pp. 81 ss., e 7/1, trad. it. Bruno Maffi, *Impressioni di viaggio. Italia*, introd. di Alberto Destro, BUR, Milano 2002.

³ Johann Gottfried Herder, *Briefe 1763-1803*, hrsg. v. Wilhelm Dobke – Günter Arnold, 10 Bde., Weimar 1977-1996, Bd. IV, p. 61; cfr. Jan von Holtum, *Buchspröbung*



Ephraim Lessing⁴, uno degli illuministi più entusiasti del romanzo cervantino, Friedrich Justin Bertuch che lo tradusse, i fratelli Schlegel e la traduzione di Ludwig Tieck (1799-1801) situano il *Don Chisciotte* in una posizione di primo piano nelle riflessioni teoriche dell'epoca romantica. La libertà individuale del cavaliere spagnolo, la descrizione ironica della debolezza e dell'imperfezione della natura umana sono aspetti particolarmente apprezzati dagli autori del primo Romanticismo. Friedrich Schlegel considera Cervantes il creatore del genere romanzo e l'anticipatore della poesia romantica⁵. In *Literarische[n] Notizen*⁶ degli anni 1797-1801 egli definisce il *Don Chisciotte* poesia romantica al massimo livello («im hohen Grade romantische Poesie»)⁷, affermando anche che si tratta di un romanzo romantico e negativo («negativ-romantischer Roman») in cui compaiono un folle («Narr») e uno stupido («Dummkopf»)⁸. Schiller definisce Cervantes il poeta sentimentale per antonomasia che si inganna di propria volontà e persevera nell'errore, stravolgendo il rapporto dell'uomo con la realtà. In *Philosophie der Kunst* (1802-1805) Schelling ritiene che la saga mitica di Don Chisciotte rappresenti la lotta inevitabile tra Reale ed Ideale, condividendo la stessa idea di Friedrich Schlegel. Nelle *Vorlesungen über Ästhetik* Hegel critica il Romanticismo sia da un punto di vista teorico (concetto di critica e di ironia), come anche nel suo potenziale immaginario (il fantastico, il malvagio): la principale critica hegeliana al Romanticismo riguarda la teoria dell'arte, il legame con la storia e l'interpretazione artistica. Hegel critica, in modo particolare, la posizione dei primi romantici (Schlegel e Novalis), in base alla quale i prodotti estetici dell'immaginazione, nonostante il loro legame con la realtà, non hanno tuttavia un carattere di verità intesa come mediazione tra oggettivo e soggettivo, poiché il loro senso consiste nel dover progettare possibilità e non produrre realtà. Egli propone una sorta di *Wahrheitsästhetik* che pone la questione sulla verità dell'arte e nel suo carattere di verità è legata al concetto di storicità. In riferimento

zu Yvonne Joeres, *Die 'Don Quijote'-Rezeption Friedrich Schlegels und Heinrich Heines im Kontext des europäischen Kulturtransfers. Ein Narr als Angelpunkt transnationaler Denksätze*, in «Heine Jahrbuch», 52 (2013), pp. 265-269, qui p. 265.

⁴ L'interesse di Lessing per l'opera di Cervantes come modello letterario è documentabile già a partire dal 1752, quando pensava ad una traduzione delle *Novelas Exemplares*. L'autore spagnolo rappresenta per Lessing, assieme a Calderon de la Barca, un punto di riferimento anche negli anni successivi (il nome di Cervantes viene spesso citato nella *Hamburgische Dramaturgie*), quando egli parla e riflette sui modelli letterari.

⁵ Friedrich Schlegel, *Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795-1804*, Bd. XI, hrsg. v. Ernst Behler, Schöningh, Paderborn 1958, pp. 159 ss.

⁶ Cfr. Friedrich Schlegel, *Literarische Notizen 1799-1801. Literary Notebooks*, hrsg., eingel. u. komm. v. Hans Eichner, Ullstein, Frankfurt a.M.-Berlin 1980.

⁷ *Ivi*, Nr. 1160.

⁸ *Ivi*, Nr. 690.



a ciò, sia nelle *Vorlesungen über Ästhetik* come nella *Phänomenologie des Geistes* (1807), Hegel considera il Chisciotte un personaggio soggettivo nella sua forma estrema, comico a causa del contrasto tra il mondo razionale organizzato e l'individuo isolato che cerca un ordine e una stabilità tutti suoi. Hegel afferma inoltre che la follia («Verrücktheit») di Don Chisciotte risiede nella sua calma priva di riflessioni («reflexionslose Ruhe»), sul fatto che egli sia così sicuro di sé e delle sue cose e che così rimanga («daß er seiner und seiner Sache so sicher ist und bleibt»⁹).

La lettura romantica del romanzo cervantino sicuramente influenza quella che è l'analisi di Heine di quest'opera e il posto che essa occuperà nell'articolazione del suo pensiero. La sua *Einleitung*, come Heine scrive all'editore danese Adolf Fritz Hvass (1811-1867), è scritta durante il carnevale del 1837, in condizioni di salute non del tutto ottimali¹⁰. Come in *Die Romantische Schule*, anche nell'*Einleitung* Cervantes è citato assieme a Goethe e Shakespeare, si parla di un «Dichtertriumvirat»¹¹ (Cervantes, Shakespeare e Goethe) che simboleggia i tre generi della rappresentazione poetica (epica, dramma e lirica)¹². L'opera cervantina rappresenta per Heine il viaggio interiore di un autore alla ricerca della sua voce, dell'umanizzazione della natura o della naturalizzazione dell'umano¹³. Il *Don Chisciotte* gli permette di riflettere non solo sulla società a lui contemporanea, ma anche sul ruolo che il poeta e l'intellettuale devono avere al suo interno, come pure sul destino personale di ogni individuo. In esso egli crede di trovare quel collegamento con il presente, *Gegenwart*, ed il legame con esso, *Bodenhaftung*, che ritiene elementi indispensabili per una nuova forma poetica e letteraria.

⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik II*, in Id., *Werke*, hrsg. v. Eva Moldenhauer – Karl Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, Bd. XIV, p. 218, trad. it. Paolo D'Angelo, *Lezioni di Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2007.

¹⁰ Heinrich Heine, Lettera a Fritz Adolf Hvass, Paris 24.2.1837 (Nr. 639), in DHA, Bd. XXI, p. 184. Per un inquadramento completo dell'introduzione heiniana si veda: Fritz Mende, *Bekennnis 1837. Heinrich Heines «Einleitung zum 'Don Quijote'»*, in «Heine-Jahrbuch», 6 (1967), pp. 48-66.

¹¹ Heinrich Heine, *Einleitung*, cit., p. 260.

¹² Wilhelm Voßkamp sostiene che l'interpretazione heiniana di Cervantes è legata a quel filone della critica letteraria che parte da Herder per poi proseguire attraverso il *Wilhelm Meister* e giungere alle riflessioni novecentesche di Walter Benjamin e Roman Jakobson: «Heines Deutung schließt sich hier an jene Linie der deutschen Literaturkritik an, die von Herders Aufweis eines fortgeführten Parallelismus in den Psalmen zu den frühromantischen Lektüren des Wilhelm Meister und des Don Quijote und deren Fortführung bei Walter Benjamin und Roman Jakobson reicht». Wilhelm Voßkamp, *Utopieforschung: Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M 1982, Bd. III, p. 223.

¹³ Cfr. Alessandro Fambrini, *Heine a Lucca*, in «Studia Theodisca», VIII (2012), pp. 63-81.



FOLLIA E REALTÀ

Heine è fermamente convinto che l'interesse letterario per il romanzo cervantino sia «das Preiswerthe des Lebens, ja, das Leben selbst»¹⁴, ossia sia l'aspetto più lodevole della vita, la vita stessa, perchè apre alla comprensione della realtà: nel racconto delle azioni tragicomiche dell'*hidalgo* spagnolo egli ritrova tematiche come la follia, la satira, la libertà individuale nella dimensione pubblica, l'ironia come mezzo di rappresentazione che egli trasforma in «Witz»¹⁵, ossia l'umorismo che nasce dal parallelismo del contrasto tra i tratti autobiografici, le speranze utopiche e l'esperienza della realtà¹⁶. In Cervantes egli trova una riflessione non solo filosofica, ma anche culturale ed antropologica, come afferma già in *Die Romantische Schule*:

Oppure Miguel de Cervantes Saavedra ha voluto canzonare nelle sue folli poesie epiche anche altri cavalieri, ossa tutti quegli uomini che lot-

¹⁴ Heinrich Heine, *Reisebilder*, in DHA, Bd. VII, p. 198.

¹⁵ Cfr. Yael Kupferberg, *Dimension des Witzes um Heinrich Heine: Zur Säkularisation der poetischen Sprache*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, pp. 9-17.

¹⁶ È doveroso considerare brevemente i concetti di ironia e satira, poiché ad essi Heine attribuisce un significato particolare: l'ironia è considerata una forza morale non del tutto risolta in espressione estetica, mentre la satira ha una dimensione personale («alle Satire ist persönlich») e rappresenta la necessità di combattere le ingiustizie sociali. In *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), Schiller distingue tra la satira scherzosa con a capo la categoria del bello e la satira patetica con a capo la categoria del sublime (Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, hrsg. v. Peter-André Alt et al., Hanser, München 2004, Bd. IV, p. 721). La critica letteraria tradizionale tendeva ad esaltare la prima tipologia di satira, collegandola alle riflessioni sull'ironia e il *Witz* e considerando la satira patetica una *Zweckdichtung*. Herder afferma in *Kritik und Satyre* (1803) che la satira non deve avere la pretesa di essere considerata un genere letterario, quanto piuttosto un registro o una figura del discorso, assumendo così il nome di ironia (Johann Gottfried Herder, *Kritik und Satyre* (1803), in Johann Gottfried Herder, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. v. Günter Arnold et al., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1985-2000, Bd. X, pp. 729, 736). Dalle riflessioni di Herder emergono due concezioni della satira: una satira considerata ironia e quindi dotata di una dignità artistica in ambito estetico e una satira come critica, che non ha alcuna aspirazione poetica, ma deve essere esecutrice di un intelletto critico. Nel considerare la letteratura nella sua capacità di aderire alla realtà, Heine ricategorizza i concetti poetologici ed estetici di satira ed ironia, dando vita anche ad un rinnovato interesse per la *Zweckdichtung*. In base all'affermazione di Wilhelm Menzel in *Die deutsche Literatur*, secondo il quale la letteratura deve essere sempre e solo un mezzo della vita e mai il contrario (Wilhelm Menzel, *Die deutsche Literatur*, Gerstenberg, Hildesheim 1981 [ristampa dell'edizione del 1828], Bd. I, p. 13), Heine rivaluta gli aspetti più militanti della satira e la considera un tipo di letteratura volto ad influire in maniera diretta sulla realtà. Per Jürgen Brummack si tratta nel caso di Heine di una «ästhetisch sozialisierte Aggression» (Jürgen Brummack, *Zu Begriff und Theorie der Satire*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift», 45 [1971], pp. 275-377, qui p. 282), attraverso la quale egli sferra i suoi attacchi sia alle singole persone che alle ingiustizie sociali.



tano e soffrono per una qualsiasi idea? Ha veramente posto l'ideale entusiasmo nel suo lungo e secco cavaliere che deve dividere nel suo elmo il reale intelletto con tutti i suoi proverbi di pubblica utilità¹⁷.

Nel porsi la questione sull'oggetto di questa satira, sul ruolo del poeta e più in generale dell'intellettuale all'interno della mutata società, trova spazio la dimensione della follia, che Heine ha incontrato ancora fanciullo, leggendo le tristi e grottesche avventure dell'*hidalgo* spagnolo:

Fatti ed azioni dell'acuto signorotto Don Chisciotte della Mancha, scritto da Miguel Cervantes de SAVEDRA, è stato il primo libro che ho letto quando avevo un'età giovanile in cui ero in grado di capire e sapevo leggere discretamente. Mi ricordo ancora perfettamente di quel breve periodo in cui io un mattino presto me ne uscii di casa e mi affrettai ad andare nel giardino, dove leggevo indisturbato il Don Chisciotte. Nella mia infantile sincerità consideravo tutto vero [...]. Ero un bambino e non conoscevo l'ironia che Dio ha prodotto nel mondo e che il grande poeta aveva imitato nel suo piccolo mondo stampato¹⁸.

Già nelle prime righe dell'*Einleitung*, caratterizzate dal tratto autobiografico («schöner Maytag», «trüber») Heine pone delle domande su una nuova estetica non ancora teorizzata, presenta questioni programmatiche in cui mescola ideale e realtà, mostra la sua immagine antitetica di mondo, in cui avviene la distruzione di tutte le rappresentazioni vigenti dello stesso, come anche dei valori. Entra nel discorso la riflessione sulla realtà politica che si manifesta in una forma sovversiva, in cui non vi è una vera e propria riconciliazione o armonia tra i diversi elementi in contrapposizione. Il contrasto («Reiz des Contrastes»)¹⁹ è la struttura basilare del suo pensiero e del suo modo di scrivere: nel mescolare e contrastare («vermi-

¹⁷ Heinrich Heine, *Die Romantische Schule*, in DHA, Bd. VIII, pp. 184 s.: «Oder hat Miguel de Cervantes Saavedra in seinem närrischen Heldengedichte auch andere Ritter persiflieren wollen, nämlich alle Menschen, die für irgendeine Idee kämpfen und leiden? Hat er wirklich in seinem langen, dünnen Ritter die idealische Begeisterung überhaupt und in dessen dicken Schildkappen den realen Verstand parodieren wollen? [...] mit allen seinen hergebrachten gemeinnützigen Sprichwörtern».

¹⁸ Heinrich Heine, *Einleitung*, cit., p. 249: «Leben und Taten des scharfsinnigen Junkers Don Quixote von der Mancha, beschrieben von Miguel Cervantes de Saavedra, war das erste Buch, das ich gelesen habe, nachdem ich schon in ein verständiges Kindesalter getreten und des Buchstabenwesens einigermaßen kundig war. Ich erinnere mich noch ganz genau jener kleinen Zeit, wo ich mich eines frühen Morgens von Hause wegstahl und nach dem Hofgarten eilte, um dort ungestört den 'Don Quixote' zu lesen. [...] In meiner kindischen Ehrlichkeit nahm ich alles für baren Ernst [...]. Ich war ein Kind und kannte nicht die Ironie, die Gott in die Welt hineingeschaffen und die der große Dichter in seiner gedruckten Kleinwelt nachgeahmt hatte».

¹⁹ *Ivi*, pp. 261 ss.



schen» e «kontrastieren»), nell'adombrare e illuminare («abschatten» e «beleuchten») egli cerca di dare vita ad una nuova letteratura²⁰.

Il giardino in cui si rifugia il giovane Heine rispecchia il paesaggio romantico, ma anche simbolico, ricco di ironia e di spirito, in cui la riflessione su se stessi permette anche una riflessione sull'altro²¹:

Era un bel giorno di maggio, ascoltando, nella tranquilla luce del mattino, giaceva la primavera fiorente e si lasciava lodare dall'usignolo, il suo dolce adulatore, che cantava il suo canto di lode carezzevole così teneramente, così entusiasticamente, che anche i germogli più timidi sbocciavano, i bramosi fili d'erba e i raggi di sole profumati si baciavano frettolosamente ed alberi e fiori tramavano per il vanitoso entusiasmo²².

Le diverse letture del romanzo da parte di Heine, di cui egli ci racconta in questa introduzione, in cui lo confronta con l'opera di Scott, Shakespeare e Goethe, rappresentano simbolicamente le varie fasi della sua produzione letteraria:

Sono trascorsi otto anni, da quando, per la quarta parte dei Reisebilder, scrissi queste righe, in cui descrivevo l'impressione che la lettura del Don Chisciotte aveva prodotto tanto tempo fa sul mio spirito. [...] È per me come se avessi terminato di leggere il libro solo ieri nella Seufzerallee del giardino a Düsseldorf e il mio cuore è ancora scosso dall'ammirazione per le azioni e i dolori del grande cavaliere²³.

²⁰ Cfr. Heinrich Heine, Lettera a Karl Immerman (Nr. 64), 10. Juni 1823, in DHA, Bd. XX, p. 90: «Alle Dinge sind uns ja durch ihren Gegensatz erkennbar, es gäbe für uns gar keine Poesie, wenn wir nicht überall auch das Gemeine und Triviale sehen könnten».

²¹ Come fa notare Häfner, si tratta del giardino in cui Heine lodava l'imperatore Napoleone, tanto che si può ipotizzare che la coppia Don Chisciotte/Sancio Pansa, nel rappresentare due tipi umani universali, incarni, in senso più ampio, anche la coppia Napoleone/Heine, Napoleone e il popolo che lo seguì e tanto lo ammirò. Cfr. Ralph Häfner, *Die Weisheit des Silen: Heinrich Heine und die Kritik des Lebens*, De Gruyter, Berlin-New York 2006, pp. 271-272; cfr. Heinrich Heine, *Die Stadt Lukka*, in DHA, Bd. VII/1, pp. 157-206, qui p. 159.

²² Heinrich Heine, *Einleitung*, cit., p. 249: «Es war ein schöner Maitag, lauschend im stillen Morgenlichte lag der blühende Frühling und ließ sich loben von der Nachtigall, seiner süßen Schmeichlerin, und diese sang ihr Loblied so karezzierend weich, so schmelzend enthusiastisch, daß die verschämtesten Knospen aufsprangen und die lüsternen Gräser und die duftigen Sonnenstrahlen sich hastiger küßten und Bäume und Blumen schauerten, vor eitel Entzücken».

²³ *Ivi*, p. 250: «Es sind nun acht Jahre, daß ich, für den vierten Teil der 'Reisebilder', diese Zeilen geschrieben, worin ich den Eindruck schilderte, den die Lektüre des 'Don Quixote' vor weit längerer Zeit in meinem Geiste hervorbrachte. [...] Es ist mir, als habe ich erst gestern in der Seufzerallee des Düsseldorfer Hofgartens das Buch zu Ende gelesen und mein Herz sei noch erschüttert von Bewunderung für die Taten und Leiden des großen Ritters».



Il *Don Chisciotte*, che molti critici – lo stesso Heine – considerano come il primo romanzo dell'Occidente moderno, non è quindi per Heine solo un espediente narrativo per criticare la società spagnola del tempo: questa ironia, questa parodia sono da considerarsi uno specchio, che non riflette solo l'immagine del suo proprietario, ma anche quella dell'ambiente circostante. Il contrasto tra l'*hidalgo* e il suo fedele servitore, tra la società, i valori cortesi, che il primo vuole ripristinare, e la nuda realtà dei fatti rappresentano non solo l'esperienza privata, ma assumono anche un significato politico. Schiacciato tra la grande nobiltà e la ricca borghesia, Chisciotte reagisce alla perdita del proprio ruolo sociale e alla caduta di senso e di ordine riempiendo quel vuoto di un sogno eroico. Crede fermamente di combattere per il bene e la giustizia di un mondo che invece non ha bisogno di lui. Nel deserto e nella desolazione delle sue avventure la follia rappresenta la lucida scissione a priori tra idea e realtà che rende velleitaria ogni affermazione dei valori. Quello che colpisce Heine è la lucida consapevolezza del proprio autoinganno, che unisce illusione e realtà mediante un volontarismo della pazzia che si rivela l'unico modo per dare senso alla vita. Nella seconda e terza parte del romanzo cervantino la follia è il modo di fuggire all'illusione che si fa inganno, quindi alla dimensione più ambigua e mobile del reale, in cui la distinzione tra apparire ed essere perde ogni valore e la vita risulta essere un artificio. In *Don Chisciotte* Heine non trova un'astratta negazione dei valori, bensì il progetto di un'emancipazione individuale²⁴: l'ironia che Heine ragazzino non è ancora in grado di cogliere e che Cervantes usa così magistralmente per delineare il ritratto di una precisa epoca storica, è da considerarsi come un'invenzione, una reazione dell'uomo moderno nei confronti del mondo in cui vive e che non comprende del tutto e come caratteristica del poeta che sa produrre un'immagine di questo mondo²⁵:

Ero allora dell'opinione che la ridicolaggine del donchisciottismo consistesse nel fatto che il nobile cavaliere volesse riportare in vita un passato da tempo trascorso e le sue povere membra, soprattutto la sua schiena, sofferisse di dolorosi sfregamenti con i fatti del presente. Ah, da allora ho esperito che è un altrettanto ingrata follia, se si vuole introdurre troppo presto il futuro nel presente, e [Don Chisciotte, a rappresentanza di chi vuole agire in questo modo, *N.d.A.*] possiede, in una tale lotta contro i difficili interessi del giorno, solo un ronzino molto magro, un'armatura

²⁴ Cfr. Stéphane Mosès, *Überlegungen zur Poetik des Witzes*, in *Heinrich Heine: ein Wegbereiter der Moderne*, hrsg. v. Paolo Chiarini – Walter Hinderer, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, pp. 201-213; Marco Rispoli, *Le persone e le cose. Heine e la sfera pubblica borghese*, *ivi*, pp. 155-175.

²⁵ Cfr. in modo particolare la terza parte dei *Reisebilder*, in DHA, Bd. VII/1, cit., soprattutto pp. 9-153.



assai logora e un altrettanto fragile corpo! Come per quelli, anche per questo donchisciottismo il saggio scuote il suo ragionevole capo. – Tuttavia, Dulcinea di Toboso è ancora la più bella donna del mondo; anche se io miserevole giaccio a terra, non ritirerò mai questa affermazione, non posso far altro – colpitevi con le vostre lance, voi cavalieri lunari argentati, voi garzoni di barbieri camuffati!²⁶

La stoltezza degli uomini, sia al tempo di Cervantes che a quello di Heine, si deve trasformare prima di tutto in ironia. L'ironia permette di stilare una specie di genealogia della stoltezza, della stupidità umana e porta alla ricerca di strategie che permettono di limitarla e/o superarla, come ad esempio la follia. In Heine l'ingegnoso *hidalgo* non viene mistificato, come era accaduto per i romantici, ma, in riferimento alle hegeliane *Vorlesungen über Ästhetik*²⁷ (1835-1838) viene contestualizzato in situazioni storiche concrete. La forma prosaica della narrazione, in cui emerge il tentativo di autonomia del cavaliere spagnolo, che porta con sé anche il tentativo di un miglioramento della società in cui vive, la sua *edle Natur* sono destinate a fallire davanti alla cruda realtà, a cui Don Chisciotte contrappone le sue azioni dalle conseguenze grottesche. Non si tratta quindi, per Heine, nel caso del romanzo di Cervantes, di una nuda critica alla società cavalleresca, ma anche e soprattutto della possibilità, attraverso la dimensione della follia, di poter comporre nuove forme di espressione letteraria. In Cervantes, il vecchio, la tradizione, non vengono distrutti dal desiderio di creare qualcosa di nuovo, ma vengono tenuti assieme nel tentativo di unire la pura forma letteraria con il *Gemein*, l'elemento comune, che riguarda le singole persone nella loro quotidianità, il popolo come elemento democratico:

Quale pensiero di fondo guidava il grande Cervantes quando scrisse il suo libro? Aveva in mente solo la rovina dei romanzi cavallereschi, la cui lettura nella Spagna della sua epoca dilagava così intensamente, mentre invece

²⁶ Heinrich Heine, *Einleitung*, cit., pp. 251 ss.: «Ich war damals der Meinung, die Lächerlichkeit des Donquixotismus bestehe darin, daß der edle Ritter eine längst abgelebte Vergangenheit ins Leben zurückrufen wollte und seine armen Glieder, namentlich sein Rücken, mit den Tatsachen der Gegenwart in schmerzliche Reibungen gerieten. Ach, ich habe seitdem erfahren, daß es eine ebenso undankbare Tollheit ist, wenn man die Zukunft allzu frühzeitig in die Gegenwart einführen will und bei solchem Ankampf gegen die schweren Interessen des Tages nur einen sehr mageren Klepper, eine sehr morsche Rüstung und einen ebenso gebrechlichen Körper besitzt! Wie über jenen, so auch über diesen Donquixotismus schüttelt der Weise sein vernünftiges Haupt. – Aber Dulcinea von Toboso ist dennoch das schönste Weib der Welt; obgleich ich elend zu Boden liege, nehme ich dennoch diese Behauptung nimmermehr zurück, ich kann nicht anders – stoß zu mit euren Lanzen, ihr silberne Mondritter, ihr verkappte Barbiergesellen!».

²⁷ Cfr. Eduard Kruger, *Heine und Hegel: Dichtung, Philosophie und Politik bei Heinrich Heine*, Scriptor, Kronberg i.T. 1977, pp. 5-15, 21-29, 81-89.



le regole religiose e secolari erano così impotenti? [...] Apparentemente mirava solo ad una satira contro i suddetti romanzi che egli, mostrando le loro assurdità, voleva trasmettere allo scherno generale e quindi alla sconfitta. Questo gli riuscì brillantemente: infatti, né gli ammonimenti del pulpito né le minacce della cancelleria poterono effettuare ciò che un povero scrittore aveva prodotto con la sua penna: analizzò così profondamente i romanzi cavallereschi che subito dopo la pubblicazione del *Don Chisciotte* si esaurì in tutta la Spagna il gusto per quei romanzi e non ne furono più stampati. La penna del genio è sempre più grande del genio stesso, si erge di gran lunga oltre le intenzioni caduche, senza che egli ne fosse consapevole, egli stesso, l'eroe, che aveva condotto la maggior parte della propria vita in lotte cavalleresche e che, in età avanzata, ancora si rallegrava di aver combattuto nella battaglia di Lepanto, sebbene avesse pagato questa fama con la perdita della sua mano sinistra²⁸.

Cervantes non delinea, secondo Heine, una caricatura di coloro che lottano per un'idea utopica, quanto piuttosto di coloro che, in riferimento ai cambiamenti sociali della società, rimangono fedeli a ideologie ormai sorpassate e tentano in questo modo di imporsi a livello sociale:

Infatti il *Don Chisciotte*, per quanto sia leggero e fantastico, si fonda però su una grezza, terrena realtà, come dovrebbe essere, per renderlo un libro del popolo. Ci deve essere qualcosa, perché dietro ai personaggi che il poeta ci presenta ci sono delle idee più profonde che l'artista figurativo non può ridare, così che solo l'aspetto esterno, per quanto forse possa essere saliente, non possa consolidare e riprodurre il senso più profondo? Questo è probabilmente il motivo²⁹.

²⁸ Heinrich Heine, *Einleitung*, cit., p. 252: «Welcher Grundgedanke leitete den großen Cervantes, als er sein großes Buch schrieb? Beabsichtigte er nur den Ruin der Ritterromane, deren Lektüre zu seiner Zeit in Spanien so stark grassierte, daß geistliche und weltliche Verordnungen dagegen unmächtig waren? [...] Offenbar bezweckte er nur eine Satire gegen die erwähnten Romane, die er, durch Beleuchtung ihrer Absurditäten, dem allgemeinen Gespötte und also dem Untergange überliefern wollte. Dieses gelang ihm auch aufs glänzendste: denn was weder die Ermahnungen der Kanzel noch die Drohungen der Kanzelei bewerkstelligen konnten, das erwirkte ein armer Schriftsteller mit seiner Feder: er richtete die Ritterromane so gründlich zugrunde, daß bald nach dem Erscheinen des 'Don Quixote' der Geschmack für jene Bücher in ganz Spanien erlosch und auch keins derselben mehr gedruckt ward. Aber die Feder des Genius ist immer größer als er selber, sie reicht immer weit hinaus über seine zeitlichen Absichten, und ohne daß er sich dessen klar bewußt wurde, schrieb Cervantes die größte Satire gegen die menschliche Begeisterung. Nimmermehr ahnte er dieses, er selber, der Held, welcher den größten Teil seines Lebens in ritterlichen Kämpfen zugebracht hatte und im späten Alter sich noch oft darüber freute, daß er in der Schlacht bei Lepanto mitgefochten, obgleich er diesen Ruhm mit dem Verluste seiner linken Hand bezahlt hatte».

²⁹ *Ivi*, p. 264: «Denn der 'Don Quixote', so leicht und phantastisch er ist, fußt auf derber, irdischer Wirklichkeit, wie das ja sein mußte, um ihn zu einem Volksbuche zu machen. Ist es etwa, weil hinter den Gestalten, die uns der Dichter vorführt, tiefere



Proprio in questa satira, in questa parodia, Heine vede non solo la parodia della figura di poeta, ma anche dell'emergente classe sociale della borghesia («Spießbürgerlichkeit»),³⁰ la quale non permette più a valori e virtù come il coraggio e la fedeltà di svilupparsi nella dimensione sociale. Nel rapporto reciproco tra Don Chisciotte e Sancio Pansa, Heine vede la trasformazione capitalistica della società criticata da Karl Marx, dalle cui teorie fu influenzato: Pansa non è solo il fedele e pragmatico servitore del folle *hidalgo*, ma rappresenta un nuovo tipo sociale, dotato di una dimensione razionale e di un'astuzia completamente diversa da quella del suo servitore. Pur rimanendo ancorato ai valori della società cavalleresca rappresentati dal suo signore, egli non rimane nella posizione di immobilità dello stesso. Non sono le idee ed i valori di Chisciotte ad essere sbagliati, ma il modo con cui egli vuole realizzarli. Nei due tipi universali di Chisciotte e Pansa, nelle loro avventure vissute a cavallo tra esperienza reale ed immaginazione, Heine percepisce il momento reale del vissuto, il mondo dei limiti, da cui il poeta si deve allontanare per poterlo raccontare e comprendere:

La società è una repubblica. Se il singolo tende verso l'alto, la collettività lo respinge indietro rendendolo ridicolo e diffamandolo. Nessuno deve essere più virtuoso e ingegnoso di coloro che rimangono. Chi però si erge sulla banale misura comune grazie all'indomabile forza del genio, questi incontra l'ostracismo della società, che lo perseguita con uno scherno così impietoso e una denigrazione tale che egli deve infine ritirarsi nella solitudine dei suoi pensieri.

Sì, la società è, secondo la sua essenza, repubblicana. Ogni principe in essa è odiato, che sia spirituale come anche materiale. [...] Fossimo giunti a questa visione subito dopo la rivoluzione di luglio, quando lo spirito del repubblicanesimo si affermava in tutti i rapporti sociali! L'alloro di un grande poeta era odiato dai nostri repubblicani tanto quanto la porpora di un grande re. Si volevano estirpare anche le differenze intellettuali degli uomini e, osservando tutti i pensieri sorti sul territorio dello stato come un bene comune cittadino, non rimase loro nient'altro che decretare anche l'uguaglianza dello spirito³¹.

Ideen liegen, die der bildende Künstler nicht wiedergeben kann, so daß er nur die äußere Erscheinung, wie saillant sie auch vielleicht sei, nicht aber den tieferen Sinn festhalten und reproduzieren könnte? Das ist wahrscheinlich der Grund».

³⁰ *Ivi*, p. 261.

³¹ *Ivi*, p. 255: «Die Gesellschaft ist eine Republik. Wenn der einzelne emporstrebt, drängt ihn die Gesamtheit zurück durch Ridiküle und Verlästerung. Keiner soll tugendhafter und geistreicher sein als die übrigen. Wer aber durch die unbeugsame Gewalt des Genius hinausragt über das banale Gemeindemaß, diesen trifft der Ostrazismus der Gesellschaft, sie verfolgt ihn mit so gnadenloser Verspottung und Verleumdung, daß er sich endlich zurückziehen muß in die Einsamkeit seiner Gedanken. Ja, die Gesellschaft ist ihrem Wesen nach republikanisch. Jede Fürstlichkeit ist ihr verhaßt, die geistige ebensowohl wie die materielle. [...] Gelangten wir doch selber zu dieser Einsicht bald



Il mondo moderno contro cui si scaglia Chisciotte, è un mondo ricco di pericoli, ma anche di infinite possibilità³²; i pericoli derivano da quella *transzendente Obdachlosigkeit*³³, ossia quella mancanza di appartenenza, di dimora dell'uomo moderno abbandonato da Dio al suo destino terrene. Cervantes rappresenta la fine dell'epoca mistica, in cui Dio abbandona il modo da lui creato e lascia l'uomo solo alla ricerca di un luogo di riparo per la propria anima. La progressiva secolarizzazione della società porta alla ricerca di un significato non più dato in modo chiaro: i nuovi eroi sono spesso alla ricerca di questo senso e quindi anche alla ricerca di se stessi. Don Chisciotte, e di questo Heine è ben consapevole, è l'eroe che nella sua follia è prima di tutto alla ricerca di se stesso, della sua individualità e della sua relazione con il mondo circostante, la cui ristrettezza valoriale lo porta ad essere disilluso e sconfitto. Per questo egli tenta di ignorare i nudi fatti, disconosce la cruda realtà e ci fa diventare testimoni di un tentativo disperato e senza speranza di ripristinare un ordine ideale, forse mai veramente esistito. Egli non rappresenta solo il popolo spagnolo, ma tutti i popoli europei che si scontrano prima o poi con il problema del potere politico e della disillusione sociale, di cui Heine è supremo rappresentante. Le illusioni di Don Chisciotte si accompagnano a quelle del saggio servitore Sancio Pansa, dando vita ad un profondo contrasto che crea situazioni grottesche, simbolo di una determinata immagine del mondo. Don Chisciotte non è però solamente una figura individuale, un cavaliere eroico, ma una figura immortale, rappresentante di un determinato tipo di uomo e di idea di nazione. Non si tratta solo di una satira del romanzo cavalleresco e della società dell'epoca, ma di una tragicommedia dell'idealismo umano, in cui Heine si identifica. Lo scrittore Cervantes trasforma questo uomo nella forma ideale di un soggetto che si sviluppa, si forma per dominare e comprendere la vita:

Ogni tratto nel carattere e nel fenomeno di uno [dei due protagonisti, *N.d.A.*] corrisponde qui ad tratto opposto ma comune nell'altro. Qui ogni particolare ha un significato parodistico. Sì, persino tra Rozinante e il ronzino di Sancio domina lo stesso parallelismo ironico come tra il paggio ed il suo cavaliere; pure i due animali sono in un certo qual senso

nach der Juliusrevolution, als der Geist des Republikanismus in allen gesellschaftlichen Verhältnissen sich kundgab. Der Lorbeer eines großen Dichters war unsern Republikanern ebenso verhaßt wie der Purpur eines großen Königs. Auch die geistigen Unterschiede der Menschen wollten sie vertilgen, und indem sie alle Gedanken, die auf dem Territorium des Staates entsprossen, als bürgerliches Gemeingut betrachteten, blieb ihnen nichts mehr übrig, als auch die Gleichheit des Stils zu dekretieren».

³² Cfr. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied 1982 (1916), trad. it. Giuseppe Raciti, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 1999.

³³ *Ivi*, p. 47.



portatori simbolici delle stesse idee. Come nel loro modo di pensare, così esternano anche il signore ed il suo servitore nel loro linguaggio le singolari contrapposizioni³⁴.

In questo gigantesco tentativo che porta sempre con sé anche la sconfitta, si trovano la tragicità e la grandezza degli attori di queste azioni, ossia i singoli soggetti pensanti. La coppia Chisciotte-Pansa ben rappresenta anche la coppia Heine-Börne nella loro complementare contrapposizione, ma anche la coppia Heine-Platen: lo scritto in onore di Ludwig Börne del 1840, *Ludwig Börne. Eine Denkschrift*, che in realtà si rivela essere un forte attacco allo scrittore politico e satirico ebreo-tedesco, lo mostra come l'altra faccia del protagonista, il contrasto che lo completa. Come i protagonisti del Don Chisciotte, le figure, i tipi universali dei *Reisebilder*, lo stesso Heine, Börne e Platen rappresentano dei soggetti che superano il proprio essere per diventare dei singoli dominatori di un mondo immaginario, dove è possibile la salvezza e la ricerca della propria identità. Non si tratta di un contrasto insito nell'opera, quanto piuttosto di un contrasto che include nel testo anche l'autore e che quindi porta non solo alla *Selbstironie*, ma alla *Weltironie* nella ricerca della propria libertà individuale e di un nuovo ideale di umanità. Don Chisciotte si interroga sulla natura dell'io che si costituisce nella finzione, l'identità si compone non solo di ciò che si è, ma anche di progetti futuri, anche se puramente fantastici. Niente di ciò che si è immaginato si realizza come tale ed è quindi del tutto indifferente che i personaggi heiniani abbiano o no successo nelle loro azioni, paradigmatico è piuttosto il loro comportamento.

IL RUOLO DELLA FOLLIA NELL'OPERA DI HEINRICH HEINE

Nella terza parte dei *Reisebilder*, nella pagine introduttive a *Die Bäder von Lükka*, Heine compare come protagonista della sua opera e viene salutato da Matilde con le seguenti parole:

Come va, oh il più folle dei mortali? Sono felice di rivederla, giacché un uomo pazzo non lo troverò mai più su questa terra. Stolti e babbei ce n'è a bizzeffe e molte volte gli si fa l'onore di crederli pazzi; ma la vera follia

³⁴ Heinrich Heine, *Einleitung*, cit., p. 263: «Jeder Zug im Charakter und der Erscheinung des Einen entspricht hier einem entgegengesetzten und doch verwandten Zuge bei dem Andern. Hier hat jede Einzelheit eine parodistische Bedeutung. Ja, sogar zwischen Rosinanten und Sanchos Grauchen herrscht derselbe ironische Parallelismus wie zwischen dem Knappen und seinem Ritter, und auch die beiden Tiere sind gewissermaßen die symbolischen Träger derselben Ideen. Wie in ihrer Denkungsart, so offenbaren Herr und Diener auch in ihrer Sprache die merkwürdigsten Gegensätze».



è rara come la vera saggezza; forse non è che saggezza disgustatasi di saper tutto, come le infamie di questo mondo, e perciò giunta al saggio consiglio di impazzire³⁵.

Follia e stravaganza sono ben distinte in Heine: la follia (*Verrücktheit*) corrisponde alla più alta forma di saggezza, costituisce una via di fuga per l'artista che può vivere in questo modo correttamente la sua esistenza. Come portatrice di una conoscenza diversa, ma non inferiore a quella razionale, la follia permette di avvicinarsi ad una verità non conoscibile con l'uso della ragione, perchè, a differenza del pensiero razionale, porta l'individuo a rapportarsi al mondo senza considerare i valori vigenti e le norme morali che regolano la vita degli individui. La follia qui rappresentata è una specie di *Denkform*, ossia un modello, un'immagine di pensiero, che permette al poeta di osservare e descrivere il mondo senza risparmiarne alcuna critica. Questa follia, nonostante porti all'esclusione e alla solitudine, è organizzata attraverso il dialogo che ha un valore poetologico: nel dialogo tra Cervantes e Sancio Pansa, Gumpelino e Hirsch si trascendono i limiti dell'esistenza concreta, legata ad una particolare situazione, e vengono fatte proprie tutte le possibilità di espressione del proprio pensiero.

È però nella parte dedicata alla città di Lucca che l'influsso di Cervantes si nota maggiormente: nei primi due capitoli Heine descrive una natura antropomorfa, richiamandosi al mito classico di Orfeo, colloquiando con una lucertola. La saggia lucertola dal sorriso sprezzante («höhnisches Lächeln»), che gli permette di ironizzare sulla conoscenza ufficiale³⁶, gli racconta cose meravigliose, critica la filosofia di Hegel e Schelling, condanna i «kühlen und klugen Philosophen», proponendo la propria visione del mondo³⁷, per poi lasciare spazio alla descrizione della città di Lucca. Il dialogo con la lucertola riprende in senso allegorico il tema del viaggio, descritto qui sia in senso spaziale (il peregrinare di Heine in Europa) sia temporale (rimando all'antico Egitto e ad Atlantide).

³⁵ Heinrich Heine, *Impressioni di viaggio*, cit., p. 119. Il testo originale si trova in Heinrich Heine, *Reisebilder*, in DHA, Bd. VII/1, p. 85: «Wie geht's, Wahnsinnigster der Sterblichen! Wie glücklich bin ich Sie wiederzusehen! Denn ich werde nirgends auf dieser weiten Welt einen verrückteren Menschen finden. Narren und Dummköpfe gibt es genug, und man erzeigt ihnen oft die Ehre, sie für verrückt zu halten; aber die wahre Verrücktheit ist so selten wie die wahre Weisheit, sie ist vielleicht gar nichts anderes als Weisheit, die sich geärgert hat, daß sie alles weiß, alle Schändlichkeiten dieser Welt, und die deshalb den weisen Entschluss gefasst hat, verrückt zu werden». Cfr. anche Michael Werner, *Rollenspiel oder Ichbezogenheit? Zum Problem der Selbstdarstellung bei Heinrich Heine*, in *Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung*, hrsg. v. Christian Liedtke, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2000, pp. 17-35.

³⁶ Heinrich Heine, *Die Stadt Lukka*, cit., p. 161.

³⁷ *Ibidem*.



Dalle parole della lucertola emerge un mondo trasfigurato, privo dei vincoli e dei limiti del linguaggio del reale, in cui dominano una «Zeichensprache», un linguaggio dei segni e simbolico, il senso visivo e fantastico. Nella seguente descrizione della città di Lucca si assiste ad un alternarsi di invenzioni e realtà: le invenzioni si collocano perfettamente all'interno di questa realtà senza alterarla più di tanto, un po' come nella seconda parte del Chisciotte, quando diminuisce il divario tra mondo fantastico e reale. Il nucleo dell'esperienza resta individuale, Heine usa la descrizione della processione notturna che lo accoglie quando arriva in città per dar voce ad una speculazione filosofico-religiosa: questa processione religiosa, in cui riprende ancora una volta, in questo caso, in senso allegorico il tema del viaggio, non dà vita solamente ad un'aspra critica della religione e al suo rapporto con lo Stato, ben rappresentato dalle vicende storiche della città lucchese, ma presenta anche una sfera sensuale, estetica ed una riflessione sul linguaggio razionale, contrapponendolo, attraverso la simbolicità delle figure che si stagliano sullo sfondo della descrizione, al linguaggio della natura, delle pietre, degli animali e del corpo. La processione, il viaggio rappresentano il catalizzatore verso l'esterno di un percorso dalla dinamica interiore, un viaggio che prende lo slancio da se stessi per ritornare a se stessi, semmai tracciando un itinerario diverso, un ritorno nel sé in cui l'eterno è solo uno sfondo nella distinzione tra individualità e il ruolo dell'individuo nella società. La realtà e le sue forze disamorniche tipiche della modernità diventa un punto di riferimento, non è vista solo in funzione di un futuro teleologicamente avvistato, al contrario è *Gegenwart*, *Bodenhaftung*. L'elemento politico della descrizione, la critica alla letteratura romantica e all'Idealismo tedesco fanno emergere l'importanza della libertà nel rapporto tra arte ed impegno politico-sociale, del processo politico della letteratura e dell'arte come gioco assoluto e sovrano. Come anche in *Die Bäder von Lukka*, in questa descrizione avviene una regressione storico-sociale, in cui la follia viene espressa al meglio dall'uso dell'ossimoro. L'Italia rappresenta per Heine la chiesa di stato o lo stato-chiesa; egli si perde nella descrizione del cattolicesimo della processione notturna a cui assiste e che gli permette di esprimere la sua critica alla religione sempre più radicale e più politica. Nella sua concezione della storia egli cerca di istituire un nuovo rapporto tra mitologia e religione. L'elemento polemico, la critica politica sono possibili attraverso un elemento affermativo soprattutto nelle figure di Gumpelino e Hirsch: la coppia Gumpelino/Hirsch, Don Chisciotte/Sancio Pansa sono molto simili e speculari nella loro struttura. Heine crea questi personaggi in modo che siano comprensibili come tipi universali. Devono essere riconoscibili nell'arte come nella vita per quello che è il loro tratto essenziale. Il banchiere Christian Gumpel cambia il suo nome in «Markese Christophoro di Gumpelino», come Don Chisciotte



che, attraverso il cambio di nome, subisce una trasformazione totale e diviene quindi un'altra persona: da povero uomo per bene diventa un eroico cavaliere che parte per l'avventura alla conquista dell'amore della sua amata. Nonostante Gumpelino cambi il suo nome, egli rimane tuttavia il banchiere, la cui esistenza è determinata dal denaro e dall'aspetto esteriore. Si nasconde dietro la maschera del marchese, per avere un ruolo considerevole all'interno della società. Che questo gli riesca senza ostacoli, mostra una critica alla società che è più apparenza che essenza.

La differenza essenziale tra Don Chisciotte e Gumpelino sta proprio nella follia tipica dell'*bildalgo*: per il cavaliere spagnolo la follia è forma di pensiero estremo che indica il limite e/o la possibilità dell'esistenza e del modo di pensare dell'*homo dialecticus*. La follia è in Heine³⁸ un distacco, una dipartita dal tempo e dallo spazio, l'essere stranieri a se stessi, per poi riavvicinarsi e diventare famigliari. Leggendo Cervantes, Heine comprende che la follia è una dimensione appartenente all'animo umano, che, permettendo uno spaventato riconoscimento dell'uomo nella società in cui vive, gli apre anche la strada ad una presa di consapevolezza delle sue più profonde possibilità.

Anche in *Ideen. Das Buch Le Grand*³⁹ che rappresenta l'apoteosi di Napoleone, la forza dell'evocazione poetica, il tamburino Le Grand esiste come personaggio poetico, come tamburino dell'Idea che porta avanti l'umanità, che diventa azione (Napoleone) e idea di emancipazione. Nello scenario in cui si muove il tamburino la follia accompagna l'uomo nel viaggio di ritorno, nel momento in cui egli esce da sé e si confronta con il dolore, il rischio e la morte per tornare nuovamente a sé. Nell'esperienza della follia, nella dimensione oscura della razionalità dell'uomo, vi sono infinite immagini e possibilità di rappresentazione, vi è il puro sé che comprende quelli che sono gli elementi essenziali della vita. La possibilità della follia, della notte, dell'oscurità e del vuoto, come verranno raccontate da Heine in *Romanzero* (1951), rappresentano per l'uomo la possibilità estrema da cui trarre la potenza del movimento dialettico del pensiero nella sua stessa radicalità. Il modo di pensare del folle⁴⁰ non decade dalla sua dignità di pensiero, ma rispecchia la vera natura del dubbio, la sfera dell'immaginazione e del sentire, del voler sentire che è anche un voler essere, ossia una realizzazione della percezione immediata, nella mescolanza di corpo e spirito, inganno e verità. Attraverso la follia il poeta compie un lavoro a

³⁸ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972 (1961), trad. it. *Storia della follia nell'età classica*, a cura di Mario Galzigna, BUR, Milano 2011.

³⁹ Heinrich Heine, *Ideen. Das Buch Le Grand* (1827), in *DHA*, Bd. VI, pp. 307-347.

⁴⁰ Jacques Derrida, *Cogito et l'histoire de la folie*, in *Id.*, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1963, pp. 51-99, trad. it. G. Pozzi, *Cogito e storia della follia*, in *J. D.*, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 2002.



distanza, e, come nella tragedia, permette un sapere radicale dell'alterità imminente, come possibilità essenziale, come la radice passionale e sentimentale del pensiero. È il riconoscimento del dolore della condizione umana, delle disillusioni, del perturbante che il soggetto deve tenere a distanza, ma è anche una libera attività che permette una totale autonomia ed un uso imperativo del linguaggio, ossia permette l'imposizione di un'identità, di un'impronta soggettiva. La follia di Don Chisciotte permette di risolvere, o almeno di elevare il conflitto tra la critica alle nazioni e quella all'utopia sociale, favorendo la formazione di un cosmopolitismo della differenza. Come l'ironia, la follia permette la distanza tra quello che è detto e pensato, quindi da un mondo disarmonico in cui manca la possibilità del singolo individuo. Don Chisciotte, come gli *Uccelli* di Aristofane che Heine cita in *Ideen*, presenta la follia dell'uomo attraverso il doppio e la frammentarietà⁴¹. Richiamandosi a questo aspetto l'*Einleitung* di Heine mostra una sorta di scena originaria, *Urszene*, in cui egli si confronta con l'ironia della creazione letteraria. Un confronto che inizia con il ricordo autobiografico dell'infanzia, con una prima ingenua identificazione con il protagonista del romanzo che poi egli recepisce come la più grande satira contro l'entusiasmo umano. Non si tratta di una semplice identificazione con il protagonista, quanto piuttosto della condivisione di una visione disillusa degli ideali utopici ed anacronistici e con l'irragionevolezza tra persona, individuo e società, mondo dei desideri e mondo reale. Assieme alla prefazione del 1837 al *Buch der Lieder*, come anche a *Die Bäder von Lükka*, questa ironia si basa sull'uso del linguaggio, sull'uso dei clichés. Si torni ad esempio al personaggio di Gumpelino, che viene caratterizzato dal concetto di *Zerrissenheit*, di distruzione, di frammentazione, usato all'epoca per descrivere la personalità di Byron. Allo stesso modo, Heine usa il cliché della figura dell'*hidalgo* spagnolo per esprimere quella che sarà poi la sua idea di arte e di *Weltironie*. Parlando di «antikatholische und antiabsolutistische Klänge»⁴² egli mostra come dietro alla maschera della parodia si nascondano le grandi e vere idee in grado di cambiare il mondo. Pur rimanendo nella tradizione del primo Romanticismo, ci presenta un Don Chisciotte «gegenromantisch»⁴³ che ha risvegliato il senso per l'elemento soggettivo nel romanzo ed il conflitto tra Reale ed Ideale. Dopo gli eventi europei del 1830 Heine crede soprattutto a una specie di follia soggettiva, individuale che si inserisce nella tradizione che da Erasmo fino a Nietzsche la considera come unica possibile via di fuga. La follia come figura e modalità di pensiero porta con sé anche la questione sulla disillusione

⁴¹ Heinrich Heine, *Ideen. Das Buch Le Grand*, cit., p. 179.

⁴² Heinrich Heine, *Einleitung*, cit., p. 256.

⁴³ Gerhart Hoffmeister, *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1976, Bd. III, p. 125.



metafisica che si esprime nella metafora cosmica. Attraverso la confusione dei sensi, la sovversione degli ordini repressi è il sintomo di un dolore nei confronti della falsità. Nella critica alla scissione tra intelletto e potere tipica della società tedesca, all'ostilità nei confronti degli intellettuali e del loro ruolo nella sfera politica, Heine che si confronta con la realtà europea nel suo insieme e con lo sguardo volto al futuro, vede proprio in questo contrasto la possibilità di formazione del predicato di base, ossia il presupposto di ogni sviluppo diegetico in grado di avviare il meccanismo narrativo. La follia del tranquillo *hidalgo* permette l'utilizzo delle possibilità narrative che, attingendo alla fonte del ridicolo e del grottesco, fa riflettere su quello che lo rende vittima del riso di esclusione, di quel tentativo di ostracizzare tutto ciò che è diverso. Il riso, come la follia, costituiscono la sanzione per chi trasgredisce una regola ammessa dalla maggioranza: la sua follia, impulso vitale della narrazione, è intrisa di un'obsolescenza e inserita in una strategia del compromesso. Il suo esasperato individualismo si trasforma in follia per fuggire alla menzogna e all'inganno della sua vita quotidiana. La sua follia, per Heine, e quindi anche per il poeta, è il mezzo per guardare il mondo con spirito critico e tollerante, con cui svelare l'ipocrisia di una razionalità solo apparente, quindi una valida alternativa alla 'normalità'.

Heine, come sarà più tardi per Thomas Mann o per Peter Handke, vede nel Chisciotte soprattutto una critica della cultura dell'immagine nella società: non si tratta solo dell'uomo che sfida il reale, che urta di continuo contro il mondo esterno e, nella sua follia, che crede di poter realizzare ideali perduti. Viene anche mostrata la totalità e la falsità del mondo. Per Heine Chisciotte ha sì a che vedere con l'utopia, ma anche con il mito e con l'ironica dissoluzione della forma (distacco, freddezza critica) con cui Cervantes cerca di osteggiare la società a lui contemporanea nei suoi simboli più caratteristici (aristocrazia, cavalleria e religione), cercando di annientarla, ma non essendo in grado di interrogarla nel profondo e di rinnovarla. È nella seconda parte del romanzo che Chisciotte, già mito e simbolo di se stesso esce dalla sfera in cui apparteneva e nella sua follia invade la realtà. La sua follia, che si emancipa grazie alla distruzione del comico, giunge a sfiorare le vette del tragico. Il contrasto tra la follia e la spontaneità delle sue azioni sembrano rappresentare l'indissolubile antinomia naturale dell'animo umano. Ecco che il mito di se stesso diviene sinonimo di intelligenza umana, di percezione della propria autocoscienza. L'ironia si trasforma in umorismo, *Witz*, supera la distanza e la negazione, per riunire i contrasti. La grandezza di Cervantes sta nel sapere esprimere nell'uno il molteplice, senza più dover scindere salute e follia: nella conciliazione dei contrasti, di alto e basso, corpo e anima.

«Leyenda negra» und «Hidalgo ingenioso».
Zum Bild des frühneuzeitlichen Spanien
in C.F. Meyers *Jürg Jenatsch*

Heiko Ullrich

Die Forschung zu Conrad Ferdinand Meyers historischem Roman *Jürg Jenatsch* konzentriert sich zumeist auf die Titelfigur¹ sowie die beiden Identifikationsfiguren des Herzogs Rohan und der Lucretia Planta²; eine gewisse Aufmerksamkeit wird zuweilen auch den für die Perspektivierung wichtigen Erzählerfiguren Rudolf Wertmüller, Heinrich Waser und Fortunatus Sprecher gewidmet³. Dagegen fehlen Untersuchungen zu den Vertretern der spanisch-österreichischen Konfliktpartei weitgehend. Verständlich wird dies nicht zuletzt dadurch, dass lediglich zwei Episodenfiguren auftreten, die im engeren Sinne als Repräsentanten Spaniens gelten können: ein namenloser alter Hauptmann aus der Besatzung der Festung Fuentes, der einen kurzen Dialog mit Jenatsch führt und ihn später gefangen nimmt, sowie der Herzog Serbelloni, mit dem der Befreier Bündens in Mailand den entscheidenden Vertrag aushandelt⁴. Insgesamt jedoch erscheint der machtpolitische Gegenpol zu den deutlich differenzierter gezeichneten Franzosen etwa in Formulierungen wie

¹ Vgl. Markus Fauser, *Historische Größe. Rekonstruktion und Semantik einer Denkfigur des Historismus*, in *Conrad Ferdinand Meyer im Kontext*, hrsg. v. Rosmarie Zeller, Winter, Heidelberg 2000, S. 205-221, hier S. 217-221, und Paul Michael Lützel, *Oszillierende Charaktere. Intertext und Zitat in Conrad Ferdinand Meyers 'Jürg Jenatsch'*, in *Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst*, hrsg. v. Monika Ritzer, Francke, Tübingen-Basel 2001, S. 251-268.

² Vgl. Andrea Jäger, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer. Zur poetischen Auflösung des historischen Sinns im 19. Jahrhundert*, Francke, Tübingen-Basel 1998, S. 160-168 bzw. S. 179-188.

³ Vgl. John Osborne, *Meyer or Fontane? German Literature after the Franco-Prussian War 1870/71*, Bouvier, Bonn 1983, S. 88-102, und Rolf Tarot, *Innenweltdarstellung in Conrad Ferdinand Meyers 'Jürg Jenatsch'*, in *In Search of the Poetic Real. Essays in Honour of Clifford Albrecht Bernd*, ed. by John F. Fetzer – Roland Hoermann – Winder McConnell, Heinz, Stuttgart 1989, S. 255-277, hier S. 273-276.

⁴ Zur Einordnung dieser Figuren in die Gesamtkonstellation des Romans vgl. auch Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer dargestellt am 'Jürg Jenatsch'*, Francke, Bern 1970, S. 43f.



der von «der Unterjochung durch die Spanier» (JJ, 142)⁵ als gesichtslose Masse, deren Darstellung im Wesentlichen den Stereotypen der sogenannten «leyenda negra» folgt⁶ und die Figurenzeichnung des Serbelloni sowie seines zur Fratze entstellten Zerrbildes Rudolf Planta ergänzt. Dagegen wird der namenlose Hauptmann bereits bei der ersten Erwähnung in auffälliger Nähe zum Titelhelden des *Don Quijote* gerückt, dessen Rezeption in Aufklärung und Romantik diesen – und in der Folge auch Meyers Hauptmann – zu einer ambivalenten Gestalt macht⁷.

Zuallererst ist die Wahrnehmung Spanien-Österreichs⁸ in Meyers Roman von der geographischen Lage Bündens zwischen den beiden Großmächten geprägt, die das allgemeine Trauma des mitteleuropäischen Protestantismus im 17. Jahrhundert abbildet und durch die geringe Größe Bündens zuspitzt. Diese Zwangslage schlägt sich immer wieder in

⁵ Zitiert wird unter Nennung der Sigle JJ und der Seitenzahl nach folgender Ausgabe: Conrad Ferdinand Meyer, *Sämtliche Werke*, Bd. X: *Jürg Jenatsch. Eine Bündnergeschichte*, hrsg. v. Hans Zeller – Alfred Zäch, Benteli, Bern 1958.

⁶ Zur Entstehung der «leyenda negra» aus der Publizistik der Konfessionskriege des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. Silvia Serena Tschopp, *Nationale Stereotype in literarischem Gewand: Das Bild des Spaniers in den Werken deutschsprachiger protestantischer Autoren während des Dreißigjährigen Krieges*, in *Frühneuzeitliche Stereotype. Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster*, hrsg. v. Mirosława Czarnecka – Thomas Borgstedt – Tomasz Jablecki, Peter Lang, Bern. u.a. 2010, S. 67-92, hier S. 69-77, und insbesondere Yvonne Joeres, *Die 'Don Quijote'-Rezeption Friedrich Schlegels und Heinrich Heines im Kontext des europäischen Kulturtransfers*, Winter, Heidelberg 2012, S. 51-73.

⁷ Zur Rezeption des *Don Quijote* bis zur deutschen Aufklärung vgl. insbesondere Jürgen Jacobs, *Don Quijote in der Aufklärung*, Aisthesis, Bielefeld 1992, S. 70-77, Christian von Zimmermann, *Reiseberichte und Romanzen. Kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen 1997, S. 288-308, Carmen Rivero Iglesias, *La recepción e interpretación del Quijote en la Alemania del siglo XVIII*, Argamasilla de Alba, Ciudad Real 2011, S. 286-326, und Dietrich Briesemeister, *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*, hrsg. v. Harald Wetzlaff-Eggebert, Niemeyer, Tübingen 2004, S. 250-254, zu der in der Romantik z.B. Yvonne Joeres, *'Don-Quijote'-Rezeption*, a.a.O., S. 167-175, Anthony Close, *The Romantic Approach to 'Don-Quijote'. A Critical History of the Romantic Tradition in 'Quixote' Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge u.a. 1978, S. 29-41, und Julia Aparicio Vogl, *Heine – ein Spötter von der traurigen Gestalt. Die Präsenz des 'Don Quijote' und seines Autors Cervantes im Werk Heinrich Heines*, Peter Lang, Frankfurt a.M. u.a. 2005, S. 158-177.

⁸ Zum Habsburger Weltherrschaftsanspruch als Teil der «leyenda negra» vgl. neben Yvonne Joeres, *'Don Quijote'-Rezeption*, a.a.O., S. 55f., auch Holger Kürbis, *Hispania descripta. Von der Reise zum Bericht*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2004, S. 247; Karl Rudolf, *Monarchie oder Imperium. Von den katholischen Königen zur Casa de Austria*, in «Das kommt mir spanisch vor». *Eigenes und Fremdes in den deutsch-spanischen Beziehungen des späten Mittelalters*, hrsg. v. Klaus Herbers – Nikolas Jaspert, Lit Verlag, Münster 2004, S. 107-131, hier S. 122-125; insbesondere Peer Schmidt, *Spanische Universalmonarchie oder «teutsche Libertet». Das spanische Imperium in der Propaganda des Dreißigjährigen Krieges*, Franz Steiner, Stuttgart 2001, S. 95-162.



drastischen Bildern nieder, wenn etwa Wertmüller das Land «fest in den spanischen Krallen» sieht (JJ, 82)⁹ oder Jenatsch dem Herzog Rohan gegenüber die Hoffnung äußert, dass dieser Bünden «aus den Klauen des spanischen Lindwurms reißen» werde (JJ, 96)¹⁰. Tatsächlich zeigt bereits der Beginn des Konfliktes die militärische Zangenbewegung, die fortan für die taktischen Überlegungen beider Seiten entscheidend sein wird: «Unmittelbar nach der Schlächtereie besetzten die Spanier, von Fuentes her eindringend, mit Heeresmacht das ganze Veltlin. Die beiden Planta führten die Österreicher ins Münsterthal [...]» (JJ, 72). Für die Gegenseite erweist sich die Sprengung dieser Klammer als elementar, etwa wenn Jenatsch Rohan auffordert, «die feindliche Stellung in der Mitte zu fassen und, Spanier und Österreicher auseinanderwerfend, die einen zurück in das Gebirge, die andern hinunter nach den Seen zu jagen» (JJ, 135f.). Tatsächlich findet Rohan sich denn auch bald in einer aussichtslosen Lage «in der Mitte zwischen zwei Heeren, deren jedes dem seinen fast doppelt überlegen war», wieder, die seinen militärischen Erfolg zur Heldentat stilisiert (JJ, 153). Am Ende sieht Jenatschs Bündnis mit Spanien konsequenterweise die Reinstallation genau dieser von Rohan gesprengten Zange vor: «Der Gubernatore stellt einen Heerhaufen von über zehntausend Mann bei Fort Fuentes an den Eingang des Veltlins. Er trifft das Abkommen mit dem Hofe in Innsbruck, daß ein kaiserlicher Heerhaufe von derselben Stärke gegen die bündnerische Nordgrenze bei Finstermünz und am Luziensteig vorrücke» (JJ, 190). In Jenatschs Drohgebärde, mit der dieser Rohan zur Kapitulation zwingen will, erscheint diese Einkesselung noch einmal wiederholt (JJ, 206), und schließlich erkennt auch Rohan, dass weiterer Widerstand «die an der Grenze stehenden Österreicher und Spanier ins Land ziehn und den furchtbarsten Krieg entflammen» würde (JJ, 216)¹¹. Letztlich stellt jedoch die Umklammerung durch die Zange nur ein Bild unter mehreren dar, die alle dazu dienen, die militärische Überlegenheit Spanien-Österreichs nachzuweisen. Eines davon ist das des Wassers: «[...] überschwemmtens ös-

⁹ Vgl. zu dieser Äußerung Wertmüllers neben Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 125, auch Andrea Jäger, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 152.

¹⁰ Vgl. zum Kontext dieser Stelle neben Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 105, und Christof Laumont, *Jeder Gedanke als sichtbare Gestalt. Formen und Funktionen der Allegorie in der Erzähldichtung Conrad Ferdinand Meyers*, Wallstein, Göttingen 1997, S. 127f., auch Dominik Müller, *Kunstwelt und Heimat. Die imaginären Museen Conrad Ferdinand Meyers und Gottfried Kellers*, in *Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst*, hrsg. v. Monika Ritzer, Francke, Tübingen-Basel 2001, S. 221-235, hier S. 227f.

¹¹ Vgl. zu dieser Stelle neben Rodney Taylor, *Perspectives on Spinoza in Works by Schiller, Büchner, and C.F. Meyer*, Peter Lang, New York u.a. 1995, S. 149f. auch Andrea Jäger, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 166.



terreichische und spanische Heerhaufen die rhätischen Lande» (JJ, 74). Eher an einen Erdrutsch gemahnt die folgende Aussage des Erzählers: «Die heldenmütigen Bündner wurden von der Übermacht erdrückt» (JJ, 75)¹². Beide Bilder erscheinen erneut in Jenatschs Äußerungen gegenüber Wertmüller, dem er zuruft: «Seht Euer und mein kleines Vaterland, wie es zusammengedrückt wird von der Wucht ringsum sich bildender großer Monarchien [...]!» (JJ, 103)¹³, und gegenüber Serbelloni, wo dieselbe Aussage noch von einer entsprechenden Geste unterstrichen wird: «'[...] Ihr erstickt uns! – Gebt Raum, daß wir atmen können zwischen zwei Riesen, die sich noch lange bekriegen werden!' Und der Bündner warf seine gewaltigen Arme wie ein Schwimmer auseinander, als machte er Platz für die Ströme seiner Heimat» (JJ, 234).

Es ist letztlich die militärisch bedeutsame Durchmarschroute, die als wahre Ursache des Konflikts¹⁴ schon früh von Jenatsch gegenüber Waser benannt wird:

Du weißt also, [...] daß seit Jahren Spanien-Österreich unsere Katholiken besticht, um unser Bündnis und freien Durchzug für seine Kriegsbanden zu erlangen und uns jetzt, aus Verdruß, durch seine Mietlinge nichts erreicht zu haben, dort [...] die Festung Fuentes gegen alle Verträge als eine tägliche Bedrohung an die Schwelle unseres Landes Veltlin gesetzt hat. [...] Dann aber, als [...] die katholischen Mächte zum Vernichtungskriege gegen den deutschen Protestantismus rüsteten [...], da wurde es zur Lebensfrage für Spanien, sich die Militärstraße von seinem Mailand ins Tirol durch unser Veltlin, über unser Gebirg, um jeden Preis zu sichern (JJ, 36f.)¹⁵.

Jenatsch betont hier nicht nur die aggressiven und radikalen militärischen Ziele Spaniens sondern insbesondere auch die fragwürdigen Methoden seiner Diplomaten: Man «besticht» die katholische Bevölkerung, benutzt sie als «Mietlinge» und verstößt «gegen alle Verträge». Als Serbelloni den Durchgang bei den Verhandlungen in Mailand noch einmal fordert, stellt er diesen als Nebenaspekt dar: «Spanien verlangt [...] für das Valletlin unsern katholischen Glauben als Staatsreligion, – dies das Wichtigere. Daneben während der Dauer des Krieges freien Paß für die Truppen der

¹² Zu diesem Ende des ersten Buches vgl. auch John Osborne, *Meyer or Fontane?*, a.a.O., S. 96.

¹³ Vgl. zu dieser Stelle auch Andrea Jäger, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 170f.

¹⁴ Zum Hintergrund vgl. neben Andrea Jäger, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 125, auch John Osborne, *Vom Nutzen der Geschichte. Studien zum Werk Conrad Ferdinand Meyers*, Igel, Paderborn 1994, S. 66f.

¹⁵ Vgl. zu dieser Stelle auch Andrea Jäger, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 141f.



katholischen Majestät über den Stelvio» (JJ, 233f.). Dass die Prioritäten freilich gerade umgekehrt gelagert sind, muss der scheinheilige Serbelloni umgehend eingestehen, nachdem Jenatsch in der ersten Frage sogleich eingelenkt¹⁶, die zweite aber ebenso direkt abgelehnt hat: «Spanien muß den Paß besitzen» (JJ, 234). Dass Spanien zur Durchsetzung dieses Zieles jedes Mittel recht ist, ahnen auch die Bündner, wie Jenatsch Serbelloni ins Gesicht sagt, indem er ihm berichtet, wie «ein alter Prädikant» ihn «mit beweglichen Worten vor der spanischen Hinterlist» gewarnt habe (JJ, 235)¹⁷.

Diese Angst vor bestochenen Verrätern im eigenen Land verspürt auch Jenatsch allenthalben: Als er Wasers Bericht von der Verschwörung gegen ihn hört, urteilt er sogleich über den Wirt auf dem Hospiz der Maloja, dieser sei «ein Lombarde, also mit den Spaniern einverstanden» (JJ, 43), Robustelli ist für ihn gar «ein ausbündiger Schuft, ein Dreckritter, durch Kornwucher reich und durch spanische Gunst adelich geworden, der Patron und Spießgeselle aller Malandri und Straßenräuber» (JJ, 43)¹⁸. Sein entscheidender Vorwurf gegen Pompejus und Rudolf Planta ist folgender: «Zuerst und vor allem haben sie mit Spanien getzelt! Kein Wort, Heinrich, zu ihrer Verteidigung!» (JJ, 38). Kennzeichen dieser Verbündeten Spaniens ist die Intrige und heimliche Verschwörung¹⁹; Rohan gegenüber bezeichnet Jenatsch die «Landesverbannten von der spanischen Partei» als das «kriechende Gewürm der Kabale», das es liebe, «unterirdisch zu wühlen» (JJ, 171). Entscheidendes Mittel dieser «Kabale» ist die Bestechung, wenn Jenatsch sich Rohan gegenüber entrüstet, man habe man es «gewagt, mir spanischerseits *Bündens* Unabhängigkeit in seinen alten Grenzen als Preis unserer Trennung von Frankreich anzubieten, ja versucht, mich durch gemeines Gold von Euch zu scheiden» (JJ, 171).

Die erste, gefährlichere Form dieser Verführung wird konkretisiert, wenn Serbelloni Pancraz damit beauftragt, Jenatsch zu versichern, «daß euch Frankreich das Veltlin nie zurückgibt und daß Spanien euch Bündnern Bedingungen machen könnte, bei denen ihr euch ganz anders stün-

¹⁶ Vgl. zu diesem Sinneswandel Jenatschs auch Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 53f.

¹⁷ Zur Tradition dieses antispanischen Vorwurfs vgl. neben Holger Kürbis, *Hispania descripta*, a.a.O., S. 252, insbesondere Peer Schmidt, *Spanische Universalmonarchie oder «teutsche Libertete»*, a.a.O., S. 167f.

¹⁸ Vgl. zu dieser Figur auch Andrea Jäger, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 126.

¹⁹ Zur Tradition des spezifisch deutschen Stereotyps von der spanischen Hinterlist vgl. neben Judith Pollmann, *Eine natürliche Feindschaft: Ursprung und Funktion der schwarzen Legende über Spanien in den Niederlanden, 1560-1581*, in *Feindbilder. Die Darstellung des Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit*, hrsg. v. Franz Bosbach, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 1992, S. 73-93, hier S. 78-81, auch Ulrike Hönsch, *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum 'Hesperischen Zaubergarten'*, Niemeyer, Tübingen 2000, S. 18f.



det» (JJ, 179)²⁰. Und tatsächlich bewahrt nicht einmal die Erinnerung an seinen Vater, der ihn stets «zum Hasse der spanischen Verführung ermahnt» hat, Jenatsch davor, dieser Verführung zu erliegen, obgleich er Spaniens »eigennützig und wortbrüchige Politik [...] tief verachtet [...]» (JJ, 180). In einer Geste der Hilflosigkeit folgt er in seiner Rechtfertigung gegenüber Rohan beinahe wörtlich Serbelloni: «So hat uns der König von Frankreich und sein Kardinal dazu getrieben, bei unserm Erbfeinde billigere Hilfe zu suchen, die uns auch gewährt wurde. Gott weiß, was es uns gekostet hat unsere Freiheit unter Spaniens Schild zu stellen» (JJ, 206). Nur ein einziges Mal noch regt sich ernsthafter moralischer Widerstand gegen Jenatschs Seitenwechsel: «Janetts Prätigauer [...] meinen, ihr verhandelt sie an die spanischen Pfaffen, und sagen, sie hätten Frankreich geschworen und gehorchten niemandem als dem Herzog» (JJ, 207). Zwar vermutet der französische Offizier Lecques: «Die Churer sind in ihrer großen Mehrzahl immer den spanischen Kabalen entgegen und uns Franzosen zugetan gewesen» (JJ, 216); letztlich aber heiligt der Erfolg in den Augen der Bündner Jenatschs Mittel offenbar derart, dass man darüber hinwegsieht, wie sehr der Befreier mit der Waffenhilfe der Spanier auch deren diplomatische Methoden übernommen hat²¹.

Ausbund aller «spanischer Kabalen» bleibt aber Serbelloni, der diese Eigenschaft zunächst in den Vorverhandlungen mit der unbedarften Lucretia unter Beweis stellt, indem er diese völlig verkennt:

Er glaubte, sie sei von Anfang an mit den Umtrieben der Bündnerflüchtlinge von der spanischen Partei vertraut gewesen, und wollte mit ihr als einer in das ganze Gewebe der sich kreuzenden Interessen Eingeweihten verkehren. Er brachte die Unschuldige mit ihrem alles um sich her durch den Hauch seiner Schlechtigkeit befleckenden und vergiftenden Vetter in unverdiente Beziehung politischen Einverständnisses; er verwirrte sie, ohne sie verletzen zu wollen, mit Mitteilungen über den Lohn und Anspielungen auf die Ehren, welche er den in der angeknüpften Intrige erfolgreich Handelnden zudachte, er wies auf die glänzenden Aussichten hin, die das Gelingen vor ihnen öffnete, und er ahnte nicht, daß dabei eine steigende Verachtung der niedern Schliche und geheimen Mittel der Politik sich Lucretias bemächtigte (JJ, 225f.)²².

²⁰ Vgl. zu dieser Intrige auch Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 76.

²¹ Das betont auch Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 16 und S. 74.

²² Vgl. zur Bedeutung dieser Szene neben der wichtigen Kontextualisierung durch Per Ohrgaard, C. F. Meyer. *Zur Entwicklung seiner Thematik*, Munksgaard, København 1969, S. 58f., auch Andrea Jäger, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 183f., und Christof Laumont, *Jeder Gedanke als sichtbare Gestalt*, a.a.O., S. 135.



In der Konfrontation dieser beiden Figuren stellt Meyer nicht nur zwei exakte Gegenpole einander gegenüber²³, sondern bewertet diese auch eindeutig: Serbellonis Welt ist dieselbe wie die des Rudolf Planta, den der Erzähler so unmissverständlich abwertet wie keine andere Figur des Romans; Lucretias «Verachtung» trifft Serbelloni daher nicht minder als diesen. Eng verbunden erscheinen die beiden Figuren auch, als Rudolf Planta sich Jenatsch «in der Tracht der spanischen Edelleute» (JJ, 217) bzw. «im spanischen Mantel» nähert (JJ, 217). Bei seinem Vorschlag handelt es sich um eine typische Verführung zu unmoralischem Handeln, die durch die sprachliche Gestaltung nicht umsonst mit dem Katholizismus und der diesem unterstellten Doppelmoral insbesondere in sexueller Hinsicht verbunden wird²⁴: «Ihr werdet Euch wundern, welch hübsches Angebot ich Euch mache. Gegen Heinrich Rohan die Festung Fuentes! Das heißt natürlich ihre von Bündnen längst begehrte Schleifung. [...] Schließen wir den Handel? Fuentes gegen den Herzog? Ihr schweigt? ... Das gilt wohl bei Euch, wie bei gemalten Heiligen und schönen Frauen, als Ja» (JJ, 218)²⁵. Jenatsch geht es bei seiner Ablehnung dieses Vorschlags denn auch in erster Linie darum, sich moralisch von Rudolf Planta zu distanzieren; Planta dagegen rechtfertigt die Tatsache, dass er «ein einträgliches Geschäft [sich] ausgedacht habe²⁶, unbefangen damit, dass Jenatsch «den spanischen Goldstücken auch nicht abhold» sei (JJ, 219), und stellt «seiner langjährigen Treue an Spanien» Jenatschs «charakterlosen Parteiwechsel und seine trügerische Beredsamkeit» gegenüber (JJ, 228).

Tatsächlich steht Jenatsch durch seine Konversion Rudolf Planta bedeutend näher als beispielsweise dessen Onkel, der dem Magister Semmler gegenüber bekennt: «Ich bin wieder katholisch geworden, Herr, obgleich ich von reformierten Eltern stamme. Warum? Weil im Protestantismus ein Prinzip des Aufruhrs auch gegen die politische Autorität liegt» (JJ, 19), und damit eine innere Überzeugung als Grund für seinen Konfessionswechsel anführt. Als Jenatsch denselben Schritt aus reinem Opportunismus zur Durchsetzung seiner politischen Ziele vollzieht²⁷, zeigt sich ins-

²³ Zu diesem poetischen Grundsatz Meyers vgl. auch Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 26-28.

²⁴ Vgl. zu diesem Komplex auch Sabine Doering, *Standhafte Krieger und sittenlose Verführer. Konfessionelle Stereotypen in Reformationsdichtungen bei Wilhelm Raabe, Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller*, in «Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft», 2003, S. 1-20, hier S. 13f.

²⁵ Vgl. zu dieser Szene neben Andrea Jäger, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 148f., auch Paul Michael Lützel, *Oszillierende Charaktere*, a.a.O., S. 253.

²⁶ So auch Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 41f.

²⁷ Das betont neben Andrea Jäger, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 148f.



besondere Waser «erschüttert» über des Freundes unmotivierten «Abfall von unserem helvetisch-reformierten Glauben zum Papismus» (JJ, 256) und erinnert ihn hilflos an die gemeinsame Vergangenheit: «Du hast in Zürich Gottesgelahrtheit studiert...» (JJ, 256). Dass der reformierte Glaube Waser als Grundlage jeglicher «[G]elahrtheit» gilt, zeigt sich wiederum zu Beginn des Romans, als er den Anschuldigungen und Drohgebärden des Knechtes Lucas mit dem folgenden Ausruf begegnet: «Sind wir im finstern Mittelalter oder zu Anfang unseres gebildeten siebzehnten Jahrhunderts?» (JJ, 9). Gerade Lucas²⁸ repräsentiert mit seiner Rachsucht, die für ihn von der «Axt, die einst den Herrn Pompejus erschlagen» (JJ, 268), symbolisiert wird²⁹, dieses «finstere Mittelalter», dem der reformierte Glaube mit einem wahren Christentum des Verzeihens gegenübersteht. Als Vertreter dieses wahren Christentums stehen im *Jürg Jenatsch* wie auch in Meyers berühmter Ballade *Die FüÙe im Feuer* die Hugenotten, wenn Herzog Rohan der rachsüchtigen Lucretia eine unerwartete Moralpredigt hält:

Schwer [...] ist es dem menschlichen Kurzblicke die richtige Vergeltung zu wählen, und sicherer in jedem Falle, Frevler durch Opfer der Liebe zu tilgen als Gewalttat durch Gewalttat zu rächen und so Fluch auf Fluch zu häufen. [...] Mehr als einmal in unsern heimischen Kämpfen war auch ich von Mörderhand bedroht, aber, hätte sie mich getroffen, mit dem letzten Atemzuge hätte ich Frau und Kind angefleht, sich mit keinem Rachegedanken, geschweige denn mit einer Rache tat zu beflecken. Denn: Ich will vergelten, spricht der Herr (JJ, 115)³⁰.

Neben der archaischen Rachsucht zeichnet in Meyers Roman auch ein nicht minder archaischer Aberglaube die Katholiken aus³¹, wenn die angebliche Erscheinung eines von den Protestanten zu Tode gefolterten Priesters von den Berbenner Bürgern als «[e]in entsetzliches Wunder Gottes» gedeutet, von Jenatsch dagegen als «[d]ie verrückten welschen Hirngespinnste» und «ein unchristlicher Zauber» bezeichnet wird (JJ,

and Meyer, a.a.O., S. 133, auch Paul Michael Lützeler, *Oszillierende Charaktere*, a.a.O., S. 256 und S. 268. Zur Konversion Jenatschs vgl. auch Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 31f.

²⁸ Zur Charakterisierung dieser Figur vgl. auch Franziska Ehinger, *Kritik und Reflexion. Pathos in der deutschen Tragödie*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, S. 351.

²⁹ Vgl. zu diesem Motiv neben John Osborne, *Meyer or Fontane?*, a.a.O., S. 93, auch Christof Laumont, *Jeder Gedanke als sichtbare Gestalt*, a.a.O., S. 138.

³⁰ Vgl. zu dieser Stelle neben Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 127, Walter Huber, *Stufen dichterischer Selbstdarstellung in C. F. Meyers 'Amulett' und 'Jürg Jenatsch'*, Peter Lang, Bern-Frankfurt a.M.-Las Vegas 1979, S. 147f. und Andrea Jäger, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 161, auch Paul Michael Lützeler, *Oszillierende Charaktere*, a.a.O., S. 264.

³¹ Zur Tradition des Stereotyps vom mangelnden Realitätssinn der Spanier vgl. auch Ulrike Hönsch, *Wege des Spanienbildes*, a.a.O., S. 11.



39f.)³². Wie leicht derart abergläubische Menschen manipuliert werden können, deutet der Pater Pancraz durch seinen Vorwurf an, die «Spanier» wollten «zu ihren habgierigen und herrschsüchtigen Zwecken den frommen, einfältigen Glauben des Veltlinervolks mißbrauchen» (JJ, 60)³³. Zum Symbol für diese missbrauchte Einfalt wird «der tolle Agostino», der seine eigene Schwester Lucia tötet, weil sie den Protestanten Jenatsch geheiratet hat (JJ, 62). In ihm verbinden sich religiöser Fanatismus und blinde Rachsucht³⁴, wie der Dialog mit Waser deutlich zeigt, der von Agostinos Deutung einer Missernte als «Strafe unsrer Sünden» ausgeht:

«Wir dulden unter uns den giftigen Aussatz der Ketzerei, aber wir werden in Kürze gereinigt und das faule Fleisch wird ausgeschnitten werden. Die Toten und die Heiligen haben in feierlicher Versammlung das Für und Wider erwogen am achten Mai um Mitternacht dort zu San Gervasio und Protasio», er wies auf eine vor ihnen liegende Kirche, «– der Wächter hat es wohl gehört und ist vor Schrecken krank geworden – sie haben scharf gestritten ... aber unser San Carlo, dessen Stimme zwanzig gilt, ist Meister geworden.» Nicht bemerkend, wie spöttisch ihn sein Begleiter von der Seite aus lachenden Augenwinkeln ansah, tat er jetzt, was er unterwegs schon immer getan, wo ein Kreuz oder Heiligenbild am Pfad stand, er setzte, vor einem bunten Schreine der Muttergottes angelangt, seinen Tragkorb nieder, warf sich auf die Knie und starnte mit brennenden Augen durch das Gitter. «Saht ihr, wie sie mir winkte?» sagte er nach einiger Zeit im Weitergehen wie geistesabwesend. «Ja wohl», meinte der Zürcher lustig, «Ihr scheint bei ihr gut angeschrieben zu sein. An was hat sie Euch denn erinnert?» «Meine Schwester umzubringen!» erwiderte er mit einem schweren Seufzer (JJ, 32)³⁵.

In Analogie zu dieser Diskreditierung des Katholizismus durch die naive Heiligen- und Marienverehrung Agostinos³⁶ und seine Bereitschaft, auf der Grundlage einer Vision einen Verwandtenmord zu begehen, wird Meyers Leser sich den Glaubenseifer des spanischen Königs ausmalen.

³² Vgl. zu diesem Aspekt auch Andrea Jäger, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 171f.

³³ Zu den konfessionellen Aspekten der «leyenda negra» vgl. neben Yvonne Joeres, *'Don Quijote'-Rezeption*, a.a.O., S. 57-60, und Holger Kürbis, *Hispania descripta*, a.a.O., S. 249-251, auch Peer Schmidt, *Spanische Universalmonarchie oder «teutsche Libertet»*, a.a.O., S. 322-333.

³⁴ Zu Agostino vgl. insbesondere Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 40f.

³⁵ Zu Wasers Rolle in diesem Dialog vgl. auch Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 54f.

³⁶ Vgl. zu diesem Motiv bei Meyer auch Michael Andermatt, *Konfessionalität, Identität, Differenz. Zum historischen Erzählen von Conrad Ferdinand Meyer*, in «Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur», 27 (2002), S. 32-53, hier S. 39.



Diesem hat Jenatsch den «durch seine Bekehrung ihm geöffneten geistlichen Weg und Zugänge zum Ohre der Majestät von Spanien» zu verdanken, weshalb Serbelloni «der geistliche Einfluß, den der Niederträchtige durch seinen Übertritt auf die gottesfürchtige Seele Philipps IV. gewonnen zu haben schien», mit Recht Sorge bereitet: «[...] denn dieser entzog sich jeder Berechnung» (JJ, 237)³⁷. In der die Leerstellen füllenden Mitarbeit des Lesers³⁸ wütet der spanische König wie Agostino gegen «den giftigen Aussatz der Ketzerei», lässt sich von irrationalen religiösen Visionen leiten, geht über Leichen³⁹ – und infolgedessen kann Jenatsch Serbelloni damit drohen, dass dieser letztlich in derselben Gefahr schwebt wie die schöne Lucia⁴⁰.

Während Serbellonis Fähigkeit zur «Berechnung» ihn deutlich von den beiden rachsüchtigen und «das papistische Spanien» (JJ, 204) verkörpernden Fanatikern Agostino und Philipp unterscheidet, sieht der Erzähler bei ihm ein anderes Nationalstereotyp Spaniens in besonderer Weise verwirklicht:

Die Haltung dieses Edelmannes war aus italienischer Urbanität und spanischer Grandezza gemischt, aber nicht zu gleichen Teilen, denn wenn der Herzog Serbelloni von seinem berühmten Ahn, dem Feldherrn Karls V., die imposante Adlernase und die diplomatische Geschicklichkeit geerbt hatte, so war ihm dessen elastische italienische Menschenbehandlung nicht zu Teil geworden. Seine Mutter, die eine Mendoza war, hatte ihm mit ihrem Blute – neben dem rötlichen Haar und der hellen Hautfarbe – einen Zug von spanischer Hochfahrt und Unnahbarkeit gegeben, den er zu verbergen wußte, der aber insgeheim sein ganzes Wesen durchdrang (JJ, 230f.).

Und letztlich führen die «spanische Hochfahrt und Unnahbarkeit»⁴¹ Serbelloni genau dorthin, wo Agostino aufgrund seines Fanatismus steht. Zwar erkennt er die gesellschaftlichen Regeln anders als der Mörder Agos-

³⁷ Zum Anteil des Katholizismus an der «leyenda negra» gerade im 19. Jahrhundert vgl. auch Dietrich Briesemeister, *Spanien aus deutscher Sicht*, a.a.O., S. 108f.

³⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten (Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi, 1979)*, übers. v. Heinz G. Held, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1990, S. 63f.

³⁹ Vgl. zu dieser Stelle auch John Osborne, *Vom Nutzen der Geschichte*, a.a.O., S. 72, zum negativen Bild des historischen Philipp IV. auch Jocelyn N. Hillgarth, *The Mirror of Spain, 1500-1700. The Formation of a Myth*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2000, S. 513f.

⁴⁰ Vgl. dazu auch Andrea Jäger, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 130.

⁴¹ Vgl. zu diesem Nationalstereotyp der Spanier, auf dessen Bedeutung für die Stelle Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 120, hinweist, auch Ulrike Hönsch, *Wege des Spanienbildes*, a.a.O., S. 23.



tino an, weshalb er Jenatsch vorerst verschont: «Es wuchs in ihm ein tödlicher Haß gegen den Tollkühnen und Hinterlistigen, den er am liebsten gleich hier in Mailand aufgehoben und vernichtet hätte. Das lag in seiner Macht; aber seine Klugheit und sein Stolz verbot ihm diesen Mißbrauch derselben» (JJ, 237). Doch nachdem Jenatsch Serbelloni zur Unterschrift gedrängt und sich mit dem Vertrag von «dem spanischen Staatsmanne» verabschiedet hat, lauten dessen letzte Worte im Roman: «Dieser Mensch ist mir zu nahe getreten. [...] Er darf nicht leben bleiben» (JJ, 238)⁴². Damit tritt er in direkte Verbindung nicht nur zu Agostino, sondern auch zu Rudolf Planta, der dunkel orakelt: «An Betrogenen und Beschimpften, die wie ich nach diesem gemeinen Blute dürsten, ist heute Überfluß, seiner Feinde sind in Spanien so viel in Frankreich!» (JJ, 243), und dessen «feine spanische Klinge» (JJ, 267) Jenatschs Ermordung schließlich einleitet. In der Selbstcharakterisierung als «Beschimpfter» zeigt Planta genau denselben spanischen Stolz, der auch Serbelloni zur Rache für die erlittene Demütigung treibt und der zusammen mit dem religiösen Eifer, dem diplomatischen Intrigantentum und der militärischen Drohgebärde das Bild des frühneuzeitlichen Spaniens im *Jürg Jenatsch* entscheidend prägt.

Ansätze zu einer Relativierung dieses durchgängig negativen Bildes werden in Meyers Roman mit dem «ingeniosen Hidalgo Don Quixote» assoziiert (JJ, 49)⁴³, ohne dass dessen Charakter wie die «leyenda negra» eindeutig bestimmten Figuren zugeordnet würde. Entscheidend für die mehrfach gebrochene Rezeption des *Don Quijote* auf der Figurenebene des *Jürg Jenatsch* ist vielmehr ein zwischen Bedauern und Nostalgie schwankender Blick auf eine im Niedergang begriffene Weltmacht⁴⁴, deren «Zwingburg», die Festung Fuentes, Jenatsch zwar einerseits als «Ungeheuer» bezeichnet, «das die eine Tatze nach Bündens Chiavenna, die

⁴² Vgl. dazu neben Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 17, auch John Osborne, *Meyer or Fontane?*, a.a.O., S. 100f.

⁴³ Zur Markierung eines intertextuellen Abhängigkeitsverhältnisses durch die Nennung des Titels der Vorlage vgl. auch Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe (Palimpsestes. La littérature au second degré)*, 1982), übers. v. Wolfram Beyer – Dieter Hornig, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1993, S. 18-20. Auf die Kontamination der *Don Quijote*-Rezeption durch die «leyenda negra» seit dem 17. Jahrhundert verweist Gerhart Hoffmeister, *Versuch einer Typologie des 'spanischen Narren' zwischen 1613 und 1787*, in *Literary Culture in the Holy Roman Empire, 1555-1720*, ed. by James A. Parente Jr. – Richard Erich Schade – George C. Schoolfield, The University of North Carolina Press-Chapel Hill, London 1991, S. 89-105, hier S. 90-93, zur Trennung dieses Nexus in der Frühaufklärung auch Julia Aparicio Vogl, *Heine – ein Spötter von der traurigen Gestalt*, a.a.O., S. 161.

⁴⁴ Zu dieser Einschätzung Spaniens in der Geschichtswissenschaft des 19. Jahrhunderts vgl. beispielsweise Antonio Truyol y Serra, *Der Stellenwert Spaniens im modernen europäischen Staatenbild bei Arnold Hermann Ludwig Heeren (1760-1842)*, in *Zum Spanienbild der Deutschen in der Zeit der Aufklärung: Eine historische Übersicht*, hrsg. v. Hans Juretschke, Aschendorff, Münster 1997, S. 240-252, hier S. 245f.



andere nach seinem Veltlin ausstrecke», andererseits aber von dem Land, das sie zwingen soll, ebenso bedroht wird, wie es dieses bedroht: «Und doch ging in Bündlen die Rede, daß die spanische Mannschaft durch die hier herrschenden Sumpffieber auf die Hälfte zusammengesmolzen sei und der Aufenthalt in der Festung unter den Spaniern als todbringend gelte» (JJ, 48). Als lebender Beweis für diese Gerüchte fungiert ein Soldat aus der Franche-Comté:

Das war Jenatsch von einem blutjungen Locotenenten aus der Freigrafenschaft bestätigt worden, der in Fuentes erkrankt war und, um solch ruhmlosem Untergange auszuweichen, ein paar Wochen auf Urlaub in der Bergluft von Berbenn verlebt hatte. Sich die Zeit zu kürzen, brachte er ein neues spanisches Buch mit, eine so lustige Geschichte, daß er es für unrecht hielt, allein darüber zu lachen, und er sie dem jungen Pfarrer mitteilte, an dessen Umgang er Gefallen fand und der ihm durch seinen Geist und seine Kenntnis der spanischen Sprache zu diesem Genusse vollkommen befähigt schien. Dies Buch war im Pfarrhause zurückgeblieben und heute gedachte Jenatsch den ingeniosen Hidalgo Don Quixote – so lautete sein Titel – als Schlüssel zu der spanischen Festung zu benützen (JJ, 48f.).

Dass Jenatsch der Versuch, unter diesem Vorwand in die Festung einzudringen misslingt, ist in erster Linie dem nüchternen und unsentimentalen Wesen des wachhabenden Soldaten zu verdanken⁴⁵:

Als die Freunde jedoch die Festung erreichten, stand an der Fallbrücke, die Einfahrt beaufsichtigend, ein spanischer Hauptmann, ein gelber zäher Geselle – nur Haut und Knochen – von dem das Fieber abgezehrt, was abzuzehren war. Er maß die ankommenden mit hohlen mißtrauischen Augen, und als Jenatsch mit anstandsvollem Gruße nach dem Befinden seines jungen Bekannten sich erkundigte, erhielt er die knappe Antwort: «Verreist». Wie er darauf Argwohn schöpfte und weiter fragte, wohin und auf wie lange, hinzufügend, daß er noch etwas vom Besitze des Jünglings in Händen habe, versetzte der Spanier bitter: «Dorthin. Auf immer. Ihr könnt Euch als seinen Erben betrachten.» – Dabei streckte er den Zeigefinger seiner Knochenhand nach den dunkeln Zypressen einer unfern gelegenen Begräbniskirche aus (JJ, 49).

Auf den ersten Blick erscheint die in diesem Kontext immerhin auffällige Beschreibung des spanischen Hauptmanns als «ein gelber zäher Geselle – nur Haut und Knochen – von dem das Fieber abgezehrt, was abzuzehren war»⁴⁶, als funktionslose Assoziation Meyers, der sich an die

⁴⁵ Das übersieht Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 87.

⁴⁶ Zur Übereinstimmung dieser körperlichen Charakterisierung mit den frühneu-



Charakterisierung des «chevalier de la Triste Figure» (DQ, 128)⁴⁷ zu Beginn von Cervantes' Roman erinnert haben mag: «L'âge de notre hidalgo frisait la cinquantaine; il était de complexion robuste, maigre de corps, sec de visage [...]» (DQ, 10)⁴⁸. Zusätzlich dürfte das kongeniale Reittier Rosinante seinen Teil zur äußerlichen Erscheinung des «spanischen Hauptmanns» im *Jürg Jenatsch* beigetragen haben: «[...] l'animal eût plus de tares que de membres, et plus triste apparence que le cheval de Gonéla, qui *tantum pellis et ossa fuit* [...]» (DQ, 11f.).

Dagegen scheint der fatalistische Zynismus des spanischen Hauptmanns gerade das Gegenteil der überspannten Phantasie darzustellen, die den «hidalgo ingenioso» auf seine Abenteuer ausziehen lässt. Auch als der spanische Hauptmann zum zweiten Mal im Roman auftaucht, erscheint er zwar äußerlich als Ebenbild des Don Quijote, seine Rolle ist jedoch eher die von dessen Gegenspielern:

Ein halbes Dutzend spanischer Soldaten, voran ein alter dürrer Hauptmann zu Pferde, führten in ihrer Mitte einen Mann in der Alltagsstracht des Veltlinerbauers [...]. Auf den Spuren des eingeholten Flüchtlings schnüffelten spanische Bluthunde, welche wohl bei dieser Menschengagd Dienste geleistet hatten, und gelbe halbnackte Jungen und blödsinnige Zwerggestalten liefen johlend hinter dem wehrlosen Manne her (JJ, 145)⁴⁹.

zeitlichen Nationalstereotypen des Spaniers vgl. auch Dietrich Briesemeister, *Spanien aus deutscher Sicht*, a.a.O., S. 98-100.

⁴⁷ Meyer besaß folgende französische Übersetzung des *Don Quijote*, nach der in der Folge unter Nennung der Sigle DQ und der Seitenzahl zitiert wird: *L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Manche par Miguel Cervantes Saavedra. Tome premier*, traduction de Louis Viardot, avec les dessins de Gustave Doré, L. Hachette, Paris 1863. Meyer verweist in einem Brief an Friedrich von Wyß vom 7. September 1867 auf den Roman des Cervantes (vgl. *C.F. Meyers Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. III: *Conrad Ferdinand Meyer. Friedrich von Wyß und Georg von Wyß. Briefe 1855 bis 1897*, hrsg. v. Hans Zeller – Wolfgang Lukas, Benteli, Bern 2004, S. 18, und dazu den Kommentar, ebd., S. 287). Zum Cervantes-Bild des Übersetzers Viardot vgl. auch Werner Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstschaung und Dichtung der deutschen Romantik*, Aschendorff, Münster 1958, S. 319f.

⁴⁸ Zur weitgehend unerforschten Cervantes-Rezeption in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts vgl. neben Gerhart Hoffmeister, *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*, Erich Schmidt, Berlin 1976, S. 163, der behauptet, dass «die spanische Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr zu einem Gegenstand wissenschaftlicher Erforschung wurde, sonst aber keinen Einfluß auf das deutsche Geistesleben ausübte». Auch Dietrich Briesemeister, *Spanien aus deutscher Sicht*, a.a.O., S. 106 sowie S. 469-471, Manfred Tietz, *Don Quijote. Eine literarische Leitfigur von der Aufklärung bis in die Gegenwart*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft», 50 (2009), S. 225-246, hier S. 239, sowie die spärlichen Anmerkungen von Werner Brüggemann, *Cervantes*, a.a.O., S. 315f., zur Rezeption des *Don Quijote* in Wilhelm Raabes *Stopfkuchen*.

⁴⁹ Vgl. zu dieser Szene neben Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 65, auch Franziska Ehinger, *Kritik*, a.a.O., S. 354f., insbeson-



Der typischen Handlungsweise des Don Quijote, der beispielsweise im 22. Kapitel des ersten Teils (Titel: *De la liberté que rendit Don Quichotte à quantité de malheureux que l'on conduisait, contre leur gré, où ils eussent été bien aises de ne pas aller*) eine Gruppe von Galeerensträflingen befreit und zum Dank dafür von ihnen verprügelt wird (DQ, 152-161), folgt dagegen eher Lucretia, indem sie Jenatsch befreit⁵⁰; der äußerlich erneut in Analogie zum «chevalier de la Triste Figura» beschriebene Hauptmann stellt zwar wie der Titelheld des Cervantes Fragen – aber nicht, um die vermeintliche Unschuld der Delinquenten zu erweisen, sondern lediglich, um die Identität seines Gefangenen festzustellen:

Der spanische Hauptmann gebot seinen Leuten Halt, stellte sich in den Schatten der Hauspforte und nahm seine Sturmhaube von dem totenkopfähnlichen Haupte, dessen braune Knochen nur durch zwei erhitzte, tief liegende Augen belebt erschienen. Dann hieß er sein abgejagtes Tier, dessen Riemenzeug zerrissen war, zur Zisterne führen und fragte kurz und barsch: «Ist jemand hier, der in diesem Späher den vormaligen ketzerischen Prädikanten und vielfachen Mörder Georg Jenatsch erkennt?» (JJ, 145f.).

Als einer der Umstehenden behauptet, Jenatsch «anno 1620 in Berbern» begegnet zu sein, «als dieser Gotteslästerer mit verfluchter Hand meinen leiblichen Bruder gegen den Hochaltar von St. Peter [ge]schleudert [...]» habe, «daß der Ärmste für sein Lebtag ein Gebresten» davongetragen habe, stellt der Hauptmann fest: «Das paßt [...], ich betraf denselben Prädikanten im gleichen Sommer an der Zugbrücke unserer Festung. Eure Ausflüchte, Mann, helfen Euch nicht und der Strick ist Euch gewiß» (JJ, 146) und erweist sich damit als ebenso gesetzestreuer wie mitleidloser Vertreter jener Ordnungsmacht, gegen die Don Quijotes unzeitgemäßer Idealismus ankämpft⁵¹. Dass Lucretia die Identität des Gefangenen mit dem Mörder ihres Vaters leugnet, scheint diesen stets misstrauischen Hauptmann nicht zu überzeugen: «Der Spanier richtete seinen bösen Blick erst fragend und dann höhnisch auf sie [...]» (JJ, 147). Als Wertmüller und Lucretias Knecht Lucas nun zur Befreiung Jenatschs schreiten, leistet er entschlossen Widerstand; so beobachtet Lucretia noch, «wie der Locotenent dem Spanier mit dem Pistol in der Hand entgegentrat und dieser den Degen aus der Scheide riß» (JJ, 147).

dere Hans Mayer, *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland*, Neske, Pfullingen 1959, S. 336.

⁵⁰ Vgl. zur Rolle Lucretias in dieser Szene auch Andrea Jäger, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 181f.

⁵¹ Zum Identifikationspotenzial von Cervantes' Titelheld vgl. auch Jürgen Jacobs, *Don Quijote in der Aufklärung*, a.a.O., S. 21f.



In dieser Niederlage des spanischen Hauptmanns, die auf Serbellonis und Spaniens Niederlage gegen das militärische und diplomatische Genie Jürg Jenatsch vorausverweist, erwirbt sich Spanien die Sympathien des Lesers, die im historischen Roman denjenigen zuteilwerden, über deren veraltete Ideale das Voranschreiten der Geschichte hinweggehen wird – und insofern ist er tatsächlich ein Don Quijote romantischer Prägung. Wie der Urtypus des archaischen Opfers historischer Umbrüche, der Clanchef Fergus Mac-Ivor aus Walter Scotts *Waverley*, kämpft auch der spanische Hauptmann zumindest symbolisch für eine untergehende Welt: Sein aussichtsloser Kampf gegen Wertmüller, dem Jenatsch nicht zufällig vorwirft, er «anerkenn[e] das Recht des Stärkeren in seiner rohesten seelenlosesten Gestalt und leugne [...] seine göttliche Erscheinung in der Macht der Persönlichkeit» (JJ, 103)⁵², wird zur Vorausdeutung auf Rohans Niederlage gegen Meyers Titelhelden, der schließlich erkennen muss, dass er mit seinem Vertrauen auf das Charisma des Herzogs einer Fehleinschätzung erlegen ist, und diese durch seinen Kurswechsel korrigiert. Mit Don Quijote, der die Wachen mit seiner Lanze angreift und zu seinem Glück sofort den einzigen mit einer Muskete bewaffneten Soldaten kampfunfähig macht (DQ, 159), verbindet den Hauptmann der Versuch, sich mit dem «Degen» gegen Wertmüllers «Pistol» zu verteidigen. Dieser persönliche Heroismus stellt zwar nur einen schwachen Abglanz der Verherrlichung desselben in der Figur des Herzogs Rohan dar, der «in der Tracht eines gemeinen Reiters [...] von dem Feinde nach tapferer Gegenwehr und erlittener Verwundung zum Gefangenen gemacht» worden und an den Folgen dieser Verletzung schließlich gestorben sei (JJ, 261); im Falle des Hauptmanns jedoch verbindet sich derselbe mit dem Einsatz der archaischen Hieb- und Stich- gegen die moderne Handfeuerwaffe des Zürchers⁵³.

Der legendären Hartnäckigkeit des Don Quijote, der sich von keinem noch so deutlichen Fehlschlag entmutigen lässt⁵⁴ und dessen Behauptung, aus der Undankbarkeit der befreiten Sträflinge gelernt zu haben («[...] tironis expérience pour l'avenir») von Sancho Pansa zu Recht ins

⁵² Vgl. zu dieser Charakterisierung Wertmüllers neben Christof Laumont, *Jeder Gedanke als sichtbare Gestalt*, a.a.O., S. 128, auch Andrea Jäger, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 153, Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 24, Rodney Taylor, *Perspectives*, a.a.O., S. 137, Wolfgang Taraba, *Conrad Ferdinand Meyers 'Jürg Jenatsch'. Geschichte in der Geschichte*, in *De consolatione philologiae. Festschrift für Evelyn S. Firchow*, hrsg. v. Anna A. Grotans – Heinrich Beck – Anton Schwob, Kümmerle, Göttingen 2000, S. 551-569, hier S. 562f. und Bettina Plett, *Problematische Naturen? Held und Heroismus im realistischen Erzählen*, Schönigh, Paderborn 2002, S. 215f.

⁵³ Zu Don Quijote als Vertreter eines in der Romantik positiv bewerteten Mittelalters vgl. auch Julia Aparicio Vogl, *Heine – ein Spötter von der traurigen Gestalt*, a.a.O., S. 162f.

⁵⁴ Vgl. zu den Voraussetzungen für diese Unbeirrbarkeit Don Quijotes auch Yvonne Joeres, *'Don Quijote'-Rezeption*, a.a.O., S. 196.



Reich der Träume verwiesen wird («Vous tirerez expérience, [...] toute comm je suis Turc»; DQ, 162), entspricht neben der unbeirraren Naivität Rohans, die sich auch durch die triftigsten Verdachtsmomente gegen Jenatsch nicht beirren lässt (JJ, 194-201)⁵⁵, auch die Ausdauer des Hauptmanns bei der «Menschenjagd», von der «sein abgejagtes Tier, dessen Riemenzeug zerrissen war», schwer gezeichnet zurückkehrt. Unbeirrbar erweist er sich gegenüber den «Ausflüchte[n]» Jenatschs wie den Worten Lucretias, denen er so wenig Glauben schenkt wie Don Quijote den Vorhaltungen Sancho Pansas. Dass der Spanier in Meyers Roman jeweils das Richtige tut, indem er Jenatsch das Betreten der Festung Fuentes verweigert, ihn dann als Staatsfeind gefangen nimmt, sich seinem Leugnen und Lucretias Lüge verschließt, verweist jedoch gerade nicht auf die Umwertung der Figur des Don Quijote durch die Romantiker, denen das irrationale und von unzeitgemäßen Wertvorstellungen ausgehende Verhalten des Ritters von der traurigen Gestalt als Ausdruck einer höheren Weisheit gilt⁵⁶, sondern verklärt die satirische Absicht, die die Aufklärer Cervantes unterstellen, durch eine Umdeutung ins Tragische⁵⁷: Indem der spanische Hauptmann die Feste Fuentes ebenso konsequent gegen die aufständischen Bündner verteidigt wie Fergus Mac-Ivor der Sache der Jakobiten, beschleunigt er wie sein Pendant im *Waverley* den eigenen Untergang – wenn er nicht bereits bei der Befreiungsaktion Wertmüllers «Pistol» zum Opfer fällt, werden ihn die im Addatal «herrschenden Sumpffieber» töten, die zu Recht als «todbringend» gelten und den Hauptmann nicht nur «abgezehrt», sondern seine Rechte bereits in eine «Knochenhand» und sein Gesicht in ein «totenkopfähnliche[s] Haupt [...], dessen braune Knochen nur durch zwei erhitzte, tief liegende Augen belebt erschienen», verwandelt haben.

Dass dieser «gelbe, zähe Geselle» dennoch weiter seine Soldatenpflicht erfüllt, scheint mit dem Idealismus, der Don Quijote antreibt, auf den ersten Blick nichts gemeinsam zu haben. Doch im Kontext des Romans darf nicht übersehen werden, dass der Hauptmann neben dem Venezianer Grimani, dessen Motive durch den Erzähler in Zweifel gezogen werden (JJ, 127f.), der einzige ist, der versucht, Jenatsch als «vormaligen ketzerischen Prädikanten und vielfachen Mörder» dem Arm der Gerechtigkeit zu übergeben, anstatt – wie etwa die Fanatiker Agostino und Ru-

⁵⁵ Vgl. zur Naivität des Herzogs neben Valentin Herzog, *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer*, a.a.O., S. 58, und Paul Michael Lützeler, *Oszillierende Charaktere*, a.a.O., S. 254, auch John Osborne, *Meyer or Fontane?*, a.a.O., S. 98.

⁵⁶ Vgl. dazu insbesondere Manfred Tietz, *Don Quijote. Eine literarische Leitfigur*, a.a.O., S. 238, Jürgen Jacobs, *Don Quijote in der Aufklärung*, a.a.O., S. 29f., und Anthony Close, *Romantic Approach*, a.a.O., S. 40.

⁵⁷ Vgl. zu dieser Rezeptionshaltung insbesondere bei Wieland auch Manfred Tietz, *Don Quijote. Eine literarische Leitfigur*, a.a.O., S. 234.



dolf Planta – Selbstjustiz zu üben. Dass er die Ansicht äußert, Jenatsch sei «der Strick [...] gewiß», zeigt eher seine Überzeugung, der Gerechtigkeit zum Sieg verholffen zu haben, als persönliche Rache; und hieraus ergeben sich auf einer abstrakteren Ebene auch überraschende Parallelen zu Don Quijote, der durch seinen Angriff auf die königliche Gerechtigkeit («la justice, qui est la même chose que le roi», DQ, 133) eben diese Selbstjustiz übt, die der spanische Hauptmann ablehnt⁵⁸. Zunächst einmal verbindet ihn mit Don Quijote seine Ausnahmestellung: Wie der Ritter von der traurigen Gestalt es als einziger inmitten einer obrigkeitshörigen Gesellschaft wagt, sich gegen den König aufzulehnen⁵⁹, steht auch der spanische Hauptmann mit seinem Versuch, eine geregelte Form der Gerechtigkeit durchzusetzen, inmitten der gewissenlosen Tatmenschen vom Schlag eines Pompejus Planta, Robustelli, Jenatsch, Lecques, Agostino oder Rudolf Planta⁶⁰ allein auf weiter Flur und zudem auf verlorenem Posten. Dieser verlorene Posten aber wird durch den Verweis auf Jenatschs Gewalttat gegen den Berbenner, den er gegen den Hochaltar geschleudert hat, und auf sein Ketzertum als Gegenposition zu Agostinos religiösem Fanatismus inszeniert, indem Jenatsch die gewaltsame Missionierung des katholischen Veltlin vorgeworfen wird – wie die Sträflinge im *Don Quijote* werden auch die Katholiken von Berbenn durch den «ketzerischen Prädikanten» letztlich «conduisait, contre leur gré, où ils eussent été bien aises de ne pas aller», und indem Meyers Erzähler die ironischen Formulierungen des Erzählers bei Cervantes ernst nimmt, nimmt er nicht nur die Position von dessen Titelhelden ein, sondern folgt letztlich doch der von den Romantikern favorisierten Deutung seiner spanischen Vorlage⁶¹.

⁵⁸ Allerdings beruft Don Quijote sich bei seinem Angriff durchaus auf überpersönliche moralische Werte, neben dem Ehrenkodex des Rittertums auch auf das Naturrecht. Vgl. Bernhard Teuber, *Der naturrechtliche Diskurs im Don Quijote und die Episode von den Galeerensträflingen*, in Miguel de Cervantes' «Don Quijote». *Explizite und implizite Diskurse im 'Don Quijote'*, hrsg. v. Christoph Strosetzki, Erich Schmidt, Berlin 2005, S. 365-385, hier S. 376-381.

⁵⁹ Aus dem von den Aufklärern weitgehend ignorierten Kontrast zwischen Don Quijotes unzeitgemäßem Idealismus und einem angeblich allgemein ebenso rückständigen Spanien (vgl. dazu Christian von Zimmermann, *Reiseberichte und Romanzen*, a.a.O., S. 306-308) entwickelt die Romantik ein Spanienbild, das diese Differenz völlig aufgibt und sowohl den Helden als auch seine Umgebung als «charmingly colourful» wahrnimmt (Anthony Close, *Romantic Approach*, a.a.O., S. 32).

⁶⁰ Vgl. dazu auch neben Barbara Potthast, *Die Ganzheit der Geschichte. Historische Romane im 19. Jahrhundert*, Wallstein, Göttingen 2007, S. 289, auch Paul Michael Lützel, *Historismus und Zeitkritik. Der Dreißigjährige Krieg in Conrad Ferdinand Meyers 'Jürg Jenatsch'*, in *Literatur und Demokratie. Festschrift für Hartmut Steinecke*, hrsg. v. Alo Allkemper – Norbert Otto Eke, Erich Schmidt, Berlin 2000, S. 81-98, hier S. 91f.

⁶¹ Vgl. dazu auch Yvonne Joeres, *'Don Quijote'-Rezeption*, a.a.O., S. 192, Julia Aparicio Vogl, *Heine – ein Spötter von der traurigen Gestalt*, a.a.O., S. 169, und Anthony Close, *Romantic Approach*, a.a.O., S. 37.



Mit dem Untergang einer idealisierten alten Welt, in der noch eine tief verwurzelte Anhänglichkeit an Recht und Ordnung herrscht, wie sie bei Scott insbesondere durch die Figur des Evan Dhu Maccombich und dessen (versuchten) Opfertod für seinen Clanchef verkörpert wird⁶², ist endlich die melancholische Stimmung verknüpft, die den Leser des *Jürg Jenatsch* zu der für den historischen Roman typischen Rezeptionshaltung anleiten soll. Aus dem Wissen um die Unvermeidlichkeit, mit der die eigenen Ideale dem endgültigen Untergang geweiht sind und eine neue Zeit vieles bereits unwiederbringlich verändert hat, erwächst eine Melancholie, vor der Cervantes seinen Titelhelden zunächst bewahrt, um sie stattdessen über weite Strecken des Romans durch das Aufeinanderprallen der alten und neuen Zeit in den Dialogen zwischen Don Quijote und Sancho Pansa zu ersetzen⁶³. So schließt sich der Ritter von der traurigen Gestalt nur ausnahmsweise (und nur vorübergehend) der pessimistischen Weltsicht seines Begleiters an, wie am Ende des Abenteuers mit den Galeerensträflingen: «Toujours, Sancho, j'ai entendu dire que faire du bien à de la canaille, c'est jeter de l'eau dans la mer. Si j'avais cru ce que tu m'as dit, j'aurais évité ce déboire; [...]» (DQ, 162). Don Quijotes Einsicht in die Unmöglichkeit, den Maßstab des eigenen Handelns weiterhin als allgemeinverbindliche Lebensregel durchzusetzen, streift auch den spanischen Hauptmann nur leicht, wenn dieser die Nachricht vom Tod seines jungen Kameraden durch die Geste der eigenen «Knochenhand [...] nach den dunklen Zypressen einer nahe gelegenen Gedächtniskirche» unterstreicht⁶⁴, verharrt Meyers Hauptmann ebenso wie Don Quijote und Evan Dhu Maccombich auf der Ebene einer unbestimmten Vorahnung des längst eingetretenen Unheils, während der Leser des historischen Romans aus der Rückschau bereits den Grund für die Melancholie benennen kann, die der Autor seinen Figuren bereits in Ansätzen zuschreibt, um seinen ebenso aufgeklärten wie romantischen Leser in die nostalgische Stimmung zu versetzen, die für die Rezeption eines historischen Romans unabdingbar ist⁶⁵.

⁶² Walter Scott, *Waverley. The Edinburgh Edition of the Waverley Novels*, vol. I, ed. by Peter Garside, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, S. 341-343.

⁶³ Zur Deutung der Figur des Sancho Pansa in der Romantik vgl. neben Harri Meier, *Zur Entwicklung der europäischen Quijote-Deutung*, in «Romanische Forschungen», 54 (1940), S. 227-264, hier S. 254-258, und Werner Brüggemann, *Cervantes*, a.a.O., S. 92-109, auch Julia Aparicio Vogl, *Heine – ein Spötter von der traurigen Gestalt*, a.a.O., S. 176.

⁶⁴ Zur Darstellungsweise Gustave Dorés, der die französische Übersetzung des *Don Quijote* aus Meyers Besitz illustriert hat, bemerkt Johannes Hartau, *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen eine Symbolfigur*, Mann, Berlin 1987, S. 182: «[...] Desillusionierung kann als Leitmotiv von Dorés Arbeiten gelten; engagiert zeigt sich der 'letzte Romantiker' Doré dort, wo es um Darstellungen von Verzweiflung, Grausamkeit und Tod geht».

⁶⁵ Insofern stellt diese nostalgische Stimmung eine Unterart des Humors dar, der die romantische Rezeption des *Don Quijote* prägt. Vgl. dazu auch Christoph Strosetzki, *Miguel de Cervantes. Epoche – Werk – Wirkung*, C.H. Beck, München 1991, S. 197, An-



Als historischer Roman aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges setzt Conrad Ferdinand Meyers *Jürg Jenatsch* sich trotz der überschaubaren Zahl der Belegstellen intensiv mit der katholischen Vormacht der Konfessionskriege des 17. Jahrhunderts auseinander. Dabei erscheint die Habsburger Doppelmonarchie aus Sicht der Helden von Meyers «Bündnergeschichte» unter vier äußerst negativen Gesichtspunkten, die auf die sogenannte «leyenda negra» zurückgehen: Spanien-Österreich wird als übermächtige militärische Bedrohung angesehen, seine gewissenlosen Politiker bedienen sich der Intrige, ein religiöser Fanatismus hält das Land gefangen und das Nationalstereotyp seiner Bewohner ist ein grenzenloser Hochmut. Diesen vier insbesondere Serbelloni und Rudolf Planta zugeordneten Eigenschaften steht der Charakter des namenlosen spanischen Hauptmanns gegenüber, der dem Titelhelden des *Don Quijote* ähnelt und mittels einer Kombination der Cervantes-Rezeption in Aufklärung und Romantik die militärische Drohgebärde durch persönlichen Heroismus, die politische Intrige durch unbeirrbar Hartnäckigkeit, den religiösen Fanatismus durch gerechtigkeitsliebenden Idealismus und den Hochmut durch Melancholie ersetzt. Es ist nicht zuletzt diese differenzierte Perspektive auf Spanien, die es der zeitgenössischen Leserschaft erst ermöglicht, die Repräsentanten dieser einem unaufhaltsamen Niedergang geweihten Weltmacht mit denselben nostalgischen Gefühlen zu betrachten, die Walter Scotts Leser den Hochlandclans um Fergus Mac-Ivor entgegenbringen.

thony Close, *Romantic Approach*, a.a.O., S. 38, Carmen Rivero Iglesias, *La recepción e interpretación del Quijote*, a.a.O., S. 184f. und Manfred Tietz, *Don Quijote. Eine literarische Leitfigur*, a.a.O., S. 238.

«Gleich dem edlen Ritter von der Mancha»: Hugo Balls und Emmy Hennings' Auseinandersetzung mit dem «Ritter von der traurigen Gestalt»

Lorella Bosco

Emmy Hennings' *Ruf und Echo* (1953) stellt die zur Heiligenlegende stilisierte, posthum erschienene Biographie Hugo Balls dar, die zugleich auch ein Stück Autobiographie ist, da das Buch den gemeinsamen Weg eines ungleichen Schriftstellerpaars erzählt. An einer Stelle beschreibt die Autorin Emmy Hennings rückblickend den legendären Auftritt ihres Mannes in der Verkleidung eines «magischen Bischofs» am Cabaret Voltaire und stellt dabei eine Ähnlichkeit mit Cervantes' Don Quijote fest: «Er [Hugo Ball] trug eine Art Ritterrüstung aus blauem Glanzpapier und sein langes, schmales, abgründig ernstes Gesicht war auch sonst dem eines Don Quijote recht ähnlich, wie man sich den Ritter von der traurigen Gestalt vorstellt, und wie ihn etwa Goya gemalt»¹. Die Ähnlichkeit zwischen der literarisch und künstlerisch (Goya) vermittelten Figur und ihrem künftigen Ehemann wird von Hennings abermals in der (auto-)fiktionalen Inszenierung der ersten Begegnung mit Ball im Roman *Das flüchtige Spiel* (1940) hervorgehoben: «In den Anfängen der Liebe gleicht mancher Mann wohl dem Don Quichotte. Geht treuherzig und kühn auf Eroberungen aus, vom besten Willen beseelt, das Krumme grad zu machen, und doch übersieht er in seinem rührenden Eifer, daß er oftmals in die Gefahr gerät, das Grade krumm zu biegen»². Hier schlüpft die Autorin in die Dulcinea-Rolle, während der verliebte Ball als Quijote agiert und deshalb den schroffen Kontrast zwischen Wirklichkeit und Fiktion nicht genügend wahrzunehmen scheint. Das verklärte Liebesobjekt geht aufgrund seiner ästhetischen Qualitäten von der Realgestalt zur ritterlichen Projektionsfigur über. Im folgenden Zitat wird Ball durch die Verwendung der Spiegelmetaphorik noch enger in die Nähe von Cervantes' Gestalt gerückt:

¹ Emmy Ball-Hennings, *Ruf und Echo. Mein Leben mit Hugo Ball*, mit einem Nachwort v. Christian Döring, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1990, S. 94.

² Emmy Ball-Hennings, *Das flüchtige Spiel. Wege und Umwege einer Frau* (1940), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1988, S. 183.



Einmal jedoch ist für jede junge Frau, die sich gewinnen lassen will, nur die Haltung des Ritters entschieden, und der meinige – dies sah ich klar vor mir – war gut in Form.

[...] Er besaß jene kindliche Einstellung zu mir, die nur wirklich Liebende haben, jenen rührenden Wahn, meine ganze Umgebung müsse mich ähnlich gern haben wie er. Die Überschätzung meiner Person erschütterte mich. Indessen war ich ihm nur der Spiegel, in welchem er, ohne es zu wissen, seine eigene Schönheit erblickte. Es war etwas von seinem Ich, das er in mir sah, da er mir schrieb: «Ich bin so langsam, aber ich folge dir, wohin du willst. Ich will sein wie der Mann, den man im Schlafe anruft, der aufsteht und alles zurückläßt, um dir zu folgen»³.

Der quijotesken Nachbildung folgend wird die Autorin (die im Roman *Das flüchtige Spiel* bezeichnenderweise nicht Hennings, sondern Helga Londelius heißt) zur Verkörperung eines ritterlichen Weiblichkeits- und Liebesideals, demzufolge das männliche Subjekt sich selbst erst über und in der Liebe zu einer edlen und tugendhaften Frau (er-)kennt. Die Autorin und Ich-Erzählerin verweist aber zugleich auf die Paradoxie dieses Konzepts, das auf der Differenz zwischen Fiktionalität und Faktizität beruht. Diese Ambivalenz kommt überspitzt am Ende des Zitats zum Vorschein, als Hugo in seiner Hingabe an sein Liebesobjekt fast wie ein Sancho Pansa anmutet, der seinem Herren treu und ergeben folgt, obwohl er dessen verkehrte Sicht auf die Wirklichkeit nicht teilen kann. Die Ich-Erzählerin unterstreicht zugleich den Prozess der Überführung ihrer Identität ins Ideale und ihre Einschreibung in eine weit zurückreichende literarische Tradition der ritterlichen Frauenverehrung. Balls und Hennings Konzept eines (auto)biographischen Schreibens folgt dem avantgardistischen Diktum der Überführung von Kunst ins Leben: d.h. das Ich produziert, anstatt das eigene Leben in der Rückschau «inventarisch» zu verzeichnen, Subjektivität «inventorisch» durch die Zuweisung einer ästhetischen Position⁴. Bedenkt man diesen Umstand, so scheint es von Belang, den poetologischen Implikationen der Quijote-Rezeption beim Schriftstellerpaar Ball-Hennings nachzuspüren. Im Zentrum folgender Überlegungen wird deshalb die Verbindung von persönlichem Bekenntnis und ästhetisch-politischem Programm stehen, das durch den Verweis auf den cervantinischen Hidalgo seinen selbstreflexiven Charakter erhält. Ball und Hennings' Texte thematisieren mehrfach das «Don-Quijote-Syndrom»⁵ in seiner beunruhigenden

³ Ebd.

⁴ Vgl. dazu Carola Hilmes, *Das inventarische und das inventorische Ich. Grenzfälle des Autobiographischen*, Winter Verlag, Heidelberg 2000, S. 16.

⁵ Vgl. dazu Monika Schmitz-Emans, *Spiegelt sich Literatur in der Wirklichkeit?*



Doppelbödigkeit: einerseits als Prozess der Weltwahrnehmung- und Konstitution durch das Medium literarischer Vorgaben, der das Scheitern an den Ansprüchen der Wirklichkeit zur Folge hat; andererseits als Infragestellung einer Wirklichkeit, deren Evidenz und Vernunft vor Don Quijotes literarisch inspirierten Deutungsversuchen zerbrechen und die deshalb auch nicht durch aufgeklärte Deutungsmuster zu fassen ist. Die Wirkungsmächtigkeit einer an literarischen Vorgaben orientierten und produzierten Lebenserfahrung prallt an der Realität ab und gestaltet sie zugleich neu. Schon mittels koexistierender Autorschaftsinstanzen (der implizierte Autor; der zweite Autor, der sich ab dem 9. Kapitel meldet; der arabische Geschichtsschreiber Cidi Hamete Benengeli, dessen Manuskript mit der Geschichte Quijotes sich der zweite Autor von einem weiteren Akteur übersetzten lässt) und der Anspielungen auf die kursierende apokryphe Fortsetzung des Romans durch Alonso Fernández de Avellaneda thematisiert Cervantes' *Don Quijote* sowohl die Herstellung von Fiktionalität und ihre Glaubwürdigkeit als auch die Durchmischung verschiedener Fiktionalitätsstufen.

Die Wirkungsgeschichte des Hidalgos in Hugo Balls und Emmy Hennings' Werk ist in ihrer Vielschichtigkeit und Komplexität von der Forschung nur ansatzweise gewürdigt worden: Im Hinblick darauf soll an dieser Stelle vor allem auf Eva Ullreichs Beitrag⁶ verwiesen werden. Obwohl ihre Untersuchung Cervantes' Spuren in Balls Werk kenntnisreich rekonstruiert und den Kontext – vor allem im Hinblick auf Balls theologisch-politische Überlegungen – genau erläutert, stellt sie Hugo Ball ins Zentrum ihrer Ausführungen und beachtet dabei Emmy Hennings kaum – oder lediglich in ihrer Funktion als Ball-Biographin, was aufgrund der programmatischen Verschränkung von Fiktion und Authentizität in Hennings' (auto)-biographischem Projekt nicht ohne poetologische Folgen geschehen darf. Zwar räumt Ullreich Hennings' Einfluss auf Hugo Balls Quijote-Rezeption ein, geht aber auf das damit zusammenhängende komplexe Geflecht der Spiegelungen zwischen Kunst und Leben, Fiktionalem und Tatsächlichem nicht ein. Die Entscheidung für einen alternativen, rückwärtsgewandten Lebensentwurf, der die bestehende, anscheinend grundfeste Ordnung der Dinge als Schwindel dekodiert und

Überlegungen und Thesen zu einer Poetik der Vorabmung, mit einem Vorwort v. Hanno Helbling, Wallstein, Göttingen 1994, S. 65ff.

⁶ Eva Ullreich, *Hugo Ball im Kampf mit Don Quijote. Die Beziehung Hugo Balls zur Figur des Ritters von der traurigen Gestalt*, in «Hugo Ball Almanach», 27 (2004), S. 48-141. Im von Gabriele Eckart und Meg H. Brown herausgegebenen Buch zur Cervantes-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts wird Hugo Ball (und freilich Emmy Hennings) nicht erwähnt. Vgl. dazu *Shifting Viewpoints: Cervantes in Twentieth-Century and Early Twenty-First-Century Literature Written in German*, ed. by Gabriele Eckart – Meg H. Brown, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle u. Tyne 2013.



in Cervantes' Roman nicht widerspruchlos auf die *locura* des Hidalgos zurückgeführt werden kann, durfte nicht ohne Konsequenzen auf das Denken und Schaffen des Autorenpaars Ball bleiben. Sie kann zugleich als bewusst geführte Rebellion oder als Narrheit gedeutet werden.

DON QUIJOTE ODER: WIE MAN DIE KUNST INS LEBEN ÜBERFÜHRT

Hennings' Abschied vom bürgerlichen (Ehe)Leben, als sie sich einer Wandertheatergruppe anschließt und eine unabgeschlossene *quest* auf Umwegen beginnt, wird im autobiographischen Roman *Das flüchtige Spiel* (der Untertitel des Romans lautet nicht zufällig: *Wege und Umwege einer Frau*) beschrieben. Dort trifft der Leser auf ein Kapitel, das die Überschrift «Vom Ritter von der traurigen Gestalt» trägt, in welchem die Ich-Erzählerin und Protagonistin Helga Londelius von ihrer Mitwirkung an einem Stück, einer Komödie, die den Quijote-Stoff verarbeitet und *Der Ritter von der traurigen Gestalt. Das Unzulängliche – hier wird's Ereignis* heißt, berichtet. Das Stück wird von Ravelli, einem Schauspielerkollegen und Liebhaber der Ich-Erzählerin, inszeniert. Ravelli tritt auch in der Hauptrolle auf. Die Beschreibung seines Wirkens auf der Bühne scheint – nicht nur aufgrund seines Verhältnisses zu Helga – den eingangs zitierten Vergleich zwischen dem «magischen Bischof» Hugo Ball und Don Quijote vorwegzunehmen. Das an sich künstlerisch anspruchslose Stück ist insofern von Belang, als die Ich-Erzählerin zum ersten Mal «jene seltsam prickelnde Freude an der Verwandlung» genießt, «bei der dem Schauspieler zum Bewußtsein kommt, daß seine Kunst auch eine schöpferische ist»⁷. Mit «Verwandlung» wird ein Schlüsselbegriff von Hennings' und Balls Poetologie benannt, der allmählich bei beiden Autoren – neben seiner ursprünglich theatralischen Bedeutung – auch eine weitere religiöse erhält, um die gelungene Überführung von Kunst ins Leben, die Verschränkung von Wort und Bild, Ideal und Lebensführung zu beschreiben, nach der sowohl Emmy Hennings als auch Hugo Ball trachteten: Sie wird ihre gelungene Verwirklichung in der *Imitatio Christi* der Heiligen finden («Verwandlung allein erstreben»⁸, heißt es deshalb in Emmy Hennings' zweitem Roman *Das Brandmal*). Bei ihrer Mitwirkung an der Quijote-Komödie, in der sie viele Frauenrollen besetzt, erkennt die Protagonistin und Ich-Erzählerin Helga Londelius, in dem Moment, als sie das Vorwort aufspricht, jene «Wirklichkeit der Illusion», die ein grundlegendes Motiv des Werkes Hennings' darstellt. Sie wird nicht nur in den Prologworten the-

⁷ Emmy Ball-Hennings, *Das flüchtige Spiel*, a.a.O., S. 113.

⁸ Emmy Hennings, *Das Brandmal. Ein Tagebuch*, mit einem Nachwort v. Erika Süllwold, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999, S. 230.



matisiert, sondern trifft gleichzeitig auf Cervantes' Helden zu: «Ich weiß, dass ich verzaubert bin, und das genügt zur Beruhigung meines Gewissens. Wäre ich dagegen von meiner Verzauberung nicht völlig überzeugt, müßte ich mir meines Spieles wegen Vorwürfe machen, denn ich könnte vielleicht etwas Vernünftigeres unternehmen. So aber muß ich spielen»⁹. Diese Worte verweisen auf eine mögliche Lesart des Romans Cervantes', der zufolge der Hidalgo seine Narrheit als Spiel mit den Wirklichkeitsvorstellungen seiner Umgebung, bei vollem Bewußtsein, inszeniert hätte. Alonso Quesada, der in seiner Verkleidung als Quijote im Buch auftritt, legt tatsächlich in ausgewählten Momenten eine Ambivalenz im Verhältnis zur eigenen Rolle an den Tag, die dann vor allem im zweiten Romanteil zunehmend sichtbar wird, bis er sie am Ende, kurz vor seinem Tod, ablegt¹⁰. In *Das flüchtige Spiel* lässt die Erzählerin, die übrigens zugibt, zu dieser Zeit Cervantes' Roman noch nicht gelesen zu haben, eine Deutung der Quijote-Figur zur Sprache kommen, die auch Hugo Ball im Wesentlichen teilte: «Es war aber in unserem Spiel nicht das heldenhafte, kriegerische Abenteuer, das unser Don Quichotte suchte, sondern die versunkene Romantik, die nicht mehr da war, und die der Held gleichwohl überall erblickte»¹¹. Die in der deutschen Tradition ausgeprägte Verbindung von *Quijote* und Romantik soll später von Hugo Ball in seinem kulturkritischen Aufsatz *Der Künstler und die Zeitkrankheit* (1926 in der November/Dezember-Ausgabe von «Hochland» erschienen) wieder aufgenommen werden. Hier geht Ball vom Befund aus, der Künstler habe in der Moderne seine kommunikative Funktion und deshalb die Verbindung zu einer Gesellschaft eingebüßt, die ihrerseits kein Interesse mehr für ihn hegt. Mit einem Seitenhieb auf Carl Schmitts Absage an die Romantik¹², die dieser des «Okkasionalismus» bezichtigte und der er Autoreferentialität und

⁹ Emmy Ball-Hennings, *Das flüchtige Spiel*, a.a.O., S. 116.

¹⁰ Vgl. z.B. die Begegnung mit dem Puppenspieler Maese Pedro alias Ginés de Pasamonte im zweiten Romanteil, Kap. 25-26; darüber hinaus Quijotes Selbstaussagen im ersten Romanteil, Kap. 25 (Rede mit seinem Schildknappen, der Dulcinea einen Brief überbringen muss). Miguel de Cervantes Saavedra, *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*, vollständige Ausgabe in der Übertragung von Ludwig Braunfels, durchgesehen von Adolf Spemann, Nachwort von Fritz Martini, mit den Anmerk. der Braunfelschen Übersetzung, durchges. v. Johannes Steiner, Deutscher Bücherbund, Stuttgart-Hamburg 1965.

¹¹ Emmy Ball-Hennings, *Das flüchtige Spiel*, a.a.O., S. 116.

¹² Zum persönlichen Verhältnis zwischen Hugo Ball und Carl Schmitt vgl. Bernd Wacker, *Die Zweideutigkeit der katholischen Verschärfung – Hugo Ball und Carl Schmitt*, in *Die eigentliche katholische Verschärfung... Konfession, Theologie und Politik im Werk Carl Schmitts*, hrsg. v. B. W., Fink, München 1994, S. 123-146; Ders., «Vor einigen Jahren kam einmal ein Professor aus Bonn...». *Der Briefwechsel Hugo Ball – Carl Schmitt*, in *Dionysius DADA Aeropagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*, hrsg. v. B. W., Schöningh, Paderborn u.a. 1996, S. 207-239.



unendliche Reflexion vorwarf, behauptet Ball, man könne die Romantik nicht an ihrer mangelnden politischen Normensetzung messen, denn ihre Vertreter wollten nicht politisch begriffen werden. Auch wendet sich Ball gegen Schmitts Ableitung der Romantik aus Malebranche und aus der Barockzeit und greift stattdessen auf die Renaissance und auf ihre «ingeniösen Entdeckungen» als Ursprung der Romantik zurück. Als Beispiel für diese These und für die damit zusammenhängende Überzeugung, «daß alles außerkirchliche, prinzipielle Leben ein irrer Roman, ein Abenteuer ist, oder in ein solches mündet»¹³, führt Ball Cervantes' sinnreichen Hidalgo an: Er «enthält reichlich ein halbes Jahrhundert vor Malebranche das vollständige Programm der Romantik; ihren Geist, ihren Stil, ihren Okkasionalismus absurder Wortspiele und Antithesen: ihre ganze unrealen und widersprechende Denkart; vor allem aber, wie sich dies schon im spanischen Titel kundtut, ihre Genielehre»¹⁴. An Quijote zeigt sich die Spaltung in «Intellekt und Vision», welche die gesamte europäische Kultur durchzieht, seitdem das Band zur Kirche infolge der Reformation und der Säkularisierung der Gesellschaft zerrissen ist. Indem die Künstler den Verlust eines einheitlichen Weltbilds schmerzlich feststellen müssen und Ungenügen an der entzauberten Wirklichkeit erleben, «streben die romantischen Geister aus dem Abfall zur Kirche zurück»¹⁵. Einen Weg, den Hugo Ball selbst durchschritten hatte und der an der Gliederung seines Tagebuchs *Flucht aus der Zeit* (1927) ersichtlich wird: von den «Romantizismen» (I. Teil, 2. Unterteil) der Dadazeit zur «Flucht zum Grunde» (2. Teil, 2. Unterteil), von den kühnen künstlerischen Experimenten zur Rückkehr in den Schoß der katholischen Kirche. Die evangelisch getaufte Hennings war bereits 1911 zum Katholizismus übergetreten.

Anhand der angeführten Beispiele lässt sich das vielfältige Netz intertextueller Spuren und gegenseitiger Querverweise eingehend verdeutlichen, welches das Werk des Schriftstellerpaars Ball-Hennings charakterisiert und beide Schriftsteller im jeweiligen Text kopräsent erscheinen lässt. In Anlehnung an den von Ina Schabert erarbeiteten Begriff der Interauktorialität¹⁶ soll hier auf das Konzept von «bitextuellem Schreiben»¹⁷ zurückgegriffen werden. Bitextuell ist ein nicht monologisches,

¹³ Hugo Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, in Ders., *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Hans Burkhard Schlichting, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, S. 102-150, hier S. 111.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. dazu Ina Schabert, *Interauktorialität*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 57 (1983), S. 679-701.

¹⁷ Vgl. dazu Annegret Heitman – Sigrid Nieberle – Barbara Schaff – Sabine Schülting, *Einleitung*, in *Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares*, hrsg. v. dies., Erich Schmidt Verlag, Berlin 2001, S. 11-20, hier S. 14. Zur Erläuterung dieses Begriffs bei Emmy Hen-



jedoch nicht unbedingt symbiotisches, sondern oft auch konkurrierendes Schreiben, in dessen Rahmen Paare sich vielfältig artikulieren, Rollen inszenieren oder verhandeln. Bitextuelles Schreiben «im Spannungsfeld von Lebenswelt und textueller Verfaßtheit»¹⁸ konstituiert das Paar über den Text und im Text. Die Kommunikation richtet sich nicht nur an einen Leser, sondern erfolgt im Text selbst, bezieht den Anderen/die Andere auf direkte oder auf indirekte Weise ein. Auf der Textbühne werden die beiden Akteure jeweils auch Zuschauer des Anderen/der Anderen.

Aufgrund des oben skizzierten bitextuellen Schreibkonzepts lässt sich also nicht schlichtweg behaupten, dass Hennings von ihrem Mann beeinflusst worden ist, vielmehr entspricht die in *Ruf und Echo* angesprochene Deutung von Cervantes' Werk ihrem Verständnis eines «Leben[s] aus dem Stegreif»¹⁹, das als unstete Wanderung die Grenzen zwischen Fiktion und Authentizität ständig verschiebt und spielerisch neu definiert, ohne sie je gänzlich aufzuheben. Die Entscheidung für das fahrende Rittersium würde in diesem Fall – genauso wie Hennings' Schritt, dem bürgerlichen Leben den Rücken zu kehren – kein realitätsfernes Narrentum bedeuten, sondern die bewusste Wahl einer Existenz jenseits etablierter gesellschaftlicher Vorstellungen und Maßstäbe, die Wahl des Unzeitgemäßen und der «versunkenen Romantik». Hennings' autobiographische Werke lassen sich durchaus auch als pikareske Romane deuten, wo die Heldin – halb Quijote, halb Pansa – ihre Suche nach Selbstverwirklichung, ihr durch Spielwut und Abenteuerlust gekennzeichnetes Leben schelmisch inszeniert. Über die Begriffe von Verwandlung und Schauspielkunst verweist die von Hennings beschriebene Quijote-Inszenierung des Weiteren auf einen früheren Aufsatz Hugo Balls aus dem Jahr 1914, *Wedekind als Schauspieler*, in dem Wedekinds neue individuelle Kunst des Schauspielerns gefeiert wird, deren Theatralität mit den Mitteln des naturalistischen und literarischen Theaters nicht beizukommen ist. Ball begrüßt den Anbruch einer Zeit, «wo es zur Bildung gehört, auch Schauspieler sein zu können. Wo die Schauspielerei gewissermaßen als Sport betrieben wird, so gut wie alle übrigen Bildungswege: Wissenschaft, Religion, Gedichtemachen, Redenhalten. Ein Mann von Körper und Geist wird sich nicht mehr blamieren dürfen, wenn man ihn fragt,

nings und Hugo Ball, vor allem im Bezug auf Hennings Ball-Biographien, verweise ich auf meinen Beitrag *Biographie als Möglichkeitsraum. Bitextualität in Emmy Hennings' Hugo Ball-Erinnerungsbüchern jenseits von Faktenbezogenheit*, in *Legitimationsmechanismen des Biographischen: Kontexte – Akteure – Techniken – Grenzen*, «Jahrbuch für Internationale Germanistik», Reihe A – Kongressberichte 117 (2016), hrsg. v. Christian Klein – Falko Schnicke, S. 339-367.

¹⁸ Annegret Heitman – Sigrid Nieberle – Barbara Schaff – Sabine Schülting, *Einleitung*, a.a.O., S. 15.

¹⁹ Emmy Ball-Hennings, *Das flüchtige Spiel*, a.a.O., S. 133.



wo er zuletzt aufgetreten ist»²⁰. Vor diesem Hintergrund soll die Frage, ob Wedekind als ein Schauspieler betrachtet werden kann, eher müßig erscheinen, denn «Schauspieler ist jeder» so Balls Fazit, «der öffentlich auf eine Bühne oder ein Podium tritt, um sich (coram publico) zum Besten zu geben»²¹. Wedekinds Retheatralisierung des Theaters mittels der Hyperbolik der Gesten und der verzerrten Sprechweise, der Wiederaufwertung des Zirkus und der Varieté führt zu einer radikalen Infragestellung der Grenzen «zwischen innen und draussen», «öffentlich und privat»²² und zu einer entschiedenen Ablehnung des psychologisierenden Theaters, wo der sich in seine Rolle einfühlende «Verwandlungskünstler» immer noch waltet. Wedekinds Beispiel zeigt, dass ein anderes Theater möglich ist, in dem der Schauspieler die Distanz zwischen sich und dem Kunstwerk aufhebt, um sich selbst auf der Bühne wiederzufinden und Authentizität mit seinem Spiel zu beschwören. Der Autor als Schauspieler und sein Text legitimieren sich gegenseitig. Der Zuschauer nimmt in dieser Darbietung die Identität von Leben und Werk wahr, deutet sie als Form der künstlerischen Selbstinszenierung – ungeachtet dessen, in welchen Rollen Wedekind gerade auftritt: «Was vorher Schreibsal war, ward Lebsal»²³. Und als Wedekind Karl Hetmann in *Hidalla* spielte – seine Besetzung der Rolle wurde von der zeitgenössischen Kritik einstimmig gefeiert –, gewann der Zuschauer dadurch den Eindruck, «Donquichote im Reich der Idee ward jetzt erst Bild»²⁴. Der Verweis auf Don Quijote fällt also abermals im theatralischen Kontext. Hetmann, der «Zwergriese» und Verkünder einer neuen Weltanschauung, die eine schöne und die bürgerlichen Moralvorstellungen überwindende Menschenrasse züchten will, bleibt – ähnlich wie Don Quijote – seinem Ideal, dem er seines bückligen und häßlichen Aussehens wegen nicht gewachsen ist, bis zum Selbstmord treu. Das Scheitern seines Weltbessertums wird jedoch sarkastisch durch den Widerspruch zwischen der Unzulänglichkeit seines Körpers und seinen hohen, an Nietzsche angelehnten eugenischen Ansprüchen verkörpert. Darin besteht die Tragik der Figur, die durch

²⁰ Hugo Ball, *Wedekind als Schauspieler*, in Ders., *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, a.a.O., S. 15-19, hier S. 15.

²¹ Ebd.

²² Beide Zitate ebd., S. 16.

²³ Ebd., S. 16.

²⁴ Ebd. Der Literaturkritiker J. Friedenthal stellt ebenfalls einen Vergleich zwischen Hetemann und Don Quijote an, als er bemerkt, im Stück komme es nicht auf Hetemanns Programm an, sondern «auf sein Weltverbessertum, sein Rittertum des Geistes, seine Don-Quichotterie». Zit. in Volker Klotz, *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen: insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*, 2. durchgesehene Auflage, Königshausen & Neumann, Würzburg 1998, S. 161.



Wedekinds körperliche Präsenz auf der Bühne vergegenwärtigt, zum sinnfälligen Bild wird.

Es ist daher nicht verwunderlich, wenn sogar die vielfältige und produktive Spannungskonstellation, die das Paar Ball-Hennings und ihr künstlerisches Zusammenschaffen prägt, anhand des literarischen Vorbilds Don Quijote-Sancho Pansa ironisch umgeschrieben wird. In einem, im November 1917 geschriebenen Brief an Emmy Hennings, die zu dieser Zeit vergeblich nach Veröffentlichungsmöglichkeiten ihrer Werke suchte, greift Ball dieses literarische Modell auf, um ihre künstlerische Zusammenarbeit im Zeichen des gemeinsamen Widerstands gegen die Degeneration der Zeit zu gestalten: «Wir müssen unsere Gedanken Menschen verbünden. Dann dringen wir auch durch. Also Mut, mein kleiner Kamerad. Und das Eslein trabe wacker zur Seite der bucklichten Schindmähre, die das Steffgen (Hugo Balls Kosename) reitet»²⁵. Die lebenssüchtige, wenn auch nicht unbedingt bodenständigere Emmy Hennings, die sich wegen ihrer langjährigen und bewegten Theatererfahrung mit jeder Lebenslage abfinden konnte, wird mit dem Sancho verglichen, während Hugo Ball sich selbst als Quijote porträtiert.

«HALB QUIJOTE, HALB HEILIGER»

Nicht nur Emmy Hennings, sondern auch viele Zeitgenossen erkannten in Ball – seiner kompromisslosen moralischen Integrität wegen – jene eigentümliche Verbindung von Ritter und Heiligen, die in seinen Schriften vielfach thematisiert wird, und nahmen dabei explizit Bezug auf den Hidalgo von der Mancha. Auch Ball hat sich wiederholt in Briefen und anderen literarischen Zeugnissen mit «dem edlen Ritter von der Mancha» auseinandergesetzt und ihn als Identifikationsfigur verwendet. Oktober 1916 – zwei Monate nach seinem ersten Rückzug aus dem Dada-Kreis in Zürich in die Einsamkeit Tessins – hatte Hugo Ball aus dem Cervantes-Essay von André Suarès Auszüge für René Schickelles Zeitschrift «Die weißen Blätter» übersetzt, die 1917 in der Januar-Ausgabe erschienen²⁶. In einem Brief an Emmy Hennings vom 28. Januar unterzeichnet er – im Zuge seiner Beschäftigung mit Cervantes und Suarès – «Dein *Don Quichote*» (das Kursiv macht die Authentizität des Ichs als Produkt eines fiktionalen Identifikationsverfahrens

²⁵ Hugo Ball, *Briefe 1904-1927*, hrsg. und komm. v. Gerhard Schaub – Ernst Teubner, Wallstein, Göttingen 2003, Bd. I, Br. 161, S. 216.

²⁶ Vgl. André Suarès, *Don Quichote. Aus dem kürzlich erschienenen «Cervantes» von André Suarès*, übertragen v. Hugo Ball, in «Die weißen Blätter», 4 (1917), 1. Quartal, S. 37-47.



erkenntlich)²⁷. Bei André Suarès, dem Autor einer ebenfalls von Balls auszugsweise übersetzten Arbeit über den katholischen Schriftsteller Charles Peguy, hatte Ball eine Deutung der Quijote-Gestalt als nachsichtiger Christ vorfinden können, der sich seinem Ideal verschreibt und den Widrigkeiten seiner Umwelt würdevoll trotzt. Der von Ball übersetzte Text geht – wie im Wedekind-Aufsatz – von der Ähnlichkeit zwischen der Autorfigur Cervantes und der literarischen Hauptgestalt seines Meisterwerks aus (das Kunstwerk ist für Suarès eine Offenbarung seines Schöpfers), um den Zusammenhang zwischen Heiligkeit und Komik im Quijote-Roman hervorzuheben. Das Lachen schließt die Würde des Helden nicht aus. In der von Balls Übersetzung vermittelten Schilderung des Quijote mutet dieser wie ein Vorläufer des Dadaismus an: «Der Heiligste der Heiligen darf sich gerne einen Jongleur Gottes nennen»²⁸. Die Komik, die an ihm haftet und seine hohe selbsterlegte Sendung nicht ausschließt, weist deshalb Züge des Heroischen und des Sublimen auf; die innere Selbstaufgabe und das unbedingte Festhalten an seinen Überzeugungen ohne Hoffnung auf eine Gegenleistung oder gar auf Erfolg überführen zugleich diese Figur in die Bereiche des Tragischen und des Transzendentalen.

Auch ist Hugo Balls Quijote-Deutung vom zeitgenössischen Interpretationskontext nicht herauszulösen: Ernst Bloch, zum Beispiel, mit dem Ball und seine Lebensgefährtin Emmy Hennings während ihrer Berner Zeit (1918) einen regen Umgang pflegten und der auch – wie Ball – an der oppositionellen «Die Freie Zeitung» mitarbeitete²⁹, erblickte in Cervantes' Helden den rückwärtsgewandten Narren, der jeden Bezug zur Realität verloren hat und dessen Handeln deshalb zum Scheitern verurteilt ist. Auch er betrachtete Quijote nicht bloß als Kunstfigur, sondern als Individuum, an dem die Folgen einer missverstandenen Utopieauffassung besonders sichtbar wurden. Bezeichnenderweise brachte die Zeitschrift «Die weißen Blätter» den letzten Teil von Blochs Aufsatz *Über Don Quixote und das abstrakte Apriori* (1915 in «Die Argonauten» veröffentlicht) mit der Überschrift *Der andere Don Quixote* in der April-Ausgabe heraus. In einer kurzen einleitenden Bemerkung wiesen die Herausgeber darauf hin, dass Blochs Essay den Gegenpol zu Suarès' Auffassung darstellte. Im Zentrum von Blochs Text stehen kontrastiv Faust und Quijote: Diese Gegenüberstellung nimmt «die Leittafeln ab-

²⁷ Hugo Ball, *Briefe 1904-1927*, a.a.O., Br. 123, S. 161.

²⁸ André Suarès, *Don Quichote*, a.a.O., S. 38.

²⁹ Zu Balls und Blochs theokratischen Ansichten vgl. Gabriele Guerra, *Theokratie zwischen Ball und Bloch. Ein religionspolitisches Spannungsfeld, damals und heute*, in «Hugo-Ball-Almanach. Studien und Texte zu Dada», Neue Folge, 4 (2013), S. 63-76.



strakter und vermittelter Grenzüberschreitung»³⁰ im 50. Kapitel von *Das Prinzip Hoffnung* (1954) vorweg. Für Bloch verkörpert der Quijote letztendlich einen abstrakten Utopiebegriff, dem der Zugriff auf die Realität entgeht. Er bleibt in seiner Traumwelt befangen und steht daher als Beispiel für einen «abschreckenden»³¹ Sozialdilettantismus, denn er setzt «aufs heftigste das Tun vor das Anschauen» und ihm gilt «auch das Sehen und Offenbartsein nichts»³². Auch für Bloch ist Quijote eine traurige und lächerliche Gestalt zugleich, wobei die Komik bei ihm freilich überwiegt. Ihm spricht Bloch jede Tragik ab. «Denn die Träume an sich» so lautet das Fazit «können nichts bedeuten, es kommt darauf an, daß sie rufend, zeugend sind und den Weltlauf, der geht, ohne zu wissen, wohin es geht, tätige, pragmatistisch wahre, konstitutive Phantasie einverleiben»³³.

Ball setzt sich von Blochs negativer Bewertung des Don Quijote ab, ohne dabei dessen Ambivalenz zu verschweigen. In seinem, allerdings «sehr bearbeiteten»³⁴, Tagebuch *Flucht aus der Zeit* liest man unter dem Datum «11. April 1917» folgenden Eintrag: «Fürs deutsche Wörterbuch. Dadaist: kindlicher, donquichottischer Mensch, der in Wortspiele und grammatikalische Figuren verstrickt ist»³⁵. Der Zustand der «Kindheit» steht bei Ball als Voraussetzung zur Kunstproduktion, da sie wegen ihrer Nähe zum Ursprung die Logik und die Rationalität unterläuft. Durch die Verbindung von «kindlich» und «donquichotterisch» erhält die Definition jedoch eine Doppelbödigkeit, die schwerlich übersehen werden kann und auf die schon oben angesprochene Ambivalenz des Hídalgo verweist: Die Kindheit stellt hier keinen rein naiven, sondern einen reflexiv gebrochenen Zustand dar, während umgekehrt Don Quijote, der sich eine alternative soziale Identität als fahrender Ritter erschafft und auf

³⁰ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1959, Bd. II, S. 1216.

³¹ Ernst Bloch, *Der andre Don Quixote*, in «Die weißen Blätter», 4 (1917), 2. Quartal, S. 83.

³² Ebd., S. 85.

³³ Ebd., S. 86.

³⁴ Emmy Ball-Hennings, *Hugo Balls Weg zu Gott. Ein Buch der Erinnerung*, Kösel & Pustet, München 1931, S. 49. Sie zitiert dabei aus einem Brief Balls, der ihr Ende November 1923 mitteilte, an seinen Tagebüchern gearbeitet zu haben, ohne dabei genau zu wissen, ob es daraus ein Tagebuch aus dem Exil oder ein Entwicklungsroman werden sollte. An diesem Schwanken zwischen beiden jeweils dem Bereich der Wirklichkeit und dem der Fiktion zugeordneten Gattungen wird der Übersetzungsprozess des Lebens in Literatur völlig ersichtlich. Vgl. Hugo Ball, *Briefe 1904-1927*, a.a.O., Bd. I, Br. 360, S. 479. Zu Balls Bearbeitung der eigenen autobiographischen Notizen vgl. Carola Hilmes, *Das inventarische und das inventorische Ich*, a.a.O., S. 167-204.

³⁵ Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Duncker & Humblot, München-Leipzig 1927, S. 158.



diese Weise zum Narren macht, keine reale, sondern eine fiktionale Figur ist. Der vom Dadaismus verherrlichten Kindheit kann sich der erwachsene Künstler deshalb – um Schillers Begrifflichkeit zu verwenden – nur «sentimentalisch», durch das Spiel mit den Wortmaterialien annähern: Diese Paradoxie findet ihre Entsprechung im zweifachen Wesen des Don Quijote, der für die Dadaisten seiner «exzentrischen» Haltung der Wirklichkeitsverweigerung wegen einen wichtigen Bezugspunkt darstellt, obwohl er nur durch die literarische Vermittlung existiert. Seinerseits macht sich Don Quijote zum Narren, indem er, versessen auf seine Ritterromane, literarisch präformierten Vorbildern folgt, um aus seinem Leben ein Stück Literatur zu machen. Authentizität erweist sich hier abermals als Produkt einer bewussten Gratwanderung zwischen Fiktion und Faktizität, dem ein utopischer Zug haftet. Don Quijotes verwirrte Sicht auf die Dinge wird deshalb als durchformender Zugriff auf die Wirklichkeit aufgewertet und selbst in ihrer Lächerlichkeit für vorbildlich gehalten. In diesem Sinne kann Ball zwischen «Bouffonerie» und «Donquichotterie» unterscheiden, denn: «beide sind irrational; die eine aus der Tiefe, aus dem Vulgären, die andere aus der Höhe, aus dem Generösen³⁶. Man muß nicht Sancho Pansa und Don Quichotte zugleich sein wollen»³⁷. Der großzügige und idealistische Geist von Quijotes und Balls Unternehmungen, die mit ihren unzeitgemäßen und anscheinend wirklichkeitsfernen Bestrebungen der Gesellschaft ihrer Zeit die Stirn bieten und ihr den Kampf ansagen wollen, wird aus einem weiteren Vergleich mit einer Textstelle aus dem Kandinsky-Vortrag, den Ball am 7. April 1917 in der Galerie Dada hielt, erhellt. Kandinsky wird hier als eine Art Don Quijote geschildert, der – trotz der Anfeindungen und des Hohns – seinem ästhetischen Konzept einer modernen, abstrakten Kunstauffassung treu bleibt. Ball stellt ihn zudem in eine Reihe mit Bakunin und Kropotkin, denn in der Figur Kandinsky wird Kunst zum Ausdruck der Freiheit und der Anarchie, sie schafft aus der Kritik an der eigenen Zeit eine neue Ordnung, die nicht aus der äußeren Gewalt, sondern «aus dem Gefühl des Guten» erwächst. Der somit sakral aufgeladene Künstler Kandinsky wird des Weiteren mit einem «Mönch» verglichen, so wie überhaupt die wichtigen Vertreter der neuen Kunst «der Welt gegenüber Asketen ihrer Geistigkeit»³⁸, «Vorläufer, Propheten einer neuen Zeit»³⁹ sind.

³⁶ Vgl. dazu André Suarès, *Don Quichote*, a.a.O., S. 43: «Im übrigen gibt es vielerlei Ordnung, vom Trockenen und Strikten bis zum Generösen und Reichen».

³⁷ Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, a.a.O., Eintrag am 10. Oktober 1916, S. 125.

³⁸ Hugo Ball, *Kandinsky. Vortrag, gehalten in der Galerie Dada*, in Ders., *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, a.a.O., S. 41-53, hier S. 43.

³⁹ Ebd.



In Picasso, dem Faun, und in Kandinsky, dem Mönch, hat unsere Zeit ihre stärksten künstlerischen Nenner gefunden. [...] Bei Kandinsky ihr Jubel, ihr Festtaumel, ihr Himmelssturm, ihre Erzeugelfuge, ihre bunten Donquichoterien, ihre blauroten Marseillaisen, ihr Untergang gesegnet, ihr Aufschwung ein Cherubinenflug von gelb-blauen Fanfaren ins Unendliche gerufen⁴⁰.

Die Entstehung einer neuen Kunst, die sowohl anarchistische Zeitkritik als auch Askese und Prophetie bündelt, wird im Kandinsky-Vortrag mit den Taten des Quijote in Verbindung gebracht: Der Kunst, die dem Gebot der Mimesis nicht mehr verpflichtet ist, indem sie sich von jedem unreinen Bezug zum Gegenständlichen (der Sancho Pansa und der Bouffonerie zugeschriebenen Sphäre) befreit hat, wird ein utopisches und religiöses, beinahe mystisches, Potential zugesprochen, das imstande ist, nicht bloße Kunstwerke, sondern «Existenzen»⁴¹ zu schaffen, die Natur «um neue Erscheinungsformen und Geheimnisse»⁴² zu vermehren. Wie im Fall von Wedekinds Schauspielkunst, scheinen Kunstwerk und individuelle Künstlerpersönlichkeit auch bei Kandinsky sich gegenseitig zu legitimieren.

Am Beispiel der Quijote-Rezeption lässt sich also eine deutliche Verbindungslinie zwischen der früheren Phase der Mitwirkung am Zürcher Dadaismus und der späteren, am Katholizismus und am Mystizismus orientierten künstlerischen Tätigkeit Hugo Balls erkennen. In *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (1919), ein Buch, das den Kern von Balls antiautoritärer, christlich und anarchistisch gefärbter politischer Theologie darlegt, stilisiert der Autor deshalb den Hidalgo zum Heiligen und zum Vorbild eines Revolutionärs neuer Prägung, dessen Lebenseinstellung, die freiwillig gewählte *locura*, die beste Antwort sowohl auf den Kriegswahnsinn und auf das Preußentum als auch auf die herrschenden politischen und gesellschaftlichen Zustände liefert. Ball sagt dem mit Luther eingesetzten Verfallsprozess der geistigen Autorität den Kampf an und fordert stattdessen die Bildung einer «ecclesia militans», die mit dem fahrenden Rittertum durchaus vergleichbar ist, denn beide schlagen ihre Wurzeln im Christentum⁴³. Er bekennt sich auch zu einer «unsichtbaren Kirche», «deren Gott in der Zukunft wartet [...] deren Reich nicht von dieser Welt, sondern von einer neuen ist, die wir schaffen und nur in der Unendlichkeit erreichen werden»⁴⁴, so lautet die an die Romantik inspirierte

⁴⁰ Ebd., S. 44.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. dazu Eva Ullreich, *Hugo Ball im Kampf mit Don Quijote*, a.a.O., S. 96.

⁴⁴ Hugo Ball, *Die Folgen der Reformation. Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, hrsg. v. Hans Dieter Zimmermann, Wallstein, Göttingen 2005, S. 226.



Formulierung. Diese Gemeinschaft der Auserwählten soll bereit sein, auf Hab und Gut zu verzichten, um ein an den christlichen Idealen orientiertes, erfülltes asketisches Leben zu führen. Nur opferbereite Asketen und Mystiker – *qua* macht- und besitzlos – dürfen Anspruch auf Autorität haben. Balls politisches Bekenntnis kulminiert im 7. Kapitel des 2. Teils der *Kritik der deutschen Intelligenz* in einer Reihe von Invokationen, die das gesamte Spektrum seines theologisch-politischen Programms umfassen. Die Textstelle verweist zugleich auf die 22. Episode des 1. Romanteils Cervantes', in der Don Quijote einige Galeerensklaven befreit, die als Strafe für ihre Vergehen Zwangsarbeit leisten müssen. Er weigert sich, sich der politischen Macht zu unterwerfen, und stellt sich stattdessen in den Dienst der Schwachen und der Hilfsbedürftigen.

Wir glauben an Don Quixote und an das Phantastischste aller Leben. Wir glauben daran, daß die Ketten fallen und daß es keine Galeeren mehr gibt. So sehr sind wir bereit, Opfer zu bringen, daß Kants Pflichtenideal uns als moralischer Dilettantismus erscheint. Wir glauben nicht an die sichtbare Kirche, aber an eine unsichtbare und wer in ihr kämpfen will, ist ihr Glied. Wir glauben an eine heilige christliche Revolution und an die *unio mystica* der befreiten Welt. Wir glauben an die küssende Verbrüderung von Mensch, Tier und Pflanze; an den Boden, auf dem wir stehen und an die Sonne, die über ihm scheint. Wir glauben an einen unendlichen Jubel der Menschheit. [...] Das Heilige und das Genie dürfen nicht einsam und Zufall bleiben⁴⁵.

Die Erwähnung des sinnreichen *Hidalgos* bezeichnet in diesem Kontext den Zustand eines bewussten, obwohl anachronistisch anmutenden Widerspruchs zu der eigenen Zeit, der man (an-)gehört, ohne sich von ihr vereinnahmen lassen zu wollen. Diese Deutung war – wie bereits gesehen – schon von Suarès vorgezeichnet worden: In der oben angeführten Textstelle aus *Kritik der deutschen Intelligenz* ist von «Verbrüderung» die Rede, einem Begriff, den man auch in der Suarès-Übersetzung wiederfindet, als bestritten wird, dass Quijote ein Rebell der Gesellschaft sei. Die Verhältnisse seien eher umgekehrt zu betrachten: «Die Gesellschaft ist es, die rebelliert; gegen die Verbrüderung, gegen die *Caritas*»⁴⁶. In den in «Die weißen Blätter» veröffentlichten Auszügen wurde die Befreiung der Galeerensklaven ausführlich besprochen, um Quijotes «Fanatismus der Freiheit»⁴⁷ besonders hervorzuheben, der ihn beinah als Anarchist erscheinen lässt. Diese Charakterisierung entspricht wohl Balls eschatologisch-revolutionärer Perspektive, welche den politischen Anarchismus

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ André Suarès, *Don Quichote*, a.a.O., S. 38.

⁴⁷ Ebd., S. 42.



mit dem Reich-Gottes-Gedanken und der verborgenen Tradition eines Joachim von Fiore und Thomas Münzer vereint. «Es gibt keinen Gott außer in der Freiheit, wie es keine Freiheit gibt außer in Gott», heißt es in Balls Buch⁴⁸. Quijotes Handlungen drücken deshalb für Hugo Ball nicht die Narrheit des Helden aus, sondern entspringen vielmehr seiner Großmütigkeit und Freigebigkeit.

Ball wird 1920 mit der Ablegung der Generalbeichte in den Schoß der katholischen Kirche zurückkehren. Im Laufe seiner Suche nach neuen Orientierungsmustern wird er Zuflucht in der tausendjährigen Tradition der Kirche, vor allem in der Mystik, finden. Das Ziel seiner politisch-intellektuellen Bestrebungen verlegt er nun von der «neuen Internationale der religiösen Intelligenz»⁴⁹ außerhalb der historischen Kirche in die theologische Heiligkeitslehre. Davon legt das Buch *Byzantinisches Christentum* (1923) beredtes Zeugnis ab. In der literarischen Verarbeitung wird aus dem Dadaisten mit der Ritterrüstung aus glänzendem Papier der Kirchenpoet Laurentius Tenderenda (*Tenderenda der Phantast*, 1920, unvollendet), der in seinem donquijotisch-dadaistischen Bischofskostüm sich nun nach dem Segen der Kirche sehnt, denn er ist seiner avantgardistischen Experimente müde. Die Bezeichnung «Ritter aus Glanzpapier» weist zugleich auf die Vergeblichkeit von Quijotes anarchistisch gefärbtem Einzelgängertum gegen die herrschenden Verhältnisse hin: Die Kirche allein kann den Menschen das verheißene Heil bringen.

Der Autor nennt ihn [Tenderenda] einen Phantasten, er selbst nennt sich in seiner verstiegenen Weise «Kirchenpoet». Auch als «Ritter aus Glanzpapier» bezeichnet er sich, was auf den donquichotischen Aufzug hinweist, in dem Tenderenda bei Lebzeiten sich zu bewegen liebte. Er gesteht seiner Fröhlichkeit müde zu sein und erfleht sich den Segen des Himmels. [...] Die Wortspiele, Wunder und Abenteuer haben ihn müde gemacht. Er sehnt sich nach friedlicher Stille und nach lateinischer Abwesenheit⁵⁰.

Nach der *Kritik der deutschen Intelligenz* distanziert sich Ball deshalb zunehmend von seiner früheren, an Suarès angelehnten Deutung des sinnreichen Hidalgo als einen Heiligen, eine Auffassung, die auch von einem weiteren, von Ball sonst sehr geschätzten Autor, Miguel de Unamuno, geteilt wird. Der spanische Philosoph hatte in seinem Buch

⁴⁸ Hugo Ball, *Die Folgen der Reformation. Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, a.a.O., S. 140.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Hugo Ball, *Tenderenda der Phantast*, in Ders., *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, a.a.O., S. 410.



Das tragische Weltgefühl, das Ball in einer französischen Übersetzung las, Quijote in einem Atemzug mit Loyola und Johannes vom Kreuz genannt, denn seine *locura* sei als Antithese zu den Wertvorstellungen der Welt der «Narrheit des Kreuzes» gleichzusetzen. In einem Tagebucheintrag (22. Juni 1919), der seine ansonsten sehr positive Leseindrücke zu Unamunos Werk vermerkt, meldet Ball seine Bedenken zu einer solchen Interpretation des spanischen Junkers: «So sympathisch der Donquichotismus im Roman berührt, so führt er doch, als Religion betrachtet, zu travestierenden Folgerungen»⁵¹, weil die Opferbereitschaft eines Quijote oder sein Rittertum nicht für Askese oder Mystizismus verkannt werden können. «Das Kreuz ist eine Realität, keine Illusion»⁵². Hierin liegt der Unterschied zwischen Quijote und den oben erwähnten Heiligen: im Wahrheitsgehalt des katholischen Glaubens, der den individuellen Lebensläufen bei aller Widersprüchlichkeit eine hohe Form von Kohärenz und Authentizität verleiht. Am Vorbild der Heiligen will Ball nun sein Leben orientieren und gestalten, indem er dem mit Quijote verbundenen «Dilettantismus, dem Romantizismus, der Absurdität und Verzweiflung»⁵³ seiner früheren Jahre den Rücken kehrt. Doch heißt es kein endgültiger Abschied vom Hidalgo. Noch einige Monate vor seinem Tod vergleicht sich Hugo Ball in einem Brief an Hermann Hesse erneut mit Don Quijote und verweist dabei auf dessen unzeitgemäße Haltung der Faktizität der Dinge gegenüber: «Wir sollten gleich dem edlen Ritter von der Mancha nie vergessen, daß es einzig wichtig ist, Contenance zu bewahren und auf lächerlicher Mähre aufrecht, sehr gerade, Brust heraus, zu sitzen, immer die Nase zehn Ellen hoch über dem Gestank»⁵⁴.

Sowohl Balls mittelalterliche Heiligen, Asketen und Mystiker, die ein durch Verzicht, Sühne, Demut und Liebe zu den Ärmsten der Welt gezeichnetes Leben führten, als auch Hennings' schelmische, durch die Welt streunende Heldinnen verkörpern das Ideal eines utopischen (Anti-)Heldentums, das sich von den gängigen Vorstellungen des überwiegend nationalistisch geprägten zeitgenössischen Deutschlands deutlich abhebt. Den damit verbundenen Entwurf eines neuen, antimilitaristischen, antipreußischen und antiprotestantischen Heldenbegriffs hat Hugo Ball in seinem bis heute wenig beachteten Buch *Byzantinisches Christentum*, im Tagebuch *Flucht aus der Zeit* und vor allem in *Die Folgen der Reformation* vielfach thematisiert und dabei eine äußerst scharfe Kritik an einengenden Vorstellungen nationaler Zugehörigkeit und an dem durch die Reformation legitimierten Obrigkeitsstaat geübt.

⁵¹ Hugo Ball, *Flucht aus der Zeit*, a.a.O., S. 257.

⁵² Ebd., S. 258.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Hugo Ball, *Briefe 1904-1927*, a.a.O., Bd. I, Br. 738, S. 432.



Mit seiner edel-komischen Unzeitgemäßheit verkörpert Quijote deshalb die Einstellung *Hugo Balls und Emmy Hennings*⁵⁵, die durch eine kompromisslose Ablehnung bürgerlicher Verhaltensnormen und nationalistischer Zugehörigkeitsvorstellungen sowie durch eine nomadische Lebensführung gekennzeichnet ist. Nicht von ungefähr konnte Friedrich Fuchs in seinem, im Dezember 1927 verfassten Nachruf auf den vor wenigen Monaten verstorbenen «Hochland»-Mitarbeiterkollegen Hugo Ball den Schriftsteller abermals mit Don Quijote vergleichen und dabei den zentralen poetologischen Begriff der Verwandlung mit dem damit verbundenen, vom Schriftstellerpaar sehr beliebten Bild des Schmetterlings aufgreifen: «Ich sah ein Bild von ihm, wenige Tage vor seinem Tode aufgenommen: halb Quichote, halb Heiliger; der Heilige aus dem Don Quichote hervorbrechend wie der Schmetterling aus dem absonderlichen Gespinst der Puppe»⁵⁵.

⁵⁵ Friedrich Fuchs, *In memoriam Hugo Ball*, in «Hochland», 25 (Dezember 1927), S. 289-292, hier 292.

Bruno Franks *Cervantes*. Spiele des Schicksals: wechselnde Geschicke einer exemplarischen Biographie

Valentina Serra

1. PRÄMISSE

Bruno Frank war ein in den zwanziger und dreißiger Jahren sehr erfolgreicher und hervorragender Schriftsteller, dessen umfangreiches und damals sehr bekanntes Werk heutzutage fast in Vergessenheit geraten ist¹. Der Sohn einer großbürgerlichen, assimilierten jüdischen Familie aus Stuttgart gilt als einer der bedeutendsten Autoren, die Deutschland aus Protest gegen die nationalsozialistische Diktatur kurz nach dem Reichstagsbrand verließen. Doch wirkte er auch unter den engagiertesten deutschen Schriftstellern, die sich in jenen schweren Zeiten mit dem Konzept von Humanismus befassten, in zweifacher Hinsicht: künstlerisch durch seine erfolgreichen Prosawerke und Theaterstücke sowie praktisch, dank seines großzügigen Handelns und der Unterstützung anderer Flüchtlinge.

Das Werk *Cervantes* (1934) kann als Hauptwerk des Autors bezeichnet werden, da es als historischer Roman und zugleich literarische (Auto?)-Biografie komplizierte Fragen, wie das friedliche Zusammenleben der unterschiedlichen religiösen Bekenntnisse, den Rassenwahn und die Rolle von Intellektuellen und Künstlern gegenüber den Tragödien der Menschheit untersucht.

Das Werk ist nicht nur eine fesselnde Biografie des spanischen Meisters mit autobiografischen Zügen. Auch ist es kein bloßes Gleichnis der

¹ Über Franks Werk siehe Ulrich Müller, *Schreiben gegen Hitler. Vom historischen zum politischen Roman. Untersuchungen zum Prosawerk Bruno Franks*, Univ. Diss., Mainz 1992; Klaus-Ulrich Werner, *Dichter-Exil und Dichter-Roman. Studien zur verdeckten Exilthematik in der deutschen Exilliteratur 1933-1945*, Peter Lang, Frankfurt a.M. u.a. 1987 und Walter Carl-Alexander Hoyt, *Conflict in Change: A Study of the Prose-Fiction of Bruno Frank*, University Microfilms International, Ann Arbor 1985. Erst 2009 wurde eine umfangreiche und sorgfältige Studie zu Franks Leben und Schaffen veröffentlicht, die weitere Untersuchungen über Franks Werk anregt: Sascha Kirchner, *Der Bürger als Künstler. Bruno Frank (1887-1945). Leben und Werk*, Grupello Verlag, Düsseldorf 2009.



verzweigten Ereignisse und der höhnischen Spiele des Schicksals², die die schwierigen Zeiten unter Philipp II. und dem Dritten Reich kennzeichneten. Im Mittelpunkt des Romans stehen vielmehr eine doppelte und entgegengesetzte Darstellung des Ritters Don Quijote und ein zuversichtliches Lob des Glaubens an das Gute im Menschen.

Der Roman *Cervantes* erschien 1934 im Amsterdamer Exilverlag Querido und fand in den dreißiger Jahren nicht nur als literarische Biografie des weltberühmten Autors des *Don Quijote*, sondern auch als historischer Roman – eine damals sehr beliebte Gattung – eine gewisse Resonanz. Zwischen den fünfziger und den achtziger Jahren wurde der Roman in der BRD und in der DDR wiederveröffentlicht, geriet dann jedoch zu Unrecht weitgehend in Vergessenheit. Anlässlich des 400. Todestages des spanischen Schriftstellers wurde er nun in deutscher und italienischer Sprache neu herausgegeben.

In diesem Beitrag wird *Cervantes* in seinem historischen Kontext verortet und unter Heranziehung des späteren Romans *Der Reisepass* (1937) analysiert, um Franks besondere Konzepte des utopiefreien Humanismus und wohlwollenden Quijotismus zu untersuchen und deren Botschaft und zeitlosen Wert in der heutigen Gesellschaft herauszustellen.

2. BRUNO FRANKS UTOPIEFREIER HUMANISMUS

Bruno Frank studierte an mehreren Universitäten Jura, promovierte aber 1912 mit der literaturwissenschaftlichen Dissertation *Gustav Pfitzers Dichtungen*. Da er sich gegen den Willen seines Vaters der Literatur widmete, geriet er in ständige Geldnot und musste sich mit seiner schriftstellerischen Tätigkeit den Lebensunterhalt verdienen. In den Jahren der Weimarer Republik trat er als begabter Lyriker, Erzähler und Dramatiker in Erscheinung und zog 1926 mit seiner Frau Liesl Massary nach München, wo er seine Bekanntschaft mit dem Schriftsteller Thomas Mann verstärkte.

Als erfolgreicher Autor jüdischer Herkunft verließ er nach Hitlers Machtergreifung aus Widerwillen gegen das zu einem Nest der Lüge und Gewalttätigkeit verkommene Deutschland seine Heimat. Er lebte in der Schweiz (am Luganer See), in Südfrankreich (Sanary-sur-Mer), außerdem in Salzburg und London. 1937 emigrierte er in die USA und ließ

² Eine besondere Rolle kommt in Bruno Franks gesamtem Werk dem Triebchicksal zu, darunter einigen Deutungen des Romans *Die Fürstin* (1915) als Schicksal seiner Glaubensgenossen, das vor allem in seinem letzten Roman *Die Tochter* wieder auftaucht. Die von der Philosophie Arthur Schopenhauers stark beeinflusste Rolle des Schicksals in Franks Werk verdient eine gründlichere Untersuchung, die in diesem Beitrag leider nicht geleistet werden kann.



sich in Los Angeles nieder, wo er 1945, kurz nach Kriegsende, starb. Zu seinen erfolgreichsten Werken zählen die Gedichtbände *Aus der goldenen Schale* (1905) und *Die Schatten der Dinge* (1912), die Erzählungen und Romane *Tage des Königs* (1924) und *Trenck. Roman eines Günstlings* (1926), die *Politische Novelle* (1928) und die Theaterstücke *Zwölftausend* (1927) und *Sturm im Wasserglas* (1930). In den schlimmen Jahren des Exils schrieb er seine wichtigsten Romane, *Cervantes* (1934), *Der Reisepaß* (1937) und *Die Tochter* (1943).

Das Ideal eines europäischen und utopiefreien Humanismus prägte seine Person und sein Schaffen auf besondere Weise, sodass der Autor von sich selbst sagte, er strebe nach dem vortrefflichsten Vorbild des 'humanen Gentleman' Iwan Turgenjev³. Das 'Humanismus'-Konzept ist indes viel umfassender und wurde vor allem während der dreißiger und vierziger Jahre von den deutschen Emigranten lebhaft diskutiert. In seiner allgemeinen Fassung wurde der Humanismus zum gemeinsamen Nenner der deutschen antifaschistischen Schriftsteller; er verband sie eng mit der Idee, notwendigerweise für eine brüderliche Menschengemeinschaft zu handeln. Wie Walter A. Berendsohn 1978 schrieb:

Der Begriff ist vielumfassend. Die menschliche Gesinnung des einzelnen Menschen ist damit gemeint, sein Streben, sich zu vervollkommen, alle seine Kräfte zu entfalten und zur Persönlichkeit zusammen zu fassen. Dazu kommt der Wille, sein persönliches Verhältnis zu andern Menschen mit Menschenliebe zu erfüllen, Menschlichkeit zu beweisen in allen Lagen des Lebens⁴.

Der Wert von Menschlichkeit und Menschenliebe, so Berendsohn, werde in den dunkelsten Epochen unserer Gesellschaften gesteigert und kennzeichne die ehrlichen Menschen, denn «das Wort ist nicht nur Ausdrucksmittel des Gefühls und der Gedanken, dient nicht nur der Gestaltung und Deutung des Lebens, es kann auch Waffe werden in erregter Zeit»⁵.

In antitheologischer Stoßrichtung, als Betonung der menschlichen Fähigkeiten im Gegensatz zur göttlichen Allmacht, wurde der Humanismusbegriff in moderner Zeit von Ludwig Feuerbach und Karl Marx entwickelt und später der nationalsozialistischen Barbarei entgegengesetzt, die vor allem von Hermann Rauschnigg in dem Werk *Die Revolution des Nibi-*

³ Bruno Frank, *Selbstdarstellungen deutscher Dichter*, in «Die literarische Welt», 6, 40 (3. Oktober 1930), S. 1-2.

⁴ Walter A. Berendsohn, *Die humanistische Front. Einführung in die deutsche Emigranten-Literatur*, Georg Heintz, Worms 1978, Bd. I, S. 150-151.

⁵ Ebd., S. 72.



lismus. *Kulisse und Wirklichkeit im Dritten Reich*⁶ mit der nihilistischen Philosophie verbunden wurde. Der Humanismus repräsentierte in der Debatte, die in den dreißiger und vierziger Jahren entstand, die Gesamtheit des philosophischen und kulturellen Erbes des Westens im Lichte der Werte der Französischen Revolution und im Kampf der Zivilisation, der Demokratie und Gerechtigkeit gegen die nationalsozialistische Tyrannei.

Es ist daher kein Zufall, dass der Humanismus ein Grundkonzept des Ersten Internationalen Schriftstellerkongresses für die Verteidigung der Kultur (Paris 1935) bildete («Unser Kongress steht im Zeichen des Humanismus», erklärte Johannes R. Becher⁷) und dass eine der größten Streitpunkte dieser Veranstaltung gerade der Vorschlag eines «sozialistischen Humanismus» war, der den Versuch einschloss, den Geist der Französischen Revolution mit dem der Oktoberrevolution zu vereinigen und die Tradition des Westens mit der sowjetischen Wirklichkeit zu verschmelzen⁸.

Diese besondere Bedeutung von Humanismus entstand durch die Notwendigkeit, alle antinationalsozialistischen Kräfte um die Bewegung der Volksfront zu sammeln, doch dieses Erfordernis blieb Bruno Frank völlig fremd, da er die linken Parteien, selbst den Pariser Kongress, und jede Art von Proklamation stets vermied. Franks besonderer Humanismus war stattdessen durch den von ihm viel gelesenen Arthur Schopenhauer beeinflusst, dessen Verbindung von ‘Vernunft’ und ‘Mitleid’ seine «Ethik des Mitleids» «mit den großen Schmerzen der Welt» prägte¹⁰:

Mein Humanismus ist ganz der des 19. Jahrhunderts, skeptisch und pessimistisch. Darüber komme ich niemals hinaus – und es ist immer gut, seine Grenzen zu kennen. Und so wie ich über ‘Völker’ denke, so haben ja auch grosse Herrschaften gedacht, die Confrères Shakespeare und Goethe zum Beispiel. «Ein Volk bleibt immer kindisch». [...] Das heisst nicht, dass man die Hände in den Schoß legen soll. Man soll auf das immer entweichende Licht zumarschieren – aber ich wenigstens mit Zweifel und Resignation im Herzen¹¹.

⁶ Hermann Rauschnigg, *Die Revolution des Nihilismus. Kulisse und Wirklichkeit im Dritten Reich*, Europa Verlag, Zürich-New York 1938.

⁷ Johannes R. Becher, *Dämmernde Erbreiche*, in *Paris 1935. Erster Internationaler Schriftstellerkongress für die Verteidigung der Kultur. Reden und Dokumente*, hrsg. v. Wolfgang Klein, Akademie Verlag, Berlin 1982, S. 173-181, hier S. 174.

⁸ Vgl. Klaus Mann, *Der Kampf um den jungen Menschen*, in *Paris 1935*, a.a.O., S. 151-157, hier S.155-156.

⁹ Vgl. Sascha Kirchner, *Der Bürger als Künstler*, a.a.O., S. 13, 258.

¹⁰ Klaus Mann, *Was arbeiten Sie? Gespräch mit Bruno Frank*, in «Die literarische Welt», 2, 29 (16. Juli 1926), S. 1, zit. nach Sascha Kirchner, *Der Bürger als Künstler*, a.a.O., S. 83, 110.

¹¹ Brief von Bruno Frank an Berthold Viertel, 13. Mai 1940, Deutsches Literaturar-



Im Unterschied zu vielen seiner Kollegen erlag Frank «nicht dem Glauben, die Macht des Wortes könne die politischen Irrtümer der Eliten und der Ideologen korrigieren»¹². Dem ‘humanen Gentleman’ erscheint eine Verbesserung der Welt durch die ‘Macht des Wortes’ als reine Illusion. In seinem literarischen Schaffen geht es ihm vielmehr darum, jenen rätselhaften Zusammenhang zwischen Leben und Literatur, menschlicher Güte und Würde zu schildern, der seinen illusionsfreien europäischen Humanismus stiftet.

So stellt er in seinem Roman *Cervantes* eine armselige, erniedrigte und gequälte Gestalt dar, die aber Mut und Hoffnung nie aufgibt: Die Hauptfigur ist «einer von uns», ein «Sohn dieser armen und schlechten Erde» und gerade deshalb wird er vom Publikum und vom Autor geliebt¹³.

Verwunderlich ist, dass ein Auszug aus dem Kapitel *Blutprüfung*, der Cervantes’ Intermezzo *El retablo de las maravillas* in Form einer Parodie des zeitlosen Rassenwahns preist, in die berühmte Tarnschrift *Deutsch für Deutsche* eingefügt wurde, die 1935 von antinationalsozialistischen Schriftstellern aus dem französischen Exil ins Dritte Reich eingeschmuggelt wurde¹⁴. Das Kapitel *Blutprüfung* ist in Wahrheit ein Beispiel für Franks ironische Prosa, die sogar die schlimmsten Tragödien der Menschheit, wie rassistische und religiöse Diskriminierungen, sarkastisch darstellt. Das zentrale Motiv von Franks Prosa besteht darin, «das Recht des Menschen auf Leben, Würde und Erkenntnis»¹⁵ zu behaupten. Dieser ‘humane Gentleman’ skizziert in seinen Darstellungen der Wirklichkeit die wechselnden Geschicke des Individuums – des Genies Cervantes, des Herzogs Ludwig von Camburg (*Der Reisepass*) und des Grafen Franz von Pattay und seiner (jüdischen) Familie (*Die Tochter*) –, das seinem veränderlichen Schicksal zum Trotz jenseits aller Heldenrhetorik mutig und großzügig für seinesgleichen eintritt.

Sein Cervantes ist tatsächlich «ein gläubiger Mann von Mut, Phantasie und Erbarmen»¹⁶ und wird vom Leben ständig betrogen: als junger Sprachlehrer des ebenso jungen und kranken Kardinals Acquaviva und

chiv, Marbach a.N., 78.894/6, zit. nach Sascha Kirchner, *Der Bürger als Künstler*, a.a.O., S. 295.

¹² Wilhelm von Sternburg, *Ein Konservativer ohne Illusion*, in «Frankfurter Rundschau», 18.06.2015, <<http://www.fr-online.de/literatur/bruno-frank-ein-konservativer-ohne-illusionen,1472266,30993464.html>> (29 Dezember 2016).

¹³ Klaus Mann, *Bruno Franks Cervantes-Roman*, in «Die Sammlung», 2, 3 (November 1934), S. 152-155, hier S. 155.

¹⁴ Vgl. dazu *Paris 1935*, a.a.O. und Valentina Serra, *Deutsch für Deutsche. Un esempio di lotta contro il nazionalsocialismo. La parola come ‘arma’*, AV, Cagliari 2002.

¹⁵ Wilhelm von Sternburg, *Ein Konservativer ohne Illusion*, a.a.O.

¹⁶ Bruno Frank, *Cervantes. Ein Roman* (1937), hier Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens, Stuttgart 1951, S. 169.



als enttäuschter Liebhaber, als Soldat bei der Schlacht von Lepanto und als verstümmelter Veteran, als von den Korsaren entführter Sklave in Algier und als Proviantkommissar eines ausbeuterischen königlichen Staates, der ihn mit einer Betrugsanklage ins Gefängnis sperrt. Der einzigartige Humanismus dieses Charakters enthüllt sich, als er wegen der Undankbarkeit der Welt, des böswilligen Schicksals und der Ungunst Gottes das Scheitern seiner Existenz erfährt: «Ihn hatte Gott geschlagen, wahrhaftig [...]. Er war zum Kämpfer verdorben, wie er zum Priester verdorben war, ein Elender, nicht gewürdigt vom Himmel, sich Verdienst zu erwerben und einzugehen als ein Streiter für Gott in die Herrlichkeit»¹⁷. In diesen Momenten, nachdem er bei Lepanto verstümmelt und in Algier von blutdürstigen, erbarmungslosen Herrschern, die den Nationalsozialisten ähneln, versklavt wurde, manifestiert sich die tapfere Menschlichkeit dieser sonderbaren Gestalt in ihrer ganzen Einzigartigkeit. Cervantes riskiert mehrmals sein Leben im Versuch, die Freiheit für sich und seine Mitmenschen zu erobern: «Fliehen wollte auch er, möglichst viele Genossen mit sich in die Freiheit reißen und draußen in der christlichen Welt zum Ansturm anrufen gegen die Hölle»¹⁸.

Ursache dieser unergründlichen Schicksalsschläge sind auch menschlicher Verrat und Schwäche, sodass Cervantes' Leidensgenossen ihn für die Zerstörung ihrer Pläne beschuldigen: «Die Wut der Verratenen brach los gegen Cervantes. So übergroß war ihre Empörung gegen den, der sie aus Treue zu dem Verräter nun alle ans Messer geliefert, daß sie fast den Verräter und fast das Schrecknis selber vergaßen»¹⁹.

Die feige Undankbarkeit derer, für die Cervantes mutig handelt, untergräbt nie den Mut und das Vertrauen dieses literarischen Charakters, dem der Autor im Wesentlichen die gleichen Eigenschaften des Optimismus und unerschöpflichen Glaubens zuschreibt, die der Reiter Don Quijote besitzt. Von den afrikanischen Ketten endlich befreit, kehrt Cervantes nach Spanien zurück, wo er schließlich die gehasste Arbeit des Proviantkommissars unternimmt und immer versucht, den verzweifelten, armen Leuten die von König Philipp befohlenen, absurden Entbehrenungen zu ersparen.

In dieser Flut von unberechenbaren Ereignissen porträtiert Frank den Mann und den Schriftsteller als eine unauflöslche Einheit. Mit Blick auf die grenzenlose Barmherzigkeit und das Mitleid des Protagonisten ist diese Biografie auch als Autobiografie zu lesen, denn die genannten Eigenschaften kennzeichnen den Umgang dieses literarischen Cervantes mit den Menschen ebenso wie den des Autors.

¹⁷ Ebd., S. 99-100.

¹⁸ Ebd., S. 184.

¹⁹ Ebd., S. 197-198.



3. EINE LITERARISCHE (AUTO)-BIOGRAFIE UND EIN HISTORISCHER ROMAN

Über die historische Figur Miguel de Cervantes Saavedra sind nur geringe Informationen erhalten, die sich im Wesentlichen auf einige Rechtsdokumente und Plädoyers beschränken. Vieles in Franks Werk wurde vom Autor treffend erfunden, wie Klaus Mann in einer Buchbesprechung aus dem Jahre 1934 hervorhob:

Der deutsche Schriftsteller Bruno Frank, dessen episches, lyrisches, dramatisches Talent sich bewährt hat an grossen wie an zarten Gegenständen, nimmt diesen Stoff; bändigt mit erfahrener Technik seine Überfülle; ergänzt und erfindet, wo die Überlieferung Lücken liess – mit reicher, kräftiger Phantasie, mit untrüglichem Instinkt fürs historisch Echte, fürs biographisch Wahrscheinliche²⁰.

Der Autor nahm dieses biografische Projekt mit dem typischen Kompositionsverfahren der zu jener Zeit sehr beliebten Gattung des historischen Romans in Angriff, indem er versuchte, die Lücken der geschichtlich überlieferten Angaben durch seinen Einfallsreichtum zu füllen. Das Ergebnis ist ein biografisches Werk, das viele Elemente enthält, durch die Frank sich selbst zur Darstellung bringt, da er sich teilweise mit dieser mutigen, sturen und zugleich außerordentlich menschlichen Figur identifiziert. Wie Kirchner einleuchtend betont, bedeutet «[d]ie Geschichte der Werke Bruno Franks zu erzählen [...], sie im Licht der Biographie des Autors neu zu lesen – nicht aber, das Werk bloß biographisch zu deuten»²¹. Mit Klarblick entzieht sich Frank der deutschen, goetheschen Literaturtradition des autobiografischen Bekenntnisses, das auch dem von ihm verehrten Thomas Mann durchaus nicht fremd war. Unser Autor hatte mancherlei Vorbehalte gegen das Autobiografische, da er sich als Mensch unwürdig schätzte, eine literarische Selbstdarstellung zu verdienen. Er glaubte jedoch, das literarische Schaffen sei vom Leben stark geprägt, wie die vielen Widerspiegelungen des Erlebten in seinen Werken beweisen. Außerdem war er der Ansicht, dass die 'reine' Erfindung in der Literatur nur den erzählerischen Durchschnitt kennzeichne²².

Die hoffnungslose Suche nach Ruhe und Frieden in den Jahren der Verbannung und das Bedürfnis nach einem sicheren Hafen, wo man seine Existenz glücklich führen kann, sind Leit motive von Franks Exilwerken. Wenn aber in den Lebenserfahrungen von Cervantes das

²⁰ Klaus Mann, *Bruno Franks Cervantes-Roman*, a.a.O., S. 154.

²¹ Sascha Kirchner, *Der Bürger als Künstler*, a.a.O., S. 11.

²² Ebd., S. 59.



verzweifelte Schicksal des Exils tatsächlich unübersehbar ist²³, wäre es verkürzend, Franks Werk allein als eine Darstellung des Exillebens zu deuten. Der Charakter seines Cervantes ist auch und vor allem ein Lob der Fähigkeiten des Künstlers, seine Zeit entgegen allen Hindernissen kritisch darzustellen und ihnen mutig zu widerstehen. Sicherlich erkannte sich der Schriftsteller Bruno Frank in dem Autor Miguel de Cervantes Saavedra wieder und stellt dessen unruhiges Schicksal von Geldnöten und Lebensenttäuschungen mit viel (Selbst-)Ironie dar. Sascha Kirchner vergleicht die beiden Schriftsteller vor allem deshalb miteinander, weil beide «an der Schwelle zu einem neuen Zeitalter» standen²⁴.

Historische Romane interessierten Bruno Frank sehr, wie seine erfolgreichen Werke über Friedrich den Großen, der Erzählzyklus *Tage des Königs* (1924) und *Trenk. Roman eines Günstlings* (1926) belegen. Aus vielen Gründen erlebte diese literarische Gattung in den dreißiger und vierziger Jahren einen besonderen Erfolg und war nicht nur bei den exilierten, sondern auch bei den nationalsozialistischen Autoren und den Schriftstellern der Inneren Emigration im Dritten Reich sehr beliebt²⁵. Die Debatte über dieses literarische Genre wurde in den dreißiger Jahren besonders lebhaft geführt und konzentrierte sich in erster Linie auf dessen internationale Verbreitung und auf die Probleme der kreativen Erfindung und der treuen Wiedergabe historischer Ereignisse.

Nach Meinung verschiedener Exilautoren wie Lion Feuchtwanger beruhe der Sinn des historischen Romans vor allem auf dem Verständnis und der Darstellung der Gegenwart. Durch die Linse der Geschichte könne die Gegenwart leichter und mit größerer Vorsicht kritisch dargestellt werden. In seiner Rede auf dem Ersten Internationalen Schriftstellerkongress für die Verteidigung der Kultur erklärte Feuchtwanger seine berühmte Theorie:

Ich bin in jedem einzelnen Fall zu dem Schluß gekommen, daß der Künstler nichts anderes beabsichtigte, als sein eigenes (zeitgenössisches) Lebensgefühl, sein subjektives (keineswegs historisierendes) Weltbild so auszudrücken, daß es sich ohne weiteres auf den Leser übertrage. [...] Wenn diese beiden [Tolstoj und Strindberg, A.d.V.] in ihren historischen Werken ihre Menschen und Ideen zeitlich distanzieren, dann nur um der besseren Perspektive willen, in der Überzeugung, daß man

²³ Über dieses Thema vgl. Ulrich Müller, *Schreiben gegen Hitler*, a.a.O.

²⁴ Sascha Kirchner, *Der Bürger als Künstler*, a.a.O., S. 245.

²⁵ Vgl. u.a. Hans Dahlke, *Geschichtsroman und Literaturkritik im Exil*, Aufbau-Verlag, Berlin-Weimar 1976; Georg Lukács, *Der historische Roman*, Aufbau-Verlag, Berlin 1957; Frank Westenfelder, *Genese, Problematik und Wirkung nationalsozialistischer Literatur am Beispiel des historischen Romans zwischen 1890 und 1945*, Peter Lang, Frankfurt a.M. u. a. 1989.



die Linien eines Gebirges aus der Entfernung besser erkennt als mitten im Gebirge²⁶.

Gustav Regler, Autor des 1936 verfassten historischen Romans *Die Saat*, dachte dagegen, dass zwar historische Kunstwerke «in Zeiten der Tyrannei [...] ein Mittel sein [können, A.d.V], Verbotenes zu sagen», «die Konzeption Feuchtwangers, nach der man die historischen Fakten vernachlässigen kann, um sein eigenes Weltbild besser zu entwickeln, [jedoch] in die Irre» gehe, und dass die Realität der Dokumente niemals die Fiktion aufheben könne. Regler fand im historischen Materialismus die einzige Möglichkeit, «die Totalität der Gesellschaft zu verstehen» und schloss sich Georg Lukács an, indem er feststellte, das Bild des Volkes, der einzigen revolutionären Macht, wäre bis dahin im Dunkeln geblieben²⁷.

Alfred Döblin hingegen hielt dies für eine Verfälschung der Geschichte. In seinen berühmten Essays *Historie und kein Ende*²⁸ (1936) und *Der historische Roman und wir*²⁹ (1936) behauptete er, der historische Roman solle wie jedes andere fiktionale Werk den Wahrheitsprinzipien unterliegen: «Der historische Roman ist erstens ein Roman und zweitens keine Historie»³⁰. Dabei betonte er die enge Verbindung zwischen dieser literarischen Gattung und der antinationalsozialistischen Emigration³¹ und interpretierte sie als eine «Art Flucht», «wie in der Ohnmacht das Blut die Körperoberfläche verläßt und in das Innere stürzt; es gibt für eine Weile das Bewußtsein preis, um besser das Leben zu bewahren»³².

In seinem Essay *Der historische Roman* kritisierte Georg Lukács bekanntlich das Werk der exilierten Schriftsteller, denn er glaubte, ihre Darstellung des Volkes und ihr allzu direkter Vergleich zwischen den vergangenen und den gegenwärtigen politischen und sozialen Kämpfen sei unfehlbar zum Scheitern verurteilt. Den Schriftstellern des «antifaschistischen Humanismus» warf der ungarische Kritiker zum einen ihre oberflächliche Beschreibung des Volkes vor; zum anderen kritisierte er

²⁶ Lion Feuchtwanger, *Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans*, in *Paris 1935*, a.a.O., S. 293-298, hier S. 294.

²⁷ Vgl. die Thesen einer von Gustav Regler beim Ersten Internationalen Schriftstellerkongress für die Verteidigung der Kultur nicht vorgetragenen Rede in *Paris 1935*, a.a.O., S. 498.

²⁸ Alfred Döblin, *Historie und kein Ende*, in Ders., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Walter Verlag, Olten-Freiburg i.B. 1989, S. 288-291, 675.

²⁹ Alfred Döblin, *Der historische Roman und wir*, in Ders., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, cit., S. 291-316.

³⁰ Ebd., S. 299.

³¹ «Wo bei Schriftstellern die Emigration ist, ist auch gern der historische Roman» Alfred Döblin, *Der historische Roman und wir*, a.a.O., S. 313-314.

³² Alfred Döblin, *Historie und kein Ende*, a.a.O., S. 290.



ihre Verwendung des historischen Romans als irreführenden Versuch der Deutung der zeitgenössischen Wirklichkeit, um damit eine antinationalsozialistische Botschaft zu vermitteln. Er meinte, gerade der Charakter der leidenschaftlichen Partizipation der Literatur an den großen täglichen Kämpfen der Demokratie hindere den historischen Roman der Emigration daran, eine leitende Funktion in der Literatur zu übernehmen.

Auch Bruno Frank, der keine programmatischen Schriften über den historischen Roman veröffentlichte, sich jedoch mehrmals an dem Genre versuchte, entging diesen Kritiken nicht. Lukács meinte, im Roman *Cervantes* habe Frank Ereignisse im Zusammenhang mit dem ganzen Volk dargestellt, ohne diesem eine vorrangige Rolle zuzuschreiben. So wie Heinrich Mann in seinem *Henri IV* habe Frank weniger ein echtes Bild der Zeit als ein Porträt geliefert, denn sein Held besitze echte individuelle und menschliche Kennzeichen, die aber nicht wirklich mit den Volkskräften zusammenspielen. Der Roman konzentriere sich auf die große Gestalt von Cervantes, während das Volk «nur als abstraktes Illustrationsmittel, als Kulisse» erscheine³³.

Das Werk erschien nicht zufällig in der Zeit der erfolgreichen historischen Biografien, die weder Döblin noch Lukács schätzten. Döblin verurteilte die Biografien als «Mischgattung, weil unsauber und irreführend, [...] Arbeiten, die nicht Fisch noch Fleisch sind und bei denen die Autoren sich nicht entscheiden und den Charakter ihres Gebietes bestimmen», denn ihre Autoren lieferten kein «sauberes dokumentiertes Geschichtsbild», aber auch keinen «historischen Roman»³⁴. Lukács hingegen kritisierte diese biografische 'Mode' als Versuch, durch die psychologische Darstellung großer humanistischer und beispielhafter Figuren wichtige Vorbilder und Vorläufer der zeitgenössischen Kämpfe zu schildern, ohne die objektiven gesellschaftlichen Verbindungen darzustellen. Lukács war jedoch der Meinung, dass Franks Roman einen nicht unerheblichen Grad der menschlichen Wahrheit und psychologischen Tiefe erziele, was Arnold Zweig stattdessen verneinte: Franks Darstellung von Spanien sei «prima geglückt, der Miguel persönlich aber in der zentralen Funktion als Dichter viel zu dünn»³⁵.

Frank für seinen Teil schätzte das biografische Genre aufrichtig, wie sowohl sein literarisches Schaffen vor dem *Cervantes* als auch seine Anerkennung der von Stefan Zweig verfassten und Frank im April 1935 vom

³³ Georg Lukács, *Der historische Roman* (1937), in Id., *Werke*, Bd. VI: *Probleme des Realismus III*, Luchterhand, Neuwied-Berlin 1965, S. 365.

³⁴ Alfred Döblin, *Der historische Roman und wir*, a.a.O., S. 299.

³⁵ Brief von Arnold Zweig an Lion Feuchtwanger, 16. August 1952, in Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, *Briefwechsel 1933-1958*, hrsg. v. Harold von Hofe, Bd. II, Aufbau-Verlag, Berlin-Weimar 1984, S. 173; siehe auch Sascha Kirchner, *Der Bürger als Künstler*, a.a.O., S. 234.



Schriftsteller übersandten Biografie über Maria Stuart beweisen. Kurz danach teilte Frank dem befreundeten Schriftsteller mit, er habe «bis morgens um vier, ganz hingegenommen von der tragischen Kraft und der farbigen Intensität, zu der sich [das] Werk in einer meisterhaften Parabel hinaufsteigt» gelesen³⁶.

Die umstrittenen Aspekte der (Auto)-Biografie und des historischen Romans tauchen offensichtlich in Franks *Cervantes* auf. Der Roman unterscheidet sich von den zeitgenössischen Werken und stimmt in der Wahl seines Protagonisten zugleich mit ihnen überein: Der spanische Schriftsteller ist nicht nur eine Figur, die historisch existiert hat, ein Künstler, dessen größtes Meisterwerk in Franks Roman erst noch zu schreiben ist; er ist vor allem ein Mann, der auch in großen Schwierigkeiten und Gefahren die positiven Werte der Menschheit verkörpert. Der Autor lässt außerdem seine literarischen Gestalten sagen, die Geschichte wiederhole sich nicht. Die Tragödien der Menschheit wiederholen sich aber ständig, wie Rassenwahn und absurd angestrebte Reinheit des Blutes in verschiedenen Epochen beweisen. Diese Vorstellung wird von Prinz Ludwig von Camburg, dem Protagonisten des später veröffentlichten Romans *Der Reisepass* (1937), erläutert: «Geschichte wiederholt sich nicht so genau. Wohl aber wiederholt sich Tyrannei und ihr Schicksal. [...] Ewig zahlt das Volk»³⁷.

Wenn Frank einerseits die von Feuchtwanger verfasste Theorie des historischen Romans teilt, so trifft er andererseits eine entgegengesetzte Wahl, da sein Protagonist weder ein Lügner ist noch ein blut- oder machtdürstiger Diktator wie zum Beispiel Feuchtwangers *Der falsche Nero* (1936) und vor allem keine Darstellung Adolf Hitlers oder des Nationalsozialismus anbietet. Cervantes ähnelt mit seinem Engagement für die Menschen, seinem Handeln zur Erreichung der Freiheit und dem Kampf gegen die verschiedensten Erscheinungen des Bösen eher Heinrich Manns *Henri IV.*

Dieser Vergleich ist durchaus begründet: Wie Mann war auch Frank von herrschenden und adeligen Gestalten angezogen, die vor den Schwierigkeiten einer sich schnell verändernden Welt stehen. Franks *Cervantes* erzählt nämlich die Geschichte zweier historischer Gestalten, die des spanischen Schriftstellers und die seines Gegenspielers, des katholischen Königs Philip II., der sein dunkles und einsames Leben der Bekämpfung der Häresie widmet. Eine der wichtigsten Passagen des Werkes findet sich im Kapitel *Escorial*, wo der dem Tode nahe spanische Herrscher die Sinnlosigkeit der sich selbst und seinem Volk auferlegten Anstrengungen feststellt und mit Bitterkeit den Sieg seines Erzfeindes Heinrich von Navarra eingesteht:

³⁶ Brief von Bruno Frank an Stefan Zweig, 23. Mai 1935, Reed Library, Stefan Zweig Collection, zit. nach Sascha Kirchner, *Der Bürger als Künstler*, a.a.O., S. 251.

³⁷ Bruno Frank, *Der Reisepass. Roman*, Querido Verlag, Amsterdam 1937, S. 297.



Friede, Freundschaft, Versöhnung, er hatte sie Frankreich gewähren müssen, jetzt noch vor seinem Ende! Sich besiegt erklären. [...] Verzicht auf allen Gewinn aus der ungeheuren Anstrengung von vierzig Jahren. Und das Königtum dieses vierten Heinrich anerkennen, der alles war, was er hasste³⁸.

Philipps größte Niederlage besteht darin, dass der französische König alles darstellt, wofür er stets mit großem Einsatz und Aufopferung seiner Armeen und seines Volkes gekämpft hat: die Einheit der katholischen Kirche und den Feldzug gegen die Ketzerei. Heinrich dagegen hat sich mit der Verwirklichung der Einheit seines Reiches und dem Wohlergehen und der Freiheit seines Volkes beschäftigt: «Was Philipps Herz und Geist in siebzig Lebensjahren erfüllt hatte, für diesen Heinrich zählte es nicht. Die Herrschaft zählte, die Einheit des Landes zählte, die Wohlfahrt seines Volkes zählte»³⁹.

Aus diesen Gründen ist die Figur des französischen Königs im Gegensatz zu Philipp II. überwältigend positiv. Seine Stärke steht im Zusammenhang mit dem von Heinrich Mann dargestellten Charakter, mit dem Unterschied, dass Heinrich in Franks Roman nie in erster Linie auftritt. Diese Abwesenheit schafft eine unbesiegbare, fast mythische Gestalt, durch deren Größe sich der schmerzliche Zweifel, immer die falschen Entscheidungen getroffen zu haben, in das Herz des spanischen Regenten einschleicht:

Unabnutzbar war seine Arbeitskraft, untrüglich sein Gedächtnis, selbständig sein Urteil, blitzend war sein Verstand, unschreckbar sein Mut. [...] Philipp hasste ihn. Wie er ihn hasste! Dieses Heinrichs ganze Existenz war ein Hohn auf sein eigenes siebzigjähriges Königsdasein, auf sein ganzes, strenges, entsagungsvoll dunkles Leben im Dienste der einen, der erhabenen, ja doch einzig wahren Idee. [...] Nicht Gebet, nicht Beichte, nicht Abendmahl hatten diesen Haß aus seiner Seele geschwemmt, der vielleicht ein heimlicher, tiefer, entsetzlicher Zweifel war⁴⁰.

Philipps zweite ideell entgegengesetzte Figur ist der Protagonist des Romans, der mutige Cervantes, der sich trotz Armut, Verstümmelung und Sklaverei nie von dem böswilligen Schicksal und dem unausweichlichen Scheitern besiegen lässt und der in Franks Werk die positiven Ideale verkörpert, die seine literarische Gestalt Don Quijote kennzeichnen.

³⁸ Bruno Frank, *Cervantes*, a.a.O., S. 388.

³⁹ Ebd., S. 389.

⁴⁰ Ebd., S. 389, 391.



4. DAS 'DON QUIJOTESKE' IN FRANKS ROMANEN UND DIE ROLLE DES KÜNSTLERS IN FINSTEREN ZEITEN

Zu den interessantesten Aspekten des Romans *Cervantes* zählen die Hauptmerkmale des 'Don Quijotesken', wobei die Überlappung zwischen der Gestalt von Miguel de Cervantes, dem Entstehungsprozess seines wichtigsten Romans und dem Charakter von Don Quijote den oben zitierten notwendigen Einfluss des Lebens auf die Kunst in Franks Werk beweist.

Neben den zahlreichen Hinweisen auf die Ereignisse aus Cervantes' Leben, die die Schaffung seines berühmten Charakters inspirieren, wird die literarische Gestalt des Schriftstellers als unterprivilegierter Mensch dargestellt, dessen verschiedene mit der offiziellen Geschichte verknüpfte Abenteuer die Widersprüche und Verzerrungen der Gesellschaft enthüllen. Der Hauptcharakter durchläuft aber auch einen Reifungsprozess, indem er anfangs ein zarter und leicht beeinflussbarer Junge war, der oft an Fieberausbrüchen litt, und am Romanende ein selbstbewusster, weiser und unerschütterlicher Mensch wird.

In seiner scharfsinnigen Besprechung aus dem Jahre 1934⁴¹ erkannte Klaus Mann die besonderen Eigenschaften des berühmten Don Quijote in den beiden Protagonisten des Romans, dem spanischen Schriftsteller und seinem idealen Gegner, König Philipp II.:

Denn die grosse Gegensatzfigur zum Abenteurer Cervantes, den das Leben beutelt, ist König Philipp von Spanien, der «des Geistes allein und nicht des Lebens» ist. [...] Erbittert kämpft der katholische Philipp gegen beide [religiöse Indifferenz und Ketzertum, A.d.V.] – wie Don Quijote gegen die Windmühlen⁴².

Der spanische König verfolgt eine unerreichbare Chimäre, denn die Einheit des christlichen Glaubens in seinem Reich und in der Welt ist von Ketzerei und Muslimen bedroht. Er lässt sein Volk verhungern und seine eigene Existenz in trauriger Weise enden, während Cervantes die positiven Züge des eigenen literarischen Helden Don Quijote mit seinem unerschöpflichen Vertrauen in das Gute verkörpert und darstellt. Philipp II. «muss unterliegen, weil er das 'Unbedingte', das fast 'Unmögliche' will. [...] Denn der unbarmherzige königliche Don Quijote,

⁴¹ Die Besprechung wurde vor Kurzem in einer bedeutenden Studie über die Cervantes-Gestalt in der deutschsprachigen Literatur mitgeteilt: *Shifting Viewpoints: Cervantes in Twentieth-Century and Early Twenty-First-Century Literature Written in German*, ed. by Gabriele Eckart – Meg H. Brown, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle u. Tyne 2013, S. 27-29.

⁴² Klaus Mann, *Bruno Franks Cervantes-Roman*, a.a.O., S. 154, 155.



in dessen Mönchszelle sich Blutgeruch mit Weihrauchduft vermischt, der gnadenlose Asket, der die Erde halb beherrscht und völlig verachtet, hasst das Leben um einer heiligen Illusion willen»⁴³.

Auf der anderen Seite beschäftigt sich Cervantes mit den Widrigkeiten seines Lebens und seiner Zeit, ohne jemals den aufrichtigen Glauben an Gott zu verlieren und das Handeln für die Freiheit und die Würde seiner Nächsten aufzugeben:

Er hatte mit Literaten, Mönchen, Kriegern und Abenteurern gelebt und mannigfache Gelegenheit gehabt, ihre vielen Laster und ihre wenigen Tugenden zu prüfen: ihre Dummheit oder ihre Tapferkeit, ihre Feigheit oder ihren Geiz oder ihre Neigung, Verrat zu üben am Kameraden. [...] Er bleibt gütig, so erfahren er ist, und obwohl grade er, gültig für alle Zeiten, darstellen konnte, dass man sich meistens umsonst plagt und dass man schliesslich nur Gelächter erntet und eine lächerliche Figur wird, so viel man auch ausstand⁴⁴.

Manns Interpretation ist sicherlich fesselnd und anregend, doch scheint der deutsche Autor die besonderen Konturen zu übersehen, die Frank seinem Charakter verliehen hat: Sein Cervantes ist keineswegs eine lächerliche und närrische Gestalt, sondern wird eher als ein erfahrener und ironischer Held dargestellt, der sich nicht unterkriegen lässt und Züge seiner später geschaffenen literarischen Gestalt Don Quijote wie des im Exil lebenden Autors aufweist.

Im Sevillaner Gefängnis eingesperrt, wo er dank eines barmherzigen Freundes gewissermaßen eine gute Unterkunft findet, verliert Cervantes nie den Mut und bringt seine wahre, künstlerische Berufung zum Ausdruck: Er schildert seinen närrischen Visionär Don Quijote, der dem Volk als komische und wahnsinnige Figur erscheint, sich letztendlich aber als guter und weiser Mensch enthüllt, dessen Ideale sich als die besten Werte der Menschheit bestätigen.

Das Vertrauen in diese Prinzipien wird in den letzten Seiten des Romans offenbar: Cervantes' elendes Publikum aus Gefangenen, Sträflingen und Prostituierten reagiert mit einem Ausbruch lärmender Heiterkeit, als der Schriftsteller vorliest, wie eine Gruppe von Gefangenen Don Quijote die Befreiung, die sie ihm verdanken, mit Prügeln zurückzahlt. Es ist eine Episode, die nicht nur die Abenteuer des literarischen Cervantes in den Jahren der algerischen Sklaverei, sondern auch die Situation der Gefangenen selbst widerspiegelt. Die Menschen und ihre Schwächen werden in der Episode wie folgt beschrieben:

⁴³ Ebd., S. 155.

⁴⁴ Ebd., S. 153, 155.



Jubelgeschrei erhob sich, als er kaum geendet. Ein tosendes Lachen ließ die Flammen der Kerzen erzittern. [...]

Es war nicht ganz der, den Cervantes erwartet hatte. War dies denn möglich! Ihr eigenes Schicksal ward ihnen vorgeführt – und einer im brüchigen Panzer, der sich ihrer annahm. Aber sie hatten nichts als ein Johlen für ihn. Johlend gaben sie ihren Elendsgenossen recht, die ihn steinigten. Cervantes hatte nicht übertrieben; sie bewiesen es ihm. Und es fror ihn bei dem Beweis⁴⁵.

Es ist aber nur ein vorübergehendes Staunen, da Cervantes im Gegensatz zu Philipp II. die Fähigkeit besitzt, aus den Lebenserfahrungen zu lernen: «Schon lächelte er über sich selbst. Was warf er ihnen denn vor? Daß sie lachten? Über Don Quijote *sollte* gelacht werden. Worüber beklagte er sich?»⁴⁶.

Am Ende der Romane, des *Don Quijote* und des *Cervantes*, taucht jedoch eine implizite Botschaft auf, die die Bedeutung all dieser Abenteuer und wechselnden Geschicke entschlüsselt:

Einst aber, er nahm es sich vor, sollte die unverlarvte Wahrheit dennoch hervortreten in seinem Buch, einem jeden verständlich. Einmal würde er sprechen. Ganz spät, ganz zuletzt, nach hundert Abenteuern, tausend Seiten, sollte das Zauberwort aufklingen. Auf die rückwärtige Schwelle des weiten Baus wollte er einen winzigen Schlüssel niederlegen zu seiner innersten Kammer...⁴⁷

Beide Romane enden mit der Ernüchterung Don Quijotes, der auf dem Sterbebett seine letzten Worte spricht: «Ich bin wieder Alonso Quijano, den man einst *den Guten* genannt hat»⁴⁸. Das geheime Geschenk, das den Menschen geliefert wird, ist also eine ewig aktuelle Verhaltensregel: das einfache «Schlüssel- und Zauberwort *gut*»⁴⁹.

Die Bedeutung von Cervantes und Don Quijote im Leben und Werk Bruno Franks wird durch mannigfaltige Anspielungen bestätigt. Der Zeitroman *Der Reisepass* wurde als Fortsetzung des biografischen Werks *Cervantes* betrachtet und als moderne Don-Quijote-Geschichte mit umgekehrten Vorzeichen interpretiert, da der adelige Protagonist Ludwig von Camburg von seinem geträumten Leben als Fürst des fiktiven Herzogtums Sachsen und Thüringen zur tragischen Wirklichkeit seiner Zeit gelangt, während sein Hauslehrer Otto Steiger (der, wie Cervantes, die

⁴⁵ Bruno Frank, *Cervantes*, a.a.O., S. 400.

⁴⁶ Ebd., S. 401.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 402.

⁴⁹ Ebd.



linke Hand im Krieg verlor) in seinen adeligen Träumen verhaftet bleibt. Noch während des Dritten Reichs glaubt er an die Monarchie und an die notwendige Wiederbelebung des Hauses Camburg.

Dieser Zeitroman weist mehrfach auf Cervantes und dessen Meisterwerk *Don Quijote* hin. Der Hauptcharakter Ludwig, der eine Doktorarbeit in Kunstgeschichte über die vergessenen Porträts von Francisco de Goya schreibt, wird von seinem Lehrer Johannes Rotteck unter den furchtbaren Umständen des Dritten Reichs angespornt, sein Werk mit Leidenschaft weiterzuführen, denn gerade in den schwierigsten Zeiten sollten die Intellektuellen mit ihrer Arbeit im Dienste der Menschheit weiterkämpfen: «Die Umstände sind ja dort jetzt äußerst blutig, infam und skurril. Aber die Ausrede gilt nicht, mein Prinz. Wer sonst soll die Umstände negieren und austreichen als der Mann von Kopf, indem er sein Werk tut?»⁵⁰.

Das Vorbild ist nicht der Schriftsteller Cervantes, sondern sein literarisches Geschöpf, Don Quijote, in der besonderen Abbildung von Honoré Daumier (1808-1879): der «ungeheuer[e] und mager[e]» Ritter, der gegen die Ungerechtigkeiten der Welt kämpft, «das heldenhafte und absurde Antlitz dunkelnd fast in den Wolken»⁵¹. Der Intellektuelle wird vor allem von Ludwigs ehemaligem Professor Rotteck verkörpert, der vergebens mit seiner Feder die nationalsozialistische Barbarei bekämpft: «er nickte nach dem Daumier'schen Bilde hinüber, ergriff die Feder und hielt das kleine Holzstäbchen imitierend genau so, wie drüben der dunkelnde Ritter auf seinem Klepper die Lanze hielt»⁵².

Die gleichen Ideale beseelen das Handeln und den Charakter von Leo Breisach, dem fiktiven Herausgeber der Prager Zeitschrift «Freies Wort», hinter dem sich die Gestalt von Leopold Schwarzschild⁵³ und aller emigrierten Publizisten verbirgt. Mit seinen couragierten Enthüllungen von nationalsozialistischen Untaten erscheint er dem Protagonisten Ludwig als ein mutiger Don Quijote:

Und nicht geringer als der Sterbensmut jener namenlosen und gläubigen Streiter erschien ihm die Leistung des Mannes, der voller Erkenntnis und Vorbehalt, beladen mit seinem kritischen Wissen um die Unvollkommenheit jedes menschlichen Zustands, täglich die Lanze einlegte gegen Gewalttat und Frevel. [...] Es war aber wiederum der Don Quixote, Daumiers Ritter, ungeheuer und mager, die heilige Lanze in der Knochenfaust, das heldenhafte und absurde Antlitz dunkelnd fast in den Wolken⁵⁴.

⁵⁰ Bruno Frank, *Der Reisepass*, a.a.O., S. 134.

⁵¹ Ebd., S. 135.

⁵² Ebd., S. 137.

⁵³ Vgl. Sascha Kirchner, *Der Bürger als Künstler*, a.a.O., S. 266.

⁵⁴ Bruno Frank, *Der Reisepass*, a.a.O., S. 173, 174.



Die Gestalt des Don Quijote – sei es als Schilderung eines unmöglichen Kampfes des Wortes gegen die nationalsozialistische Barbarei, sei es als Vorbild eines großzügigen Menschen wie Cervantes – wird in Franks Werken zum Symbol eines zeitlosen Humanismus, der nichts mit unerreichbaren Heldenidealen zu tun hat, sondern das hohe Ziel der Menschenliebe repräsentiert. Die Werke von Frank vermitteln in diesem Sinne eine noch heute gültige Botschaft und beschreiben das Handeln der Intellektuellen in den schlimmsten Zeiten der Menschheit.

Die ‚Aufgabe‘ der Intellektuellen wird durch das Leben des nach London geflohenen Doktoranden Ludwig dargestellt, der die Entscheidung trifft, seine Arbeit über Goyas Porträts weiterzuschreiben. Verblüfft muss er feststellen, dass der Künstler mit seinem «furchtbare[n] Bild»⁵⁵ aus dem Zyklus *Les Desastres de la guerre* keine zeitgebundene Tragödie, sondern die ewig wiederkehrenden Leiden eines unterdrückten Volkes beschrieb:

Ein ganzes, betrogenes, geschändetes Volk in *einer* Gruppe des Jammers. Vor ihnen, zur Rechten, im halben Dunkel, das Mordpeloton, sieben, acht Mann – aber nicht einzelne sind das, nicht Mensch und Menschengesicht, es ist die Maschine, das präzis funktionierende Mordinstrument der Gewalt.

Ein Schrei gegen Unrecht und Missetat das ganze Bild, ein Hilfeschrei aller Zertretenen, die waren und sein werden.

Ist dies Napoleons Zeit, Spanien, das Gemäuer vor dem schwarzen Himmel Madrid? Nichts braucht man zu wissen. Denn es ist ewig dasselbe. [...] Was war das für ein ungeheurer Mensch, der da durch die Zeiten schrie!⁵⁶

Die ‚Mission‘ der Intellektuellen und Künstler bestünde also darin, die Übel ihrer Epoche darzustellen und die Tragödien und Ungerechtigkeiten der Menschheit kritisch zu dokumentieren. Der fiktive Charakter Ludwig und sein Erfinder Bruno Frank haben gemeinsam, dass sie die Gestalt eines Künstlers (Francisco de Goya wie Miguel de Cervantes Saavedra) erzählen, um damit Widerstand gegen die dunkelsten Zeiten zu üben: «Das Leben des Malers Francisco de Goya zu schreiben – nie hatte ihn auch nur der Gedanke berührt. Jetzt war er da und war schon ein Zwang»⁵⁷.

⁵⁵ Ebd., S. 293.

⁵⁶ Ebd., S. 293-294.

⁵⁷ Ebd., S. 297.



5. FRANKS *CERVANTES* HEUTE

Der Roman *Cervantes* war in den dreißiger Jahren ein großer Erfolg und machte den Autor dem europäischen Publikum bekannt. Nach einigen Neuauflagen nach dem Zweiten Weltkrieg und in den achtziger Jahren sind Franks Werke langsam in Vergessenheit geraten. Seit einigen Jahren wurden Anstrengungen unternommen, um die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf dieses vergessene literarische Erbe zu lenken. Zu diesen Anstrengungen zählten die Veröffentlichung wissenschaftlicher Arbeiten über das Leben und Werk des Autors und die Zurverfügungstellung frei herunterladbarer Texte im Internet⁵⁸, da seit 2016 das Urheberrecht von Bruno Franks Schriften abgelaufen ist.

Anlässlich des 400. Todestages des spanischen Schriftstellers im Jahr 2016 wurde *Cervantes. Ein Roman* in deutscher und italienischer Sprache neu herausgegeben und einem breiten Publikum erneut vorgestellt. Allerdings waren diese Neuveröffentlichungen mehr mit dem Ruhm von Cervantes als mit dem von Frank verbunden: In einigen neueren Ausgaben wird nicht einmal das Jahr der Erstveröffentlichung angegeben. Beweist dies den zeitlosen Ruhm von Cervantes, so wird die Bedeutung des Romans für das heutige Publikum damit jedoch beschnitten, weil den Ereignissen und den historischen Besonderheiten, die zu seiner Ausarbeitung beigetragen haben, kein angemessener Stellenwert zugeschrieben wird.

Das von Frank verfasste Leben des Cervantes spricht zu den Lesern aller Zeiten, denn die behandelten Themen – die Verbindung zwischen Leben und künstlerischem Schaffen, die Aufgabe des Künstlers angesichts der menschlichen Tragödien und ein alle Menschen verbindender utopiefreier Humanismus – sind stets aktuell. Diese Tatsache wurde von Verlegern, Rezensenten und Kritikern, die die neuen Ausgaben des Romans *Cervantes* nachdrücklich begrüßt haben, übersehen, obwohl Franks humanistische Botschaft auch für die heutigen Leser modern und vor allem angesichts der Konflikte zwischen unterschiedlichen religiösen Glaubensgemeinschaften, zwischen Ost und West von größter Bedeutung ist.

⁵⁸ Darunter auch in Audio-Version; siehe <<http://www.mdr.de/kultur/empfehlungen/bruno-frank-cervantes-100.html>> (29 Dezember 2016).

Il *Don Chisciotte* di Thomas Mann

Roberto Zapperi

Il 30 gennaio 1933, com'è ben noto, Adolf Hitler fu nominato cancelliere del Reich, Thomas Mann accolse la notizia con ben comprensibile preoccupazione, sapeva di quale razza di criminale si trattasse e aveva molti motivi per temerne la nefasta politica. La notizia lo raggiunse a Monaco, dove il 10 febbraio tenne una conferenza su Wagner. Il giorno dopo iniziò un giro di conferenze in Olanda, Belgio e Francia. Il 31 marzo il trionfo elettorale dei nazisti, lo indusse a non ritornare in Germania e iniziò così il suo lungo esilio. Alla fine di settembre stabilì la sua residenza a Küsnacht, cittadina nei dintorni di Zurigo. Nel maggio del 1934 fece il suo primo viaggio per nave verso l'America, su invito del suo editore americano Alfred A. Knopf¹.

Non pare che Mann, fino alla bella età di 58 anni (era nato nel 1875), avesse mai letto una sola pagina del *Don Chisciotte* di Cervantes. Per quale motivo decise nel 1934 di acquistare una copia della traduzione tedesca di Ludwig Tieck non mi è noto. Sicuro è che il 24 marzo del 1934 scrisse all'amico, il famoso antichista e mitografo, Károly Kerényi, da Küsnacht, di stare leggendo il romanzo di Cervantes e gli chiese se sapesse di eventuali influenze sul *Don Chisciotte* della letteratura antica². Il 16 maggio scrisse all'amico René Schickele di dover iniziare il suo viaggio americano³ e il 12 agosto annotò nel suo diario: «Begann, mich (mit) dem Feuilleton zu beschäftigen, das eine Betrachtung über *Don*

¹ Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*, Beck, München 1999, *passim*.

² *Die Briefe Thomas Manns, Regesten und Register*, Bd. II, 1934-1943, hrsg. v. Hans Bürgin – Hans-Otto Mayer, Fischer, Frankfurt a.M. 1980, p. 16.

³ «Ich sage Adieu: Morgen fahren wir nach Paris, übermorgen nach Boulogne, dort schiffen wir uns ein nach Amerika. Es ist nur ein Sprung: wir folgen einer Einladung Knopfs, der will, daß ich das Erscheinen der englischen Jaacobs geschichten an Ort und Stelle begehren helfe. Es gibt ein public dinner und andere Veranstaltungen, zehn Tage lang, die kein Spaß sein werden». Thomas Mann, *Briefe. 1889-1936*, hrsg. v. Erika Mann, Fischer, Frankfurt a.M. 1961, p. 360.



Quijote mit der Schilderung einer Meerfahrt vereinigen soll»⁴. Il 3 settembre annunciò all'amico Ferdinand Lion di avere iniziato a scrivere il saggio su *Don Chisciotte*, con il quale intendeva completare il volume di saggi che progettava di far pubblicare⁵. Successivamente, il 12 settembre, scrisse di nuovo a Schickele di stare scrivendo in quel momento l'articolo *Meerfahrt mit Don Quijote*. Il giorno dopo precisò a Lion, di continuare a scrivere l'articolo su *Don Chisciotte* e il 1° ottobre annotò nel suo diario «übrigens brauche ich mit der Improvisation von 'Meerfahrt' nicht unzufrieden zu sein». Ma il giorno 11 dello stesso ottobre, annotò ancora da Lugano «Beendete heute Vormittag 'Meerfahrt mit Don Quijote' – nun damit ist nicht viel getan, aber es ist wieder einmal etwas fertig, und vielleicht wurde das bunte Ding nur geschrieben, damit wieder einmal etwas fertig wurde»⁶. Il 1° novembre scrisse al suo editore abituale, Gottfried Bermann Fischer, di pensare a un volume di saggi, nel quale inserire quello su *Don Chischiotte*⁷. Il 16 novembre annunciò di nuovo a Lion di rallegrarsi che il giornale di Zurigo lo avesse pubblicato⁸. L'articolo in effetti fu pubblicato sulla «Neue Zürcher Zeitung» in due puntate il 5 e il 15 novembre 1934. Il volume dei saggi, pubblicato a Berlino da Fischer nel dicembre del 1934, sebbene con la data del 1935 (*Leiden und Größe der Meister. Neue Aufsätze*), l'ultimo suo libro stampato per allora in Germania, ebbe una notevole fortuna, se il 20 di quello stesso mese poté inviarne una copia all'amico svedese Albert Bonnier Förlag, e sempre a dicembre, scrisse alla sua traduttrice italiana, Lavinia Mazzucchetti, per rallegrarsi che le fosse piaciuto il saggio su *Don Chisciotte*. Lo stesso giorno annunciò a Schickele la pubblicazione del saggio in volumetto e

⁴ Thomas Mann, *Tagebücher. 1933-1934*, in Id., *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Peter de Mendelsohn, Bd. X, Fischer, Frankfurt a.M. 1977, p. 504.

⁵ «Mit dem Roman ging es allerdings auch nicht weiter, und so schreibe ich vorläufig jenes Feuilleton, genannt 'Meerfahrt mit Don Quijote', eine plauderschaft assoziative Sache, die mir dienen muß, Zeit zu gewinnen und überdies den Essayband kompletieren wird». Thomas Mann, *Briefe. 1889-1936*, cit., p. 372.

⁶ Thomas Mann, *Tagebücher. 1933-1934*, cit., pp. 504, 544.

⁷ «Es wird nun Zeit, auf den *Essay-Band* zurückzukommen, der doch einmal ans Licht treten muß. Sein äußerer Umfang... ist reichlich aufgefüllt worden durch eine Art von Plauderei über 'Don Quijote', die ich kürzlich geschrieben habe und die nächstens fortsetzungsweise im Feuilleton der *Neuen Zürcher Zeitung* erscheinen wird. Ich schicke ihnen einen Abzug davon und bin sehr gefaßt auf Ihre Zustimmung zu meinem Gefühl, daß das Buch dadurch mehr als je zu einem verlegerischen Problem geworden ist! Paßt diese 'Meerfahrt' nach Deutschland? Paßt irgend einer der anderen Aufsätze dorthin? Können Sie es wagen, heute mit diesem Bande hervorzutreten? Ich bin mehr zweifelhaft und könnte es nicht verantworten, Ihnen auch nur mit einem Wort zu dem Wagnis zuzureden». Thomas Mann, *Briefe. 1889-1936*, cit., p. 377.

⁸ *Die Briefe Thomas Manns, Regesten und Register*, Bd. II, 1934-1943, cit., p. 44.



di nuovo a dicembre, si rallegrò con Bonnier Förlag che il libretto fosse stato tradotto in svedese⁹.

Nella composizione dell'articolo utilizzò alcuni passi del diario, tenuto nel corso del viaggio in America, che ebbe luogo tra il 19 e il 29 maggio 1934, fingendo che lo scritto fosse nato nel corso della navigazione. In questo viaggio portò con sé, oltre alla traduzione di Tieck del *Don Chisciotte*¹⁰, due libri che tenne presente nella stesura dell'articolo.

La prima cosa che colpisce il lettore, che conosca già il capolavoro di Cervantes, è che Mann, durante il viaggio verso l'America, s'impegnò curiosamente solo nella lettura del secondo volume limitandosi ad una scorsa del primo, che forse aveva letto interamente in precedenza¹¹. Dalla lettura del secondo volume ricavò molte considerazioni, di cui si dirà.

Nel corso della lettura, Mann si soffermò solo su alcuni episodi del romanzo. In particolare attrassero la sua attenzione alcune delle avventure nelle quali Don Chisciotte era incorso durante le scorriere nei vasti territori della Mancia. Egli indugiò a lungo sui rapporti di Don Chisciotte e del suo scudiero Sancio Panza con il duca e la duchessa, due dei principali protagonisti della seconda parte del romanzo, e su questi rapporti si soffermò, notando che avendone già letto entrambi la prima parte, si rallegrarono molto di ritrovarsi davanti i due personaggi letterari in carne ed ossa. Con l'occasione Mann fece alcune osservazioni sullo stile del romanzo, rilevando quanto i suoi procedimenti letterari fossero nuovi e originali. Sottolineò inoltre la frequente inserzione di novelle nel corpo del romanzo e rilevò nell'avventura di Don Chisciotte con il cavaliere dal gabbano verde quanto fosse giudizioso il suo discorso. Dopo avere ricordato che il volume con la traduzione di Tieck era un «orangefarbenes Bändchen», fu attratto da un'altra avventura di Don Chisciotte, quella piuttosto comica del formaggio che gli si squaglia nell'elmo, e la riferì con brevi notazioni, rilevando il carattere sardonico e di umorismo selvaggio che la caratterizza. Dopo una lunga digressione sulla storia delle nozze di Camacho con la bella Quiteria, ricorda i due libri di Rohde e Kerényi e passa alla descrizione dell'altra avventura, anch'essa molto comica, del

⁹ All'inizio del saggio Mann scrisse: «Dieses Heft und eines der vier orangefarbenen Leinenbändchen des 'Don Quijote', der mich begleitet, habe ich aus der Handtasche genommen». Thomas Mann, *Meerfahrt mit Don Quijote*, in Id., *Reden und Aufsätze*, Bd. I, Fischer, Frankfurt a.M. 1990, p. 427. I due libri che si era portati erano quello di Károly Kerényi, *Die griechische-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1927 e il famoso saggio di Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1900.

¹⁰ *Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, von Miguel de Cervantes Saavedra, übersetzt von Ludwig Tieck, J.F. Unger, Berlin 1799.

¹¹ «Befremdlicherweise habe ich die Lesung noch nie systematisch zu Ende geführt». Thomas Mann, *Meerfahrt mit Don Quijote*, cit., pp. 432, 435, 443, 444.



raglio degli asini. Grande interesse manifestò Mann sull'avventura di Don Chisciotte con il leone:

L'avventura con il leone rappresenta di sicuro il culmine delle 'azioni attive' di Don Chisciotte, ed è anche il culmine del romanzo intero: un meraviglioso capitolo narrato con un pathos comico, con una comicità patetica che rivela lo schietto entusiasmo del poeta per l'eroica follia del suo protagonista. L'ho letto due volte di seguito e non mi so staccare dal suo contenuto pieno di strana commozione, grandioso e insieme ridicolo¹².

Segue un commento sui valori cristiani che Cervantes, secondo Mann, vorrebbe esprimere¹³. Ma la storia che lo coinvolse di più fu quella del morisco Ricote, sulla quale occorre soffermarsi a lungo.

Questa storia è raccontata da Cervantes nel capitolo 54, dove Sancio incontra per strada sei pellegrini stranieri che chiedono l'elemosina cantando. Sancio gliela dà e i pellegrini rispondono con una strana parola, che Sancio non capisce: «Guelte! Guelte!», cioè *Geld*, 'denaro'. Ma Sancio non avendo denaro, si contentò di dargli un po' di pane con una scorza di formaggio e tirò via. Mentre si allontanava, uno dei pellegrini, dopo averlo guardato attentamente, si precipitò ad abbracciarlo e in perfetto castigliano gli disse: «Per l'amor di Dio! Che vedo? È possibile che

¹² Thomas Mann, *Una traversata con Don Chisciotte*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Mondadori, Milano 1997, pp. 821-822. «Das Abenteuer mit dem Löwen ist unstreitig der Höhepunkt von Don Quijote's 'Tathandlungen' und im Ernst wohl der Höhepunkt des ganzen Romans- ein herrliches Kapitel, mit einem komischen Pathos, einer pathetischen Komik erzählt, die die echte Begeisterung des Dichters für das heroische Narrentum seines Helden verrät. Ich las es gleich zweimal, und unaufhörlich beschäftigt mich sein eigentümlich bewegender, großartig-lächerlicher Gehalt». Il testo continua: «Die Begegnung mit dem bewimpelten Karren, auf dem sich die afrikanischen Bestien befinden, 'die der General von Oran Seiner Majestät zum Präsent auf den Hof schickt', ist schon als Kulturbild reizend. Und die Spannung, mit der man nach allem, was man von Don Quijote's blinder, ins Leere stoßender Hochherzigkeit schon erfahren, die Seiten liest, auf denen er, zum Entsetzen seiner Begleiter und ohne sich durch irgendwelche vernünftige Einwände 'irre' machen zu lassen, darauf besteht, daß der Wärter den furchtbaren und hungrigen Löwen zum Kampfe mit ihm aus dem Käfig lasse,- die Spannung legt Zeugnis ab für die außerordentliche Kunst, mit der der Erzähler ein und dasselbe seelische Motiv durch alle Abwandlungen frisch und aufs neue wirksam zu erhalten weiß». Thomas Mann, *Meerfahrt mit Don Quijote*, cit., p. 443.

¹³ Thomas Mann, *Una traversata con Don Chisciotte*, cit., p. 823. «Erniedrigung und Erhöhung aber sind ein Begriffspaar voll christlichen Empfindungsgehaltes, und gerade in ihrer psychologischen Vereinigung, ihrem humoristischen Ineinanderfließen zeigt sich, wie sehr der 'Don Quijote' ein Produkt christlicher Kultur, christlicher Seelenkunde und Menschlichkeit ist und was das Christentum für die Welt der Seele, der Dichtung, für das Humane selbst und seine kühne Erweiterung und Befreiung denn doch ewig bedeutet». Thomas Mann, *Meerfahrt mit Don Quijote*, cit. p. 468.



ho fra le braccia il mio caro amico, il mio buon paesano Sancio Panza? Ma certo che ce l'ho, perché non sto dormendo e non sono ancora ubriaco»¹⁴. Sancio si meravigliò di sentirsi chiamare per nome e cognome e, pur guardandolo ancora più attentamente, non lo riconobbe. Il pellegrino vedendolo perplesso gli disse: «Come? È possibile, caro Sancio Panza, che non riconosci il tuo paesano Ricote il moro, il bottegaio del tuo paese»¹⁵. Sancio lo osservò ancora meglio, lo riconobbe, scese dall'asino gli gettò le braccia al collo e gli disse: «E chi diavolo poteva riconoscerti, Ricote, in quest'abito da pazzariello che porti? Dimmi un po', e chi è che ti ha fatto francesotto, e com'è che ci hai il coraggio di venire in Spagna, dove se ti prendono e ti riconoscono, t'aspetta la peggiore delle sorti?»¹⁶. Ricote rispose che se non lo scopriva lui nessun altro poteva farlo, quindi lo invitò ad accomodarsi sotto alcuni pioppi, fuori dalla strada, per mangiare un boccone insieme agli altri pellegrini, in modo che gli potesse raccontare la vita che aveva fatto dopo aver lasciato la Spagna «per obbedire al bando di Sua Maestà, che così spietatamente, come sai, minacciava i disgraziati della mia razza»¹⁷. Messisi di canto sotto i pioppi, i pellegrini tirarono fuori dalle loro bisacce varie provviste, pane, sale, noci, fette di formaggio, ossi di prosciutto spolpati, olive secche e sei otri di vino. Cominciarono a mangiare e nel corso del pasto, Ricote raccontò a Sancio come era stato trasformato «da moro... in alemanno o tedesco»¹⁸. Dopo mangiato, qualcuno disse: «Espagnoli e tudeschi, tuto uno: bon compagno» e Sancio commentò «Bon compagno giuraddi»¹⁹, scoppiando in una risata. In seguito, tutti i pellegrini si misero a dormire, solo Sancio e Ricote restarono svegli e, accomodandosi sotto un faggio, ricominciarono a chiacchierare. Ricote, senza inciampare nella sua lingua moresca, in puro castigliano gli disse:

Sai bene, o Sancio Panza, paesano e amico mio, come l'editto e il bando che Sua Maestà fece pubblicamente notificare contro quelli della mia razza mise in tutti noi paura e spavento; a me, per lo meno, me ne mise tanta che prima ancora del tempo, mi pare, che ci si concedeva per lasciare la Spagna, io avevo eseguito la pena su di me e sui miei figli.

Quindi raccontò di essere emigrato prima in Francia e poi in Germania, dove si trovò bene «perché i suoi abitanti non guardano tanto per

¹⁴ Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, trad. it. Vittorio Bodini, vol. II, Einaudi, Torino 1957, p. 1024.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 1025.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 1026.



il sottile; ognuno vive come vuole, perché in quasi tutta quella nazione si vive secondo libertà di coscienza. Presi una casa vicino Augusta; e mi unii a questi pellegrini che hanno l'uso di venire ogni anno in Spagna in gran numero, a visitarne i santuari»²⁰. Continuò, spiegandogli che, in conseguenza dell'editto reale di espulsione, aveva deciso di lasciare la Spagna, in un primo tempo senza la famiglia, per cercare un paese dove portarla e dove potessero vivere indisturbati. Ricote continuò a raccontare tutte le vicende della sua vita e concluse di avere intenzione di riprendere il gruzzolo, lasciato sepolto, e da Valencia andare dalla figlia e dalla moglie, in Algeri, per tentare di trasferirsi in qualche porto francese, e da lì in Germania perché era sicuro che «Ricota mia figlia e Francesca Ricota mia moglie son cattoliche cristiane, e sebbene io non lo sia tanto, son più cristiano che moro, e prego sempre Iddio perché mi apra gli occhi dell'anima e mi faccia sapere come devo servirlo»²¹. Sancio gli rispose che era stato il cognato, Juan Tiopieyo, fratello della moglie, a portarle lì e, visto che era un moro convinto, si capisce che le avesse condotte in Africa, inoltre era inutile di andare a scavare il tesoro sotterrato, perché moglie e cognato si erano portati via perle e denaro, senza parlarne con nessuno. Ricote rispose che moglie e cognato sicuramente non avevano scoperto il nascondiglio dove aveva nascosto il suo gruzzolo e pregò Sancio di aiutarlo a cercarlo, in compenso gli avrebbe regalato duecento scudi. Sancio però rifiutò, adducendo la ragione «perché mi sembrerebbe di fare un tradimento al Re se prestassi aiuto ai suoi nemici, con te non ci verrei neanche se invece di promettermi duecento scudi, me ne dessi qui quattrocento in contanti»²². Ricote insiste, ma Sancio non ne vuol sentire. Ricote si dette per vinto ed infine chiese a Sancio se fosse stato in paese quando la moglie e la figlia lo lasciarono. Sancio rispose che c'era stato e aveva visto come tutti piangessero e si disperassero per la partenza della figlia, pensando che Ricota fosse la ragazza più bella di tutto il paese, pregando Dio e la Madonna perché la proteggessero. Molti la volevano nascondere, ma non lo fecero solo per non disobbedire a una legge reale. Uno che più di tutti si disperava fu don Pietro Gregorio che ne era pazzamente innamorato, un giovane, ricco ereditario, che Ricote doveva conoscere: egli, quando Ricota partì, sparì e tutti pensarono che l'avesse seguita per tentare di rapirla, ma poi non se ne seppe più niente²³. Dopo questo lungo discorso, i

²⁰ *Ivi*, p. 1027.

²¹ *Ivi*, p. 1028.

²² *Ivi*, p. 1029.

²³ *Ivi*, pp. 1030-1031. Ma si veda anche il testo originale qui dall'edizione Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2004, pp. 1165-1175.



due vecchi amici si riabbracciarono, Sancio tornò al suo asino e Ricote riprese il suo bordone e si rimise in cammino.

Bisogna sapere che i morischi erano sparsi in vari territori dei regni spagnoli, in particolare in Andalusia, nell'ex regno di Granada, l'ultima enclave musulmana, conquistata da Ferdinando il Cattolico nel 1492. Il trattato di capitolazione, allora sottoscritto, accordava alle comunità dei morischi la protezione della vita e dei beni, oltre alla possibilità di potersi spostare liberamente, inoltre la conservazione delle moschee e degli altri luoghi del loro culto. Questo trattato non impedì a molti morischi di emigrare, anche se molti di loro restarono confinati in varie città della Castiglia. Conservarono i loro giudici e i loro sacerdoti. Furono soggetti a certe imposte speciali, l'esercizio di certi mestieri fu loro proibito e furono anche costretti a mostrare un segno distintivo. Nel resto della Spagna i morischi erano generalmente contadini che godevano della protezione dei signori locali. Nel 1500-1502 una prima ondata di conversioni forzate si abbatté su di loro, per iniziativa dell'arcivescovo di Toledo, il cardinale Francisco Jimènez de Cisneros. Successive ondate di conversioni forzate ebbero luogo nel corso del secolo XVI, in conseguenza delle quali la religione islamica fu formalmente eliminata da tutta la Spagna. I morischi restarono però ancora numerosi soprattutto nel regno di Granada, dove raggiungevano la cifra considerevole di circa 150.000 persone.

I morischi, marginalizzati, sospettati, sorvegliati dall'Inquisizione, mantennero ove possibile l'esercizio della loro religione. Molti però emigrarono verso la Francia e l'Italia. Continuò a persistere in Spagna un Islam clandestino, che continuava a parlare la lingua araba e a mantenersi fedele ai suoi costumi (uso dei bagni, canti nelle feste, adozione di nomi arabi dissimulati come cristiani). Il controllo dell'Inquisizione restò fortissimo e pervasivo, tanto che nel 1568 scoppiò la rivolta degli Alpujarras, repressa come di regola duramente. I morischi di Granada furono deportati in Castiglia e dispersi. Il 6 aprile 1609 il re Filippo III decise la totale espulsione dei morischi da tutta la Spagna, questa campagna si concluse nel 1614. Furono espulsi con particolare accanimento i morischi di Granada, Andalusia, Mancina ed Estremadura. 30.000 deportati furono diretti in Marocco, a Marsiglia e a Genova. La decisione di Filippo III fu approvata in tutta Europa. Gli apologeti spagnoli non poterono tacere lo spettacolo pietoso dei morti per strada, delle donne e dei vecchi sfiniti, dei bambini strappati alle loro madri e venduti, dei furti a danno di chi cercava di fuggire. Verso il 1620 i convertiti, che riuscirono a recuperare i loro beni, ripresero le loro attività, spesso sotto la protezione del signore locale. Il ritorno dei proscritti fu possibile dove c'era la presenza di un signore, sostegno dei suoi vassalli, a patto di avere un peso economico consistente. È il caso di alcuni villaggi della Mancina. In Estremadura, all'ovest della penisola, nei villaggi della valle di Ricote, nel regno di Mur-



cia. C'erano ancora musulmani? Ci fu almeno un abitante di Villarrubia che venne arrestato dall'Inquisizione e finì sul patibolo nel 1615²⁴.

Come si è visto, la vicenda di Ricote, raccontata da Cervantes, aveva un fondamento storico reale, non era di certo un'invenzione dello scrittore. Ma Thomas Mann come reagì alla lettura di questa storia?

Egli cominciò a riferire il senso della storia, rilevando che Cervantes lasciò approvare a Ricote la legge reale e dichiarare che fosse stata emessa a pieno diritto. Molti ritenevano che non la si dovesse rispettare, ma non Ricote, che invece aveva capito subito di doverlo fare. Mann sostiene che:

Cervantes, povero letterato senza indipendenza, è costretto a ostentare lealtà; ma, dopo avere contaminato il proprio cuore dissimulando, lo purifica meglio di quel che faccia la Spagna coi suoi editti. Biasima la crudeltà di quei decreti che pure ha appena approvato, e lo fa non direttamente, ma insistendo sull'amor di patria degli espulsi. Ha persino il coraggio di parlare di «libertà di coscienza». Ricote, infatti, racconta di essere passato dall'Italia in Germania e di avervi trovato un po' di pace, giacché la Germania è un paese benigno e tollerante i cui abitanti non guardano tanto alle 'piccolezze' e ognuno vive come vuole, tanto che nella maggior parte dei luoghi si vive con libertà di coscienza. E qui è toccato a me provare orgoglio patriottico, benché le parole che lo ridestavano fossero ormai remote. Fa sempre piacere ascoltare l'elogio della propria patria da una bocca straniera²⁵.

Com'è stato già rilevato²⁶, l'atteggiamento di Mann nei confronti del caso di Ricote nasconde una forte reticenza. Mann non dice esattamente ciò che pensa e si guarda bene dal confrontare Filippo III con Hitler, per la semplice ragione che sperava ancora di riuscire a pubblicare in Germania la sua raccolta di saggi, incluso quello su Don Chisciotte, come di fatto

²⁴ Lucette Valensi, *Ces étrangers familiers. Musulmans en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rivages & Payot, Paris 2012, pp. 20-52, 164.

²⁵ Thomas Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., p. 829. «Cervantes, als armer, abhängiger Literat, hat die Loyalität nur allzu nötig; aber nachdem er einen Augenblick aus seinem Herzen eine Mördergrube gemacht, reinigt er es besser, als Spanien mit seinen Edikten sich reinigt. Er tadelt die Grausamkeit dieser eben noch gutgeheißenen Erlasse, nicht direkt, aber indem er die Vaterlandsliebe der Verstoßenen betont. Sogar von 'Gewissensfreiheit' nimmt er sich heraus zu reden. Denn Ricote erzählt, von Italien habe er sich nach Deutschland gewandt und dort eine Art Frieden gefunden. Denn Deutschland, das sei ein gutes, duldsames Land, seine Einwohner sähen nicht auf 'Kleinigkeiten', jeder lebe da, wie es ihn gut dünke, und an den meisten Orten könne man mit aller Gewissensfreiheit leben.– Da war es denn an mir, patriotischen Stolz zu empfinden, mochten auch die Worte schon alt sein, die ihn mir erwecken. Es ist immer angenehm, aus fremdem Munde das Lob der Heimat zu hören». Thomas Mann, *Meerfahrt mit Don Quijote*, cit., p. 467.

²⁶ Cfr. Sibylle Schulze-Berge, *Heiterkeit im Exil. Ein ästhetisches Prinzip bei Thomas Mann*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, pp. 57-66.



avvenne. Alla luce di questa preoccupazione è ovvio che non convenisse esporsi troppo sul piano delle considerazioni politiche e fosse preferibile mantenersi sul generico. Una preoccupazione, attestata dalla lettera a Bermann Fischer già ricordata. È chiaro comunque che il confronto tra l'antico re di Spagna e il moderno dittatore tedesco era nelle cose e non era poi tanto difficile tenerlo sotto traccia. In ogni caso l'accento alla generosità dei tedeschi e alla professione di libertà, che secondo Ricote viveva in Germania ai suoi tempi, era un'allusione sin troppo trasparente alla situazione politica, determinatasi in quel paese dopo l'ascesa di Hitler al potere. Nonostante tutte queste precauzioni, la raccolta dei suoi saggi, come si è già detto, fu l'ultimo suo libro pubblicato per allora in Germania.

La lettura di Mann si conclude con una breve disamina della morte di Don Chisciotte: «La morte serve soprattutto per mettere il protagonista al riparo da ulteriori sfruttamenti letterari illeciti e così viene ad assumere un carattere appunto letterario e artificioso che non commuove»²⁷. Mann quindi osservò che la morte di Don Chisciotte era stata per Cervantes un semplice espediente letterario, inteso ad impedire al suo concorrente, il misterioso Avellaneda, di continuare, con una terza parte, il romanzo, del quale aveva già inventato una seconda parte, con gran dispetto del suo vero e legittimo autore. Se Alonso Quijano, il nome anagrafico di Don Quijote, muore, sarà impossibile al concorrente di farlo resuscitare e proseguirne le avventure con una terza parte, spuria come la seconda, che aveva circolato in tutta la Spagna all'insaputa di Cervantes. «Del resto la morte di Don Chisciotte non è messa in scena con gran pompa: è la dipartita rassegnata e assennata di un onest'uomo, dignitoso e cristiano, dopo che si è confessato, si è confortato spiritualmente e ha ordinato col notaio tutte le sue faccende terrene»²⁸.

Il saggio di Mann richiede ancora qualche altro commento. Il primo punto di totale dissenso riguarda le sue considerazioni sullo stretto cattolicesimo di Cervantes e la sua apologia del cristianesimo come fonte

²⁷ Thomas Mann, *Una traversata con Don Chisciotte*, cit., p. 834. «Der Tod wirkt hier vor allem als Sicherstellung der Figur vor weiterer unbefugter literarischer Ausschachtung und bekommt dadurch selbst etwas Literarisches und Gemachtes, das nicht ergreift». Il testo prosegue: «Es ist aber etwas anderes, ob eine geliebte Gestalt dem Autor stirbt oder ob er sie mehr wandeln lasse. Das ist ein Literaturtod aus Eifersucht – aber die Eifersucht freilich bezeugt auch wieder die innige und stolz abwehrende Verbundenheit des Dichters mit seinem ewig merkwürdigen Geistesgeschöpf, ein tiefes Gefühl, nicht weniger ernst, weil es sich in scherzhaften literarischen Vorkehrungen gegen fremde Wiedererweckungsversuche äußert». Thomas Mann, *Meerfahrt mit Don Quijote*, cit., p. 472.

²⁸ Thomas Mann, *Una traversata con Don Chisciotte*, cit., p. 837. «Im übrigen ist aus Don Quijote's Tod nicht übertrieben viel hergemacht: Es ist der verständig gefaßte Hingang eines Biedermannes, würdig und christlich, nachdem er gebeichtet, sich geistlich gestärkt und mit dem Notarius seine irdischen Angelegenheiten geordnet hat». Thomas Mann, *Meerfahrt mit Don Quijote*, cit., p. 475.



e matrice di tutta la civiltà dell'Occidente²⁹. Per ciò che riguarda il presunto cattolicesimo di Cervantes, debbo rinviare ad un mio precedente studio, dove tento di dimostrare che con la storia del disincantamento di Dulcinea con le frustate che Sancio doveva infliggersi di sua propria volontà, Cervantes intendeva parodiare la flagellazione penitenziale ancora in uso nella Spagna del suo tempo, come constatarono cavaliere e scudiero, quando incontrarono per strada una processione di penitenti che si flagellavano le carni duramente, per invocare dal cielo la pioggia della quale in quell'anno non era caduta ancora un sola goccia. La parodia fu intessuta con grandissima finezza, ma colpiva ugualmente con un gioco di intensa comicità il furore religioso degli asceti che inferivano contro il proprio corpo per castigarne i desideri peccaminosi. Una tale intenzione parodica era piuttosto rischiosa nella Spagna della Controriforma ed esponeva lo scrittore a pesanti rappresaglie, a cominciare dal rifiuto del censore di rilasciare il benestare, preliminare indispensabile alla pubblicazione dell'opera. Di questi pericoli Cervantes tenne ben conto e per scansarli adottò una sapiente strategia di velamenti e disvelamenti, che solo alla fine di un lungo percorso, intervallato da ampie pause di silenzio, permette di cogliere il bersaglio della parodia. Esso tuttavia resta ancora irricognoscibile nella sua specificità. Le due indicazioni offerte da Cervantes per identificarlo, il numero delle frustate, tre mila e trecento, e la condizione di principiante di colui che se le dava, non trovano alcuna risposta nell'analisi del testo. Bisogna cercarla quindi fuori di esso. Questo eccesso di cautela lascia pensare che il bersaglio da identificare fosse assai rischioso e suscettibile di provocare sanzioni molto gravi³⁰. Sta di fatto che Cervantes fosse piuttosto indifferente a ogni tematica religiosa, l'unica sua preoccupazione era di tenere a bada l'onnipotente e severissimo Tribunale del Santo Uffizio della Inquisizione. Per il resto seguiva ideali letterari e civili che poco avevano a che spartire con ogni tipo di sentimento religioso. Basti considerare come trattò la questione del morisco Ricote, ai suoi tempi ancora molto scottante. Di tutto ciò Mann capì poco, anche perché era interessato soprattutto ai procedimenti letterari di Cervantes, notoriamente assai ricchi e raffinati.

È comunque forse il caso di stabilire un confronto tra Cervantes e Mann: l'uno rappresenta il morisco espulso dalla Spagna da un decreto di Filippo III, l'altro è fuggito dalla Germania, l'anno dopo l'ascesa di Hitler al potere. Cervantes fa dire a Ricote che l'editto di espulsione era

²⁹ Per il «cristianesimo militante» di Mann si veda Hermann Kurzke, *Thomas Mann*, cit., p. 442.

³⁰ Roberto Zapperi, *Sancho Pansas dreitausenddreihundert Geißeliebe*, in *Bild-Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hrsg. v. Philine Helas – Maren Polten – Claudia Rückert – Bettina Uppenkamp, Akademie-Verlag, Berlin 2007, pp. 322-323.



stato giusto, anche se era costato a lui, alla sua famiglia e a tutti gli altri morischi assai caro. Anche Mann apprezzava l'intraprendenza di Ricote, come Cervantes la rappresentò, anche lui pensava che il provvedimento di Filippo III fosse stato inevitabile e tutto sommato anche giusto, ma non lo metteva in rapporto con le ragioni del suo esilio e tanto meno con l'ascesa di Hitler al potere, che lo aveva costretto a lasciare la Germania. Alle recriminazioni di tutto ciò, sostituiva un bell'elogio della libertà spirituale oltre che del Cristianesimo. A confronto con quella di Cervantes, la sua posizione nel saggio risulta assai debole e puramente retorica. Un solo accenno più esplicito alla sua vicenda personale, ma pur significativo, si può cogliere in una piccola riflessione, intercalata nel saggio, a proposito della sua casa. Dov'era ora la sua casa?

A casa, che strana espressione! Pare quasi che noi gli si debba dare fra le nostre onde il nostro indirizzo e che egli ci accompagnerà con la sua scialuppa di salvataggio. Ma che vuol dire a casa? Forse a Küsnacht presso Zurigo, in terra elvetica, dove abito da un anno e sono piuttosto ospite che a casa mia, tanto che ancora non la posso considerare la giusta destinazione di una scialuppa di salvataggio? O, risalendo nel tempo, vuol dire invece la mia casa nello Herzogpark di Monaco, sull'Isar, dove pensavo di chiudere i miei giorni e che si è invece rivelata pur essa nient'altro che un rifugio passeggero, un *pied-à-terre*? A casa... bisognerebbe andare ancor più indietro nel tempo, al paese dell'infanzia, alla casa paterna di Lubeca, che sta ancora al suo posto nel presente ed è tuttavia tanto profondamente immersa nel passato. Sei uno strano pilota e salvatore tu, coi tuoi occhiali, coi tuoi galloni triangolari alle maniche e quel tuo vago: «A casa!»³¹.

Come si vede, il problema della *Heimat* era posto in termini espliciti. Dove mai era ora la sua patria? In quali mani? In Germania, dove ormai comandava Hitler, per Mann non c'era più posto, per lui che dovette esulare prima in Svizzera e poi in America.

³¹ Thomas Mann, *Una traversata con Don Chisciotte*, cit., p. 802. «Nach Haus, sonderbare Formulierung! Es klingt, als sollten wir ihm auf den Wellen unsere Adresse sagen, und dann fährt er uns hin mit dem Rettungsboot. Nach Haus, was heißt das überhaupt? Soll es heißen: Küsnacht bei Zürich im Schweizerland, wo ich seit einem Jahre wohne und mehr zu Gast als zu Hause bin, so daß ich's als rechtes Ziel für ein Rettungsboot noch nicht ansehen kann? Bedeutet es, weiter zurück, mein Haus in Münchner Herzogpark, an der Isar, wo ich meine Tage zu beschließen gedachte und das sich auch nur als vorübergehendes Obdach und *pied-à-terre* erwiesen hat? Nach Haus- das müßte wohl noch weiter rückwärts gehen, ins Kinderland und ins Lübecker Elternhaus, das an seinem Platze steht in der Gegenwart und doch tief versunken ist ins Vergangene. Sonderbarer Bootsführer und Rettungsmann mit deiner Brille, deinen goldenen Triangeln auf den Ärmeln und deinem unbestimmten 'Nach-Haus!'.». Thomas Mann, *Meerfahrt mit Don Quijote*, cit., p. 440.

Le ceneri sempre calde del *Quijote* Il rapporto Cervantes-Canetti (fra Joyce e Freud)

Tommaso Gennaro

Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die
Grenzen meiner Welt
Ludwig Wittgenstein

Our lives consist of how we choose to distort it
Woody Allen

Ha scritto Javier Marías che:

i romanzi *sucedono* per il fatto che esistono e vengono letti e, a ben vedere, con il passare del tempo ha assunto più realtà Don Chisciotte che qualunque altro dei suoi contemporanei storici della Spagna del XVII secolo; Sherlock Holmes è successo in misura più ampia che non la regina Vittoria perché continua ancora a succedere ininterrottamente, come fosse un rito¹.

E proprio come se fosse un rito, l'*hidalgo* di Cervantes ha continuato a «succedere ininterrottamente» invadendo libri e storie, a partire da quelle apocrife che ne riscrissero le gesta per sfruttare la fortuna immediata del libro, subito dopo la pubblicazione del primo volume, nel 1605, costringendo l'autore a continuarne le vicende nella seconda parte, stampata dieci anni più tardi, per smentire quelle riscritture non autorevoli. E, col tempo, il *Caballero de la Triste Figura* è tornato a «succedere», prestando le sue vesti ora al manzoniano fra Cristoforo ora al giovane D'Artagnan, ad Emma Bovary o al principe Myškin; per poi approdare

¹ Javier Marías, *Lo que no sucede y sucede*, in Id., *Mañana en la batalla piensa en mí*, Delbosillo, Barcelona 2014, pp. 351-355, trad. it. Glauco Felici, *Quello che succede e quello che non succede*, in Id., *Domani nella battaglia pensa a me*, Einaudi, Torino 2000, pp. 279-283, qui pp. 281-282 (corsivo nel testo).



al Novecento, quando la fortuna dell'eroe cervantino ha conosciuto un ulteriore e rinnovato slancio².

La vita di Elias Canetti (1905-1994), perfettamente inquadrata nel XX secolo, è trascorsa sin dall'infanzia e fino alla vecchiaia sotto il segno del *Quijote*: non appena l'autore bulgaro imparò a leggere, infatti, fra i primi libri che gli regalò il padre, all'inizio degli anni Dieci, in una collana in inglese per bambini, figurava anche una versione ridotta del romanzo di Cervantes³. Il *Quijote* fu per Canetti «nicht nur der erste, sondern noch immer der größte Roman»⁴. Lo scrittore tornò per tutta la vita sulle pagine del capolavoro spagnolo⁵ e, ancora nel 1989, solo pochi anni prima di morire, si immerse nuovamente in un'ennesima rilettura del romanzo⁶.

A testimonianza di questa ascendenza, l'unico romanzo di Canetti, *Die Blendung*, composto fra l'autunno del 1930 e l'ottobre del 1931, e pubblicato a metà di ottobre del 1935, ha come ipotesto esemplare ed esplicito proprio il *Don Quijote* di Cervantes⁷. Il libro di Canetti è diviso

² Si vedano a riguardo *Don Quichotte au XX^e siècle. Réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, études réunies par Danielle Perrot, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2003; *I mondi possibili del Quijote*, numero monografico di «Critica del testo», IX (2006), 1-2, a cura di Elisabetta Sarmati – Simone Treccia (in particolare la seconda sezione: *La fortuna*); *Luoghi per il Don Chisciotte*, a cura di Mariarosa Scaramuzza Vidoni, Cisalpino, Milano 2006; Anthony Close, *A Companion to Don Quixote*, Boydell & Brewer, Woodbridge 2008, chap. 7: *Don Quixote and the Modern Novel*, pp. 227-253.

³ Cfr. Elias Canetti, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Hanser, München 1977, trad. it. Amina Pandolfi – Renata Colorni, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Adelphi, Milano 2008.

⁴ Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937* (1985), Fischer, Frankfurt a.M. 2004, p. 39, trad. it. Gilberto Forti, *Il gioco degli occhi. Storia di una vita (1931-1937)*, Adelphi, Milano 1995, p. 51.

⁵ Elias Canetti, *Das Gewissen der Worte. Essays*, Hanser, München 1976, p. 62, trad. it. Renata Colorni – Furio Jesi, *La coscienza delle parole*, Adelphi, Milano 1984, p. 95; Id., *Das Geheimnis der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985* (1975), Hanser, München 1987, pp. 19 e 130, trad. it. Gilberto Forti, *Il cuore segreto dell'orologio. Quaderni di appunti 1973-1985*, Adelphi, Milano 1987, pp. 20 e 124; Id., *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen*, Hanser, München 1992, p. 113, trad. it. Renata Colorni, *La tortura delle mosche*, Adelphi, Milano 1993, p. 135.

⁶ Ne dà conto Christine Meyer, *Don Quichotte dans Auto-da-fé*, in «Ein Dichter braucht Abnen». *Elias Canetti und die europäische Tradition*, hrsg. v. Gerald Stieg – Jean-Marie Valentin, Lang, Bern-Berlin 1997, p. 96.

⁷ Per quanto il legame con il capolavoro cervantino sia stato indicato dalla grande maggioranza della critica, non tutti i commentatori hanno affrontato in modo diretto il rapporto *Quijote/Die Blendung*: in proposito si vedano Armin Ayren, *Don Quijote Kien und Sancho Pansa Fischerle. Über Elias Canetti*, in «Die Horen», XXII (1977), pp. 111-115; Tania Hindenberger-Burton, *The Quixotic in Canetti's Die Blendung*, in «Modern Austrian Literature», XVI (1983), 3-4, pp. 165-176; Christine Meyer, «Comme un autre Don Quichotte». *Intertextualités chez Canetti*, ENS Éditions, Lyon 2001; Efraim Kristal, *El Quijote expresionista de Elias Canetti*, in «Estudios Públicos», 100 (2005), pp. 271-282; Gabriella Rovagnati, *Memoria e metamorfosi, ovvero da Miguel de Cervantes a Elias Canetti*, in *Luoghi*



in tre sezioni, i cui titoli riassumono efficacemente il progressivo andamento della storia: *Una testa senza mondo* (*Ein Kopf ohne Welt*), la prima parte, racconta l'intrusione della vita esterna, personificata da Therese (prima governante e poi moglie del protagonista), nella casa-biblioteca dove vive dedicando la sua esistenza ai libri Peter Kien, celebre sinologo; in *Un mondo senza testa* (*Kopflose Welt*), la seconda parte, si narra dell'esilio forzato di Kien dal suo eremo e quindi lo scontro diretto con la realtà; e infine ne *Il mondo nella testa* (*Welt im Kopf*), l'ultima parte, avviene il rimpatrio di Kien nel suo appartamento e il romanzo si conclude con una *ekpyrosis* totale della biblioteca, ovvero dell'intero microcosmo del sinologo. Più che la ripresa di alcune scene o la rivalutazione dell'impianto stesso del capolavoro cervantino, *Die Blendung* opera una risemantizzazione della *machina* quijotesca e, soprattutto, lo sviluppo in chiave contemporanea⁸ di quella rivoluzione epistemologica che le avventure dell'*ingenioso hidalgo* inaugurano nella modernità⁹.

Nel romanzo di Canetti Kien si 'chisciottizza', apparentandosi al suo antecedente con speculare simmetria. Al pari di Quijote, «gran madrugador» che vuole raddrizzare i torti nel mondo alzandosi al sorgere del sole, anche il protagonista di Canetti diviene un «grande albeggiatore» («In aller Frühe war er schon auf den langen Beinen»)¹⁰ per portare giustizia agli oppressi allorquando, disorbitato dal proprio universo in miniatura, decide di recarsi «Morgen für Morgen» al Monte dei pegni: «In erster Linie war es ihm um das Loskaufen der armen Bücher, in zweiter um die Besserung der Menschenbestien zu tun»¹¹. Similmente la «*donchisciottizzazione di Sancio*» e la «*sancizzazione di don Chisciotte*»¹² sono replicate nei rapporti fra Kien e il nano Fischerle durante l'arco narrativo della seconda parte del romanzo di Canetti. E, inoltre, sul rispecchiamento del

per il *Don Chisciotte*, cit., pp. 79-95; Gemma Gorga, *El mundo a través del libro. A propósito de Miguel de Cervantes, Elias Canetti y Bohumil Hrabal*, Rinascimento, Sevilla 2007.

⁸ Per una sintesi delle varie proposte di lettura alternativa di *Die Blendung* cfr. Gabriella Rovagnati, *Memoria e metamorfosi ovvero da Miguel de Cervantes a Elias Canetti*, cit., pp. 87-89.

⁹ Si vedano per questo perlomeno le riflessioni di Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris 1966, trad. it. Emilio Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1978, pp. 61-65.

¹⁰ Elias Canetti, *Die Blendung*, Hanser, München 1974, p. 181, trad. it. Luciano e Bianca Zagari, *Auto da fé*, Adelphi, Milano 2007, p. 191; d'ora in avanti le citazioni da *Die Blendung* saranno segnalate con l'abbreviazione *DBI* seguita dal numero della pagina (il corsivo all'interno delle citazioni sarà mio). Sul motivo della sveglia all'alba cfr. Corrado Bologna, *Il Cavaliere della Fede che ci fa saggi con la sua follia*, in Miguel de Unamuno, *Vita di don Chisciotte e Sancio Panza*, trad. it. Antonio Gasparetti, introd. di Corrado Bologna, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. XIII-XXXIV, XIX-XX.

¹¹ *DBI*, p. 238, trad. it. cit., p. 250.

¹² Corrado Bologna, *Il Cavaliere della Fede che ci fa saggi con la sua follia*, cit., p. XXXI.



folle nel servitore, che per compiacerlo si mostra più pazzo del padrone, si installa un ulteriore nesso, di palese ascendenza cervantina; la sovrapposizione, indicata da Miguel de Unamuno, Quijote-Cristo e Sancho-san Pietro¹³ è riproposta in *Die Blendung*: come Cristo promette ai suoi fedeli il regno dei cieli, così Quijote promette al suo scudiero un'isola, e così l'opportunistica Fischerle, entrando al servizio di Kien, si aspetta di guadagnare da questa prestazione un castello nel Nuovo Mondo¹⁴.

Oltre alla riformulazione del 'modello-Quijote' a fini strutturali, nel romanzo di Canetti si trovano casi di calco quasi esemplare, che testimoniano la funzione di fonte diretta del capolavoro cervantino. Un esempio in questo senso, credo mai segnalato, si trova nel finale della prima parte di *Die Blendung*, evidente rielaborazione del capitolo XVI del primo libro del *Quijote*. Qui Cervantes mette in moto la sua consueta «macchina delle botte»¹⁵ in una delle scene più movimentate ed esilaranti dell'opera: giunti malconci ad una locanda, l'*hidalgo* e lo scudiero vengono accomodati per la notte in una camera nella quale alloggia anche un mulattiere che, quella stessa sera, avrebbe dovuto ricevere la visita e le attenzioni della serva dell'oste, Maritornes. Quando quest'ultima arriva nella stanza, complice l'oscurità, viene però accolta da Quijote (che nel frattempo si era convinto che sarebbe giunta in suo soccorso la figlia del locandiere, perdutamente innamorata, come nelle migliori tradizioni, del cavaliere ferito); il mulattiere, risentito per la deviazione della sua amante, aggredisce l'*hidalgo*; il rumore della colluttazione sveglia l'oste; Maritornes si infila nel letto di Sancho che, scambiatala per un incubo, la colpisce ricambiato. Nasce così una rissa scombinata nella quale «daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza, y todos menudeaban con tanto priesa, que no se daban punto de reposo»¹⁶. Un'analogia notte degli equivoci è rap-

¹³ *Ivi*, pp. XXXI-XXXIV.

¹⁴ Sulla sovrapposizione della passione di Cristo con quella di Kien cfr. Lina Bolzoni, *Elias Canetti e la sua stanza della memoria*, in «Studia austriaca», VI (1998), pp. 57-74, 72-73. Un ulteriore e importante punto di sviluppo, che non mi pare sia stato messo finora debitamente in luce e non ho qui modo di approfondire (ma sul quale mi propongo di tornare in altra occasione), concerne propriamente la 'funzione-Sancho' nel romanzo di Canetti: a riguardo non trovo pienamente soddisfacenti le prospettive indicate da Christine Meyer, «*Comme un autre Don Quichotte*», cit., Efraín Kristal, *El Quijote expresionista*, cit. e Gabriella Rovagnati, *Memoria e metamorfosi*, cit.

¹⁵ Secondo la formulazione di María A. Roca Mussons cit. in Giovanni Caravaggi, *L'età di Filippo II*, in *L'età d'Oro della Letteratura Spagnola. Il Cinquecento*, a cura di Maria Grazia Profeti, La Nuova Italia, Firenze 1998, pp. 263-585, 500-519, qui p. 505.

¹⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes, dir. por Francisco Rico, 2 vols., Crítica, Barcelona 1998, vol. I, pp. 176-177, trad. it. Vittorio Bodini, *Don Chisciotte della Manca*, 2 voll., Einaudi, Torino 1994, vol. I, p. 151; le citazioni, d'ora in avanti, saranno segnalate con l'abbreviazione *DQu* seguita dal numero della parte e della pagina; il corsivo riportato al loro interno sarà mio.



presentata da Canetti allorquando, sul finire della prima parte del romanzo (in un capitolo non a caso intitolato *Prügel, Bastonate*), Kien, rientrando a casa dopo cena, cerca di mettersi al letto al buio per non svegliare Therese che crede già addormentata; la moglie, invece, «hatte, sobald er [Kien] aus dem Hause war, die Betten vertauscht, die spanische Wand entfernt und auch die übrige Einrichtung auf den Kopf gestellt»¹⁷. Così l'inconsapevole sinologo si sdraia sopra il corpo di Therese, comprendendo troppo tardi l'errore commesso: «Im selben Augenblick hatte er eine ungeheure Ohrfeige sitzen»¹⁸. La stessa dinamica delle percosse è peraltro replicata fedelmente da Canetti: nell'episodio di Cervantes il mulattiere prima «descargó tan terrible puñada sobre las estrechas quijadas del enamorado caballero [Quijote], que le bañó toda la boca en sangre» e, in seguito, «no contento con esto, se le subió encima de las costillas y con los pies más que de trote se las paseó todas de cabo a cabo»¹⁹; esattamente come Therese che, dopo la prima sberla, stancata di picchiare Kien con le mani, «stieß ihn vom Bett hinunter, wobei sie ihn, damit er ihr nicht entwische, an den Haaren festhielt, und trampelte, am Bettrand sitzend, mit den Beinen auf ihm herum, bis ihre Arme sich wieder besser fühlten»²⁰.

Il protagonista del romanzo di Canetti, Peter Kien, sorta di «sonderbar[er] Sinolog[e] von der traurigen Gestalt»²¹, è nell'aspetto in tutto e per tutto simile a Quijote²². Alti e segaligni, malinconici e pensosi, i due sono entrambi lettori instancabili la cui smania di conoscenza, le letture protratte e la cieca aderenza a quella che credono essere la 'verità' del testo li hanno portati a radicarsi ciascuno nel proprio personalissimo mondo di 'parole' alle quali le 'cose' vengono necessariamente fatte corrispondere in virtù della loro inderogabile quanto distorta visione del mondo. Quijote, infatti, come Kien,

los ratos que estaba ocioso [...] se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y, así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos²³.

¹⁷ *DBI*, p. 162, trad. it. cit., p. 171.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *DQu*, I, pp. 174-175, trad. it. cit., I, p. 150.

²⁰ *DBI*, pp. 162-163, trad. it. cit., I, pp. 172-173.

²¹ Dieter Dissinger, *Der Roman Die Traum der Blendung*, in «Text + Kritik», hrsg. v. Heinz L. Arnold, 28 (1982), pp. 33-42, qui p. 33.

²² Ha analizzato con precisione le corrispondenze fisiche fra Quijote e Kien Christine Meyer, «*Comme un autre Don Quichotte*», cit., pp. 87-89.

²³ *DQu*, I, p. 37, trad. it. cit., I, pp. 29-30. Parimenti Kien: *DBI*, pp. 144 ss.



En resolución, él [Quijote] se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. *Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros*, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; *y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo*²⁴.

I libri di cavalleria, che Quijote ha letto forsennatamente, sono diventati per lui la sostanza stessa della mente, sostituendo il linguaggio del suo pensiero, similmente ai testi di filosofia orientale divorati da Kien: entrambi si raccontano la realtà con la nuova lingua mutuata e assorbita dalla letteratura, al punto che i loro discorsi sono costantemente intervallati da citazioni che puntellano lo svolgersi del dialogo evidenziate dall'uso di *verba dicendi*; per il *Quijote* l'ha precisato Gemma Gorga: «– Ahora lo veredes, dijo Agrajes – respondió don Quijote»; mentre di Kien, analogamente, si dice nel libro che «in Zitäten dachte er»²⁵.

Nel capitolo XLVII del primo libro del *Quijote* si trova l'*hidalgo* sconfitto e amareggiato, rinchiuso in una gabbia posta su un carretto trainato da buoi diretto verso casa, tutto preso ad arrovellarsi con considerazioni volte, al solito, a fargli intendere meglio la propria condizione (che oscilla costantemente, nell'opera, fra spaesamento e identificazione). A lasciarlo perplesso è il fatto che, a sua conoscenza, nella tradizione cavalleresca precedente non si è mai verificato un evento analogo, ovverosia di un cavaliere che venisse ingabbiato e trasportato su un mezzo di locomozione così lento e squalificante (circostanza questa che in realtà ha un antecedente letterario nello *Chevalier de la charrette* di Chrétien de Troyes)²⁶; insomma, agli occhi di Quijote quanto gli sta capitando è un accadimento originale, non certificato dalla tradizione passata e dunque radicalmente (e letteralmente) inedito, al punto da rischiare di compromettere la solidità del suo statuto cognitivo (composto ormai da soli *exempla* letterari passati). L'*hidalgo* si trova sguarnito di elementi con i quali mediare discorsivamente una realtà incredibile, ma a questo punto è illuminato da un'intuizione formidabile, che lo fulmina regalando al lettore una delle più memorabili pagine della letteratura di ogni tempo:

²⁴ *DQu*, I, p. 39, trad. it. cit., I, p. 31.

²⁵ Gemma Gorga, *El mundo a través del libro*, cit., p. 14 (che cita da *DQu*, I, p. 102); la citazione di Canetti proviene da *DBI*, p. 15.

²⁶ Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. publiée sous la dir. de Daniel Poirion, Gallimard, Paris 1994, pp. 505-682, vv. 328 ss.



Cuando don Quijote se vio de aquella manera enjaulado y encima del carro, dijo:

– Muchas y muy graves historias he yo leído de caballeros andantes, pero jamás he leído, ni visto, ni oído que a los caballeros encantados los lleven desta manera y con el espacio que prometen estos perezosos y tardíos animales, porque siempre los suelen llevar por los aires con estraña ligereza, encerrados en alguna parda y oscura nube o en algún carro de fuego, o ya sobre algún hipogrifo o otra bestia semejante; pero que me lleven a mí agora sobre un carro de bueyes, ¡vive Dios que me pone en confusión! Pero quizá la caballería y los encantos destes nuestros tiempos deben de seguir otro camino que siguieron los antiguos. *Y también podría ser que, como yo soy nuevo caballero en el mundo, y el primero que ha resucitado el ya olvidado ejercicio de la caballería aventurera, también nuevamente se hayan inventado otros géneros de encantamientos y otros modos de llevar a los encantados*²⁷.

Con una *mise en abyme* vertiginosa, per evitare che questa infiltrazione della realtà distrugga la sua particolare visione del mondo, Quijote fa sì che la propria opera, vale a dire le proprie gesta, diventi parte integrante della tradizione cavalleresca. *L'hidalgo* si autopromuove al rango di *auctoritas* di quella stessa tradizione che gli permette di mediare la realtà per poterla leggere secondo il suo personalissimo sguardo. E quindi le sue gesta finiscono per diventare esse stesse parte integrante di quella percezione attraverso la quale Quijote può effettivamente vedere e vivere il mondo. Per dirla altrimenti: tutti i libri di cavalleria che Quijote ha in testa (con le loro storie, il loro linguaggio) gli consentono di lastricare la traiettoria del suo sguardo, della sua percezione fenomenica: dove c'è un buco lui non può vedere, non può procedere con i sensi né accedere cognitivamente, a meno che questa lacuna non venga colmata altrimenti, come fa introducendo il vissuto della propria opera.

In *Die Blendung* l'operazione concettuale è la medesima e Kien si comporta allo stesso modo di Quijote: in un luogo di rilevanza capitale per l'economia del romanzo di Canetti, perché mette a giorno le strategie retorico-esperienziali del protagonista, si legge di come Kien risolve i suoi rapporti con Pfaff, il portiere manesco e iroso del palazzo dove abita, con un lampo di genio degno di Quijote:

In der Liste der gefallenen Bücher figurierte als Nummer 39 ein dicker, alter Band über «Bewaffnung und Taktik der Landsknechte». Kaum war er mit schwerem Krach über die Leiter gekollert, als die blasenden Hausbesorger sich in Landsknechte verwandelten. *Eine ungeheure Begeisterung packte Kien. Der Hausbesorger war ein Landsknecht, was denn*

²⁷ *DQu*, I, pp. 590-591, trad. it. cit., I, p. 525. Ringrazio Corrado Bologna per la preziosa segnalazione di questo importante passo.



sonst? Die gedrungene Gestalt, die vernichtende Stimme, die Treue für Gold, seine Tollkühnheit, die vor nichts zurückschreckte, nicht einmal vor Frauen, sein Prahlen und Poltern ohne was zu sagen – der leibhaftige Landsknecht!

Da jagte ihm die Faust keinen Schrecken mehr ein. *Vor ihm saß eine wohlvertraute historische Figur. Er wußte, was sie tun und was sie lassen würde*²⁸.

La realtà, insomma, si accomoda all'idea di mondo che ne ha chi la legge. Kien, inesausto ricercatore di rassomiglianze fra l'esperienza quotidiana e le nozioni lette e immagazzinate nella sua memoria prodigiosa, come «Don Chisciotte [che] ha semplicemente scoperto che la *realtà*, alla quale aspira più di quanto non si creda, non è il *reale*, se mai un suo discorso (e in quanto tale inesorabilmente di parte)»²⁹, conferisce al proprio reale l'aspetto più congeniale alle sue aspettative. Il sinologo costruisce dunque la propria *Weltanschauung* allo stesso modo di chi, prima di lui, «se enfrascó tanto en su letura» al punto da perdere il senno – arrivando anche a un grado di «locura» più estrema.

Tauben schäbelten sich und gurrten, am Dreck war keine Schuld. Seit zwanzig Jahren hatte er diese Laute nicht gehört, bei seinem Spaziergang kam er täglich hier vorüber. *Doch war ihm das Gurren aus Büchern wohlvertraut. «Stimmt!» sagte er leise und nickte, wie immer, wenn eine Wirklichkeit ihrem Urbild im Druck entsprach*³⁰.

Più che avviare un sondaggio di natura intertestuale volto a rimarcare i numerosi punti di contatto fra il *Quijote* e *Die Blendung*³¹, interessa qui evidenziare l'elaborazione che Canetti opera del paradigma fenomenico-esperienziale e percettivo che sta alla base del romanzo di Cervantes. L'intuizione dell'autore spagnolo è inscritta nel processo di formazione – avviato fra il XVI e il XVII secolo – di un plesso concettuale di straordinaria portata paradigmatica che trova giustappunto nel *Quijote* uno dei luoghi decisivi del suo sviluppo, e che nel Novecento conoscerà un'ulteriore ed originale evoluzione. Questo punto di svolta del pensiero moderno è imperniato sul ripensamento del tema della follia elaborato

²⁸ *DBI*, pp. 119-120, trad. it. cit., p. 129.

²⁹ Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, 2ª ed., Sossella, Bologna 2015, p. 312, nota 6 ma si veda l'intero cap. 8: *La macchina di spropositi*, pp. 82-94.

³⁰ *DBI*, p. 129, trad. it. cit., p. 139.

³¹ Non ho modo qui di analizzare i numerosi luoghi che dimostrano gli evidenti rapporti intertestuali fra i due romanzi; l'operazione peraltro è stata già ampiamente tentata dalla critica: il miglior risultato in questo senso è l'ampio lavoro di Christine Meyer, «*Comme un autre Don Quichotte*», cit.



da Erasmo da Rotterdam e si arricchisce di alcune intuizioni provenienti da quella corrente filosofica definita prospettivismo³². La progressiva congiuntura di questi sviluppi con il pensiero contemporaneo, che qui è impossibile ripercorrere interamente, trova nella tessitura di confronti fra le opere di James Joyce, Sigmund Freud e Elias Canetti uno dei momenti di maggiore rilievo per l'elaborazione dell'intreccio che lega il *Quijote* al Novecento³³.

³² Il *Moriae Encomium* dell'umanista olandese, pubblicato per la prima volta nel 1511, fu un libro di grande fortuna europea (cfr. Carlo Ossola, *Erasmo nel notturno d'Europa*, Vita e Pensiero, Milano 2015), che probabilmente poté influenzare anche Cervantes, forse mediato dall'*Hospidale de' pazzi incurabili* di Tommaso Garzoni (sull'ermismo di Cervantes cfr. Marcel Bataillon, *Erasmo y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1991, 2ª ed. corr. y aumentada, pp. 609-612; Stephen Gilman, *The Death of 'Lazarillo de Tormes'*, in «Publications of the Modern Languages Association of America», LXXXI (1966), pp. 149-166; sull'ipotesi d'una «linea Erasmo-Ariosto-Garzoni-Cervantes» cfr. Corrado Bologna, *Introduzione* a Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Treccani, Roma 2011, pp. XV-LXXX, qui p. LXXXVIII). Sul prospettivismo si vedano perlomeno le posizioni di Michel de Montaigne, *Apologie de Raymond Sebond*, in Id., *Saggi* (1580), qui ed. con testo francese a fronte, a cura di Fausta Garavini – André Tournon, Bompiani, Milano 2012, pp. 970-972; si rimanda qui inoltre nelle edizioni italiane a Thomas Hobbes, *Leviatano*, a cura di Arrigo Pacchi, con la collaborazione di Agostino Lupoli, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 29; Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Monadologia* (*Monadologie*, 1714), § 57, in Id., *Scritti filosofici*, 3 voll., a cura di Massimo Mugnai – Enrico Pasini, Utet, Torino 2000, vol. III, p. 461.

³³ Joyce, che nel 1922, l'anno di pubblicazione dello *Ulysses*, aveva già letto molti dei libri di Freud (cfr. Richard Ellmann, *James Joyce*, New and Revised Edition, Oxford University Press, Oxford 1983, pp. 340 e 436 ss.), perfezionò lo *stream of consciousness* avendo ben presenti proprio gli studi dello psicoanalista austriaco (anzitutto *Die Traumdeutung*), dai quali mutuò lezioni importanti sulla fluenza, l'autonomia del significante, il metodo delle libere associazioni (cfr. Mark Shechner, *Joyce in Nighttown. A Psychoanalytic Inquiry into 'Ulysses'*, University of California Press, Berkeley et. al. 1974; Chester G. Anderson, *Introduction* (sezione 'Joyce and Freud'), in *The Seventh of Joyce*, ed. by Bernard Benstock, Indiana University Press, Bloomington 1982, pp. 53-56; Gabriele Frasca, *Joycity. Joyce con McLuhan e Lacan*, Edizioni d'if, Napoli 2013, pp. 99-100). L'autore irlandese ha inoltre recepito pienamente l'innovazione del paradigma epistemologico quiotesco, ricalibrandola adeguatamente nella propria opera per adattarla allo sguardo deformante dello *stream* (cfr. James Joyce, *Ulysses. The 1922 Text*, ed. with an Introduction and Notes by Jeri Johnson, Oxford University Press, Oxford 2008, p. 184-185; altre citazioni da Cervantes in Id., *Finnegans Wake*, ed. by Robbert-Jan Henkes – Erik Bindervoet – Finn Fordham, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 234.3-6-23 e 482.14; cfr. Margaret Church, *Structure and Theme. 'Don Quixote' to James Joyce*, Ohio State University Press, Columbus 1983, in part. pp. 135 ss.). Freud, d'altra parte, fu un entusiasta lettore del *Quijote*, che fu profondamente rimeditato negli anni (cfr. perlomeno Josep Béa – Victor Henrnández, *Don Quixote: Freud and Cervantes*, in «International Journal of Psychoanalysis», 65 [1984], pp. 141-153; Léon Grinberg – Juan Francisco Rodríguez, *The Influence of Cervantes on the Future Creator of Psychoanalysis*, in «International Journal of Psychoanalysis», 65 [1984], pp. 155-168; Edward C. Riley, *Cervantes, Freud, and Psychoanalytic Narrative Theory*, in «Modern Language Review», 88 [1993],



L'influsso di Joyce in *Die Blendung* è da ritenere determinante e intimamente connesso con la rielaborazione del pensiero quijotesco. L'autore irlandese in passato è stato non di rado accostato a Canetti dalla critica (a partire da un ricordo spiacevole dello stesso scrittore bulgaro, che racconta di un'apparizione fugace di Joyce a una sua conferenza nella quale leggeva passi da *Hochzeit* e *Die Blendung*)³⁴ e non sono mancati raffronti fra lo *Ulysses* e *Die Blendung*; lo stesso Canetti, d'altra parte, «in a 1969 interview with Swiss writers Paul Nizon and Ippolita Pizzetti, denied the possibility of any direct influence; he would not read Joyce until later»³⁵. Alcuni studiosi, dando credito a questa patente dichiarazione di *anxiety of influence*, hanno continuato a riscontrare nelle due opere un rapporto «justified only in the general sense that both Joyce and Canetti are strikingly non-traditional and frankly sometimes demanding»³⁶. Ma dal recente rinvenimento da parte di Sven Haneschek di alcuni appunti inediti di Canetti databili ai primi anni Trenta, e in particolare al 1935 (vale a dire in quegli stessi anni in cui l'autore bulgaro scriveva e poi pubblicava *Die Blendung*), emerge come a quel tempo Canetti stesse progettando un libro interamente basato sull'ultimo capitolo dello *Ulysses*, quello di Molly Bloom³⁷. Lo *Ulysses* termina con una colata ininterrotta di *stream of consciousness* che racconta l'addormentarsi di Molly nel corso della sua stessa narrazione, puntellata dall'autocertificazione che la propria voce le offre attraverso l'impiego ripetuto del monosillabo *yes* con il quale si chiude l'opera; Canetti voleva scrivere un libro interamente esemplato su queste pagine, con la lingua dello *stream of consciousness*. Uno spaccato della mente di Therese offerto da Canetti ci mostra un personaggio che, non dissimilmente dalla Molly Bloom joyciana, (si) parla per frasi fatte:

Ich bin eine anständige Person und hab' mit keinem Menschen noch was gehabt. Ja, wenn man sich nicht wehren täte, hätt' man zehn an je-

pp. 1-14; Siegbert Salomon Praver, *The Dog, the Knight, and the Squire. Sigmund Freud's Reading of Cervantes*, in «Oxford German Studies», 37, 1 [2008], pp. 74-91).

³⁴ Lo scrittore racconta l'episodio in Elias Canetti, *Il gioco degli occhi*, cit., pp. 204-212 (ma si veda fino a p. 220).

³⁵ William C. Donahue, *Good-Bye to All That: Elias Canetti's Obituaries*, in *A Companion to the Works of Elias Canetti*, ed. by Dagmar C.G. Lorenz, Camden House, Rochester 2004, pp. 25-41, 37, nota 2; l'intervista è stata ripubblicata in «Corriere della Sera», 19 agosto 1994, p. 21.

³⁶ *Ivi*, p. 25; poco pertinente in questo caso la lettura di Christine Meyer, «Comme un autre Don Quichotte», cit., pp. 198-199 e 205 ss.

³⁷ Sven Haneschek, *Elias Canetti. Biographie*, Hanser, München 2005, pp. 206-207; accosta lo *Ulysses* e *Die Blendung* senza svolgere però un vero confronto (se non latamente tematico); Tatjana Barazon, *Des livres dans la tête: la bibliothèque imaginaire chez Bradbury, Canetti et Joyce*, in «Conserveries mémorielles», 5 (2008), 1, pp. 174-189.



dem Finger. Aber was macht man dann? Es wird ja alles von Tag zu Tag teurer. Die Kartoffeln kosten bereits das Doppelte. Kein Mensch weiß, wohin das noch führt. Da mach' ich nicht mit. Jetzt bin ich verheiratet und ein einsames Alter steht mir bevor...

*Aus den Zeitungsannoncen, ihrer einzigen Lektüre, kannte Therese verschiedene schöne Wendungen, die sie in aufgeregten Stunden oder nach schwerwiegenden Entschlüssen in ihre Gedanken einflocht. Solche Worte übten eine beruhigende Wirkung auf sie aus. Sie wiederholte: ein einsames Alter steht mir bevor, und schlief ein*³⁸.

Therese rappezza la sua realtà, per non creare vuoti spaventosi, con le frasi che le ronzano in testa, il suo lessico quotidiano («alles, was ihr durch den Kopf fuhr, sprach sie aus»; «Sie selbst hatte auf ihre Laune keinen Einfluß. Diese war von der Stelle des Monologs abhängig, bei der sie im Augenblick hielt. Sie lebte ganz und gar in ihrer Redex»³⁹). E il finale del periodo succitato, nel quale la donna si addormenta in preda a un flusso monologante e ripetitivo, non può non ricordare le pagine conclusive dello *Ulysses* nelle quali proprio la coprotagonista femminile prende sonno abbandonata al suo *stream* di frasi fatte. Ma più che una semplice reminiscenza, il modello di un pensiero rapsodico che evolve per libere associazioni svolgendosi in un flusso continuo e che però sovra-interpreta la realtà, assecondandola cioè alla visione del mondo del soggetto che in quel momento esperisce raccontando, attesta l'avvenuta saldatura, nelle pagine di Canetti, fra *Quijote* e *Ulysses*⁴⁰.

I tentativi puerili e la «logica stringente» con i quali invece Kien, novello Quijote, tenta risibilmente di arginare la sua governante e moglie sono indici evidenti del collasso psicologico ed epistemologico al quale il sinologo è giunto a causa dell'intrusione della realtà nella sua vita:

³⁸ *DBI*, p. 65, trad. it. cit., pp. 72-73.

³⁹ Cfr. *DBI*, pp. 114-116, trad. it. cit., pp. 123-125.

⁴⁰ Più difficile in questo senso cogliere gli influssi di Freud: numerose sono difatti, in *Die Blendung*, le critiche rivolte dall'autore bulgaro alla psicoanalisi (emblemizzata dal fratello di Kien, Georges, lo psichiatra) e ai suoi errori (cfr. Françoise Kenk, *Un résistant exemplaire à la psychanalyse dans la Vienne des années trente*, in «Austriaca», XXXIII [1991], pp. 79-87; Gerald Stieg, *Canetti und die Psychoanalyse – Das Unbehagen in der Kultur und Die Blendung*, in *Elias Canetti. Londoner Symposium*, ed. by Adrian Stevens – Fred Wagner, Heinz, Stuttgart 1991, pp. 59-73; Michael Rohrwasser, *Elias Canetti's literarische Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse in seinem Roman 'Die Blendung'*. *Anmerkungen zum Verhältnis von Literatur und Psychoanalyse*, in «Convivium» [2000], pp. 43-64; Johannes G. Pankau, *Images of Male and Female in Canetti's Fictional, Autobiographical and Theoretical Work*, in *A Companion to the Works of Elias Canetti*, cit., pp. 217-238); come pure le allusioni agli studi di Freud attraverso le minuziose (e ironiche) descrizioni dei sogni: cfr. per esempio *DBI*, pp. 37 ss., 222 e 463, trad. it. cit., pp. 45 ss., 233 e 478.



Es ergab sich von selbst, daß Kien den geschlossenen Augen Lust abgewann. War er mit dem Waschen fertig, so öffnete er sie noch nicht. Eine kleine Weile länger verblieb er in der Phantasie von den plötzlich verschwundenen Möbeln [...]. Kien erfindet die Blindheit nicht, er wendet sie nur an, eine natürliche Möglichkeit, von der die Sehenden leben [...]. Es ist sein Recht, die Blindheit, die ihn vor solchen Sinnesexzessen schützt, auf alle störenden Elemente in seinem Leben zu übertragen. Die Möbel existieren für ihn so wenig, wie das Heer von Atomen in ihm und um ihn. «Esse percipi», *Sein ist Wahrgenommenwerden, was ich nicht wahrnehme, existiert nicht* [...]. *Woraus sich mit zwingender Logik ergab, daß Kien sich keineswegs selbst betrog*⁴¹.

Al pari del *Quijote*, tutto il romanzo di Canetti è un grande autoinganno di Kien, ordito attraverso la personalissima autonarrazione della realtà che il sinologo svolge mediante l'inesausto racconto del mondo inghiottito nel proprio *stream*. Non dissimilmente dallo *Ulysses*, nel quale ci si immette direttamente nei pensieri dei vari personaggi, in *Die Blendung* viviamo attraverso l'autonarrazione *in fieri* di tutti i personaggi (anche di quelli secondari e finanche delle comparse, proprio come nel capolavoro joyciano)⁴² il progressivo definirsi di una *Weltanschauung* caleidoscopica. Leggendo, infatti, si scopre un testo in cui alle descrizioni fatte dal narratore si mescidano inavvertitamente i monologhi interiori, che falsano la visione della realtà offerta fino a un attimo prima dall'autore per rappresentarla filtrata attraverso gli occhi del personaggio⁴³. Assai nitida era in Canetti la consapevolezza che «die Welt nicht mehr so darzustellen war, wie in früheren Romanen, sozusagen vom Standpunkt *eines* Schriftstellers aus, die Welt war zerfallen»⁴⁴.

Quest'idea, per lo scrittore bulgaro, era essenziale e costituisce *in nuce* il nucleo generativo di *Die Blendung*. Alla fine degli anni Venti, Canetti progetta un ciclo di romanzi (che si sarebbero in seguito ridotti a uno), delineando sommariamente i caratteri dei vari personaggi; fra questi si distingue l'«*Uomo dei libri*», il progenitore di Kien. In questa

⁴¹ *DBI*, pp. 70-72, trad. it. cit., pp. 78-81.

⁴² «Canetti's reading of *Don Quixote* shapes the writing of *Die Blendung*. Cervantes' technique of creating figures rather than characters is preserved. Canetti's figures may be new, expressive of the 'substance of the time', but in creating them, he is accommodating the old to the new or, as he would have it, transforming the old» (Adrian Stevens, *Creating Figures, Narrative, Discourse and Character in Die Blendung*, in *Elias Canetti. Londoner Symposium*, cit., pp. 105-117, qui p. 114); ma la trasformazione dei personaggi in Canetti, *iuxta* la lezione di Joyce, avviene mediante la loro riconversione a menti risuonanti di un flusso narrativo nel quale il lettore si alloga percependo la realtà attraverso gli occhi (e le orecchie) che in quel momento inquadrano il mondo.

⁴³ Basti pensare al caso dello studente incontrato al Monte dei pegni che scambia Kien per il direttore (cfr. *DBI*, p. 233, trad. it. cit., p. 245).

⁴⁴ E. Canetti, *Das Gewissen der Worte*, cit., p. 243, corsivi nel testo, trad. it. cit., p. 339.



visione appena schizzata, dove già si prefigura il cuore di *Die Blendung*, l'autore bulgaro aveva ben chiaro soprattutto un elemento:

Abbozzai dei personaggi che avevano un modo personalissimo di vedere le cose, che non potevano più darsi da fare a casaccio, e anzi incanalavano tutti i loro sentimenti e tutti i loro pensieri in una direzione ben precisa.

E ancora:

Ogni personaggio doveva avere una visione tutta sua delle cose, e quella visione, che dominava il suo mondo, non era paragonabile alla visione di nessun altro. Bisognava che tutto combaciasse con quel punto di vista. Il rigore con cui tutto il resto era escluso dal mondo del personaggio era forse la cosa a cui tenevo di più. Era un laccio che avevo estratto da una matassa aggrovigliata, e volevo che fosse puro, indimenticabile. Doveva imprimersi nella memoria come un Don Chisciotte. Doveva pensare e dire delle cose che nessun altro individuo avrebbe mai potuto né pensare né dire. Doveva impersonare a tal punto un aspetto del mondo, che il mondo senza di lui sarebbe stato più povero, ma non solo più povero, anche più falso⁴⁵.

Ciò che interessa a Canetti è la particolarità dello sguardo dei suoi personaggi (il loro «modo personalissimo di vedere le cose»), ma non solo: per lo scrittore è centrale soprattutto l'aderenza ossessiva a questa prospettiva («il rigore con cui tutto il resto [è] escluso dal mondo del personaggio»), tale da far «combacia[re]» ogni cosa «con quel punto di vista». E per realizzare questa singolare visione di dichiarata matrice quijotesca, l'autore bulgaro combina la grande intuizione di Cervantes con la lezione joyciana dello *stream*: partendo dall'individualità dell'io (*Ein Kopf ohne Welt*), il percorso dello sguardo raggiunge il mondo non ancora contaminato dal percipiente (*Kopflose Welt*); l'osservato, passando attraverso gli occhi, rientra poi nella testa del soggetto (*Welt im Kopf*), dove si scioglie tradotto nella lingua che parla il flusso di pensieri del personaggio.

Nonostante le citazioni esplicite, i riferimenti e le numerose analogie con alcune scene del *Quijote* che Canetti ha trasposto nella sua opera, fra tutte quella che senza dubbio è al centro del ripensamento complessivo del romanzo cervantino, ricodificandosi come il momento apicale della riscrittura operata dall'autore di *Die Blendung*, è sicuramente il rogo

⁴⁵ Questa e la precedente citazione non segnalata provengono da Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931* (1980), Fischer, Frankfurt a.M. 2004, p. 299, trad. it. Andrea Casalegno – Renata Colorni, *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, Adelphi, Milano 1994, pp. 325-326, corsivi miei; per gli accenni a *Die Blendung* si veda tutta l'ultima parte (pp. 321-375); cfr. inoltre Elias Canetti, *Il gioco degli occhi*, cit., pp. 50-51.



della biblioteca dell'*hidalgo*: «los libros autores del daño», sono scrutinati poco scrupolosamente dal curato e dal barbiere nel capitolo VI del primo libro e poi, nel VII, i volumi colpevoli della «locura» di Quijote vengono consegnati al «castigo de fuego»⁴⁶. Questa *ekpyrosis* libraria dovette ispirare profondamente Canetti, che rievocò lo spoglio dei volumi già nel capitolo *Mobilmachung* (*Mobilitazione*) della prima parte, per poi collocare, con studiata inversione strutturale, nel finale della sua opera la distruzione dei libri attraverso le fiamme, trasformando però questo incendio in una pira funeraria dove trova fine, con la biblioteca del sinologo, lo stesso Kien, che ha appiccato il rogo oramai del tutto fuori di senno⁴⁷. Nel pieno delirio di una narrazione auto-suggestiva che riveste di *parole* infuocate ogni *cosa* che gli passa davanti agli occhi e sulla lingua, il protagonista di Canetti, pienamente 'chisciottizzato', è oramai intrappolato in un ossessivo cortocircuito cognitivo che lo porta al suicidio⁴⁸.

Non poteva che finire fra le fiamme la storia di questo novello don Quijote, impazzito, come il suo antenato, per i troppi libri immagazzinati in una sola testa. Se invece Kien avesse letto i romanzi dei suoi 'predecessori' l'avrebbe certo saputo⁴⁹: il carico eccessivo di memoria porta alla follia. Di certo lo aveva compreso «the odd minority crying in the wilderness» di Ray Bradbury⁵⁰, in quella mirabile revisione del 'modello-Quijote' che è *Fahrenheit 451*. In questo romanzo ogni personaggio salva un solo libro dal diluvio di fiamme appiccate dai «pompieri» governativi nascondendolo nella propria memoria. Le ceneri sempre calde del *Quijote*, nel Novecento, non smettono di bruciare: ma questa è un'altra storia, un altro dei «mondi possibili del *Quijotes*»⁵¹.

⁴⁶ *DQu*, I, pp. 76-77, trad. it. cit., I, p. 63.

⁴⁷ Cfr. Elias Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., pp. 371 ss.

⁴⁸ *DBI*, pp. 507 ss, trad. it. cit., pp. 522 ss.

⁴⁹ Cfr. *DBI*, pp. 40-41, trad. it. cit., p. 48.

⁵⁰ Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, Del Rey, New York 1996, p. 152.

⁵¹ Come titola il già citato numero monografico di «Critica del testo», IX (2006), 1-2 dedicato al *Quijote*. Al rapporto Cervantes-Bradbury, quasi del tutto ignorato dalla critica, sto dedicando da tempo alcune mie ricerche che conto di concludere a breve.

Ricerche

L'Istituto Italiano di Studi Germanici è un Ente di ricerca all'interno del quale 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 e nell'ambito delle humanities.

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 sowohl zu Literatur, Kultur und Linguistik der deutsch- und skandinavischsprachigen Länder vornehmen als auch im Feld der Humanities.

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.

Colore locale o motivo politico? *L'Emilia Galotti* a Guastalla

Gianluca Paolucci

I.

L'Emilia Galotti sembra aver disatteso le aspettative del pubblico contemporaneo di Lessing ed è molto probabile che l'autore lavorò al dramma calcolando in anticipo le reazioni. Come è noto, *L'Emilia Galotti* fu messa in scena per la prima volta a Braunschweig nel marzo del 1772. La duchessa Philippine Charlotte, moglie di Carlo I, sin dall'arrivo di Lessing a Wolfenbüttel lo aveva «assillato» affinché il drammaturgo scrivesse una «nuova tragedia» per il suo settantaduesimo compleanno¹. Chissà cosa si aspettava la duchessa Philippine dal dramma? Fatto sta che già da subito Lessing sembra rendersi conto di aver tradito le attese. Annunciando la tragedia al duca Karl in una lettera del marzo 1772, l'autore si diceva infatti preoccupato che la duchessa potesse non apprezzare *L'Emilia Galotti*: «Non so se sia il caso di mettere in scena una tragedia in un giorno di festa come questo; in questa occasione Sua Altezza potrebbe aver voglia di vedere tutt'altro»². In realtà, il drammaturgo si preoccupa inutilmente: Philippine Charlotte non si degnò di partecipare alla prima. E lo stesso Lessing si dà malato, a causa di un forte mal di denti³. Che sia una semplice scusa? Su questo torneremo. In tal senso, mi sembra significativo che *L'Emilia Galotti* si apra con un dialogo tra Ettore Gonzaga e il suo artista di corte, il pittore Conti, il quale presenta al principe un dipinto che non gli era stato commissionato, il ritratto della giovane

¹ Lettera di Gotthold Ephraim Lessing a Christian Friedrich Voss del 24 dicembre 1771, in Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1988, qui Bd. XI.2: *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, hrsg. v. Helmuth Kiesel u. Mitwirkung v. Georg Braungart – Klaus Fischer – Ute Wahl, p. 305.

² Lettera di Gotthold Ephraim Lessing al duca Karl von Braunschweig del marzo 1772, in *ivi*, p. 365.

³ Cfr. la lettera di Gotthold Ephraim Lessing a Eva König del 15 marzo 1772, in *ivi*, p. 379.



Emila appunto: «Vi porto il ritratto che mi avete ordinato, principe. E ne porto un altro, che non mi avete ordinato, ma che merita di essere visto...»⁴. Che sia in realtà Lessing a portare alla corte di Braunschweig, e più in generale, sulle scene tedesche, un'opera che, poiché al di là della commissione, tradiva le aspettative e, tuttavia, proprio per questo motivo, meritava di essere vista?

Effettivamente, se rivolgiamo l'attenzione alla storia della recezione in Germania dell'*Emilia Galotti* negli anni che seguirono la sua comparsa, è facile constatare come l'opera non si inserisse a pieno nell'orizzonte di attesa di lettori e spettatori. Seppure la maggior parte dei giudizi di critici e di recensori sulle riviste letterarie dell'epoca fu positiva, dai materiali a disposizione traspare sempre un fondo di riserva rispetto alle scelte contenutistiche e drammaturgiche per cui Lessing ha optato nella tragedia⁵. Adirittura, l'autore di una recensione apparsa nel maggio del 1777 sul «*Berlinisches Literarisches Wochenblatt*» scriveva che l'*Emilia Galotti* era stata scritta con un anticipo di vent'anni⁶. Già il fratello di Lessing, Karl, che fu il primo a leggere il dramma prima che fosse messo in scena, trovava nell'*Emilia Galotti* «un tono [...] finora mai trovato in nessun'altra tragedia» ed esprimeva il timore che ciò che trovava il suo plauso – come era già avvenuto in altre occasioni – «potesse essere accolto dal pubblico in maniera assai fredda»⁷. Anche l'amico berlinese di Lessing, Karl Wilhelm Ramler, in un recensione sulla «*Berlinische privilegierte Zeitung*» del 28 marzo 1772, sottolineava la profonda differenza che separava l'*Emilia Galotti* dalla precedente *Miss Sara Sampson*: se in questa gli spettatori erano stati spinti eccessivamente alle lacrime, ora le lacrime rimanevano soltanto *in nuce*, anzi, era considerevole la presenza, nel nuovo dramma, di elementi comici: «Non si piange abbastanza nella nostra *Emilia*; si ride addirittura»⁸. Senza riserve, a seguito della prima messinscena della tragedia a Vienna nel luglio del 1772, Giuseppe II confessò di aver riso massimamente proprio nei momenti in cui, al contrario,

⁴ Cito da Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1772), trad. it. Gianluca Paolucci, *Emilia Galotti. Tragedia in cinque atti*, in Alessandro Berdini – Paolo Fallai, *Emilia Galotti, un progetto*, a cura di Natascia Di Baldi – Gianluca Paolucci, Bibliotheca Aretina, Arezzo 2010, pp. 141-222, qui p. 145.

⁵ Cfr. Edward Dvoretzky, *The Enigma of 'Emilia Galotti'*, M. Nijhoff, The Hague 1963.

⁶ Cit. in Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Historisch-Kritische Ausgabe*, hrsg. v. Elke Monika Bauer, Niemeyer Verlag, Tübingen 2004, p. 198.

⁷ Cfr. la lettera di Karl Lessing al fratello Gotthold Ephraim del 3 febbraio 1772, in Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, cit., pp. 343-344.

⁸ Cit. in Gesa Dane, *Gotthold Ephraim Lessing. Emilia Galotti. Erläuterungen und Dokumenten*, Reclam, Stuttgart 2009 (1ª ed. 2002), p. 87.



si sarebbe dovuto piangere, come riportò Eva König a Lessing⁹. E August Wilhelm Schlegel, agli inizi dell'Ottocento, decretò: «Lessing ha trasportato il punto di vista freddo e attento del comico nell'ambito del tragico; nell'*Emilia Galotti* le passioni sono dipinte maggiormente con sagacia e arguzia che espresse in modo eloquente»¹⁰.

Già per i contemporanei risultava dunque difficile leggere l'*Emilia Galotti* alla luce delle riflessioni teoriche come articolate poco prima da Lessing nella *Hamburgische Dramaturgie*, in cui si affermava – in base alla rilettura lessinghiana di Aristotele – che l'obiettivo ultimo, catartico, della tragedia era quello di suscitare nello spettatore i sentimenti di compassione e di timore, per poi trasformare tali passioni in disposizioni virtuose. Laddove, ad esempio, a molti la risoluzione di Odoardo di uccidere la figlia per preservarne la virtù nella scena finale appariva immotivata e 'innaturale', era improbabile che lo spettatore potesse immedesimarsi a pieno nei personaggi¹¹. Secondo un recensore delle «Neue Critische Nachrichten» del 13 giugno 1772 la scena contribuirebbe addirittura a inibire il sentimento tragico, in particolare, laddove Odoardo paragona il coltello con cui si appresta a trafiggere Emilia a una spilla per capelli¹². Significativamente, nel 1772, Johann Gottlob Dyk scriveva a Johann Benjamin Michaelis:

A Berlino la pièce è stata rappresentata tre volte, ma ogni volta con successo sempre minore. Non c'è da meravigliarsi! Il dramma si adatta maggiormente alla lettura dell'esperto, non agli spettatori e agli attori. Entrambi hanno bisogno di drammi in quali risaltino uno o due ruoli in cui possano immedesimarsi¹³.

⁹ Cfr. la lettera di Eva König a Lessing del 15 luglio 1772, in Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, cit., p. 442: «Il vostro nuovo lavoro è stato messo in scena per tre sere di seguito la scorsa settimana e sempre con uno straordinario e generale successo. L'imperatore lo ha visto due volte e lo ha lodato molto con G[ebler]. 'Devo del resto ammettere – ha detto – di non aver mai riso in vita mia tanto per una tragedia'. E posso anche affermare di non aver mai udito ridere tanto per una tragedia, anche in passaggi in cui, secondo me, si sarebbe dovuto piangere piuttosto che ridere».

¹⁰ August Wilhelm Schlegel, *Über Lessing* (1798/1801), in August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken von A. W. Schlegel und F. Schlegel*, Bd. I, Nicolovius, Königsberg 1801, p. 202.

¹¹ Cfr. in proposito Francesca Tucci, *Le passioni allo specchio. 'Mitleid' e sistema degli affetti nel teatro di Lessing*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2005, in particolare il capitolo dal titolo '*Erschütterung' anziché catarsi. Sul 'mancato' effetto di Emilia Galotti*, pp. 225-273.

¹² Cit. in Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Historisch-Kritische Ausgabe*, cit., p. 199.

¹³ Cit. *ivi*, pp. 203-204.



C'è motivo di credere che Lessing lavorò con l'obiettivo di inibire l'immedesimazione degli spettatori, suscitando al contrario una sorta di distanza critica e culturale rispetto alle vicende rappresentate.

Del resto, anche la scelta dell'autore di ambientare la tragedia in Italia destò l'attenzione e la curiosità dei critici: nel marzo del 1772, un recensore della «Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten» si chiedeva da dove Lessing avesse ripreso la storia dell'*Emilia Galotti*, lamentando l'irreperibilità delle fonti¹⁴. Anche l'ambientazione italiana del dramma fu sottoposta a critica. Lo stesso recensore delle «Neue Critische Nachrichten», il quale si era soffermato sul dialogo tra Odoardo ed Emilia circa il coltello che non è una spilla per capelli quale elemento inibitore dell'effetto tragico, si chiedeva perché Lessing, il quale si era già pronunciato a favore del 'locale' nelle sue riflessioni e nei suoi modelli (esempio ne era stata la *Minna von Barnhelm*, che si svolge in una locanda di Berlino al termine della Guerra dei Sette Anni), avesse poi scelto di trasferire la scena dell'*Emilia Galotti* in Italia, a Guastalla¹⁵. Nel marzo del 1773, sulle colonne del «Magazin zur Geschichte des deutschen Theaters» gli faceva eco Johann Jost von Hagen, che lamentava che Lessing avesse cercato il soggetto fuori dai confini nazionali. Se il suo intento era stato quello di rielaborare la storia di Virginia «in vesti moderne», che motivo c'era di scegliere eroi italiani? I tedeschi non avrebbero potuto farlo altrettanto bene? Ironicamente si risponde: altrimenti Lessing, celebre quale creatore di sempre nuovi termini, non avrebbe potuto utilizzare parole dal gusto esotico quali «veggia» o «villa»¹⁶. Lodarono invece la scelta dell'ambientazione Karl Lessing, secondo il quale il fratello avrebbe voluto rappresentare «il colore locale» italiano¹⁷ e Ramler, che parlava dell'attenzione di Lessing «per tutto ciò che è tipico dell'Italia»: ha raffigurato gli usi locali assai bene, «i costumi del principe, dei cortigiani, degli artisti, dei religiosi, dei borghesi, addirittura dei ladri e degli assassini»¹⁸.

Ma furono unicamente queste le motivazioni di Lessing? Furono soltanto l'ambientazione meridionale, il «colore locale» che contribuirebbero a dare maggiore consistenza alle figure e alle loro passioni a spingere il drammaturgo ad ambientare la tragedia in Italia? Esiste una relazione tra l'intento dell'autore di disattendere le aspettative degli spettatori, relative

¹⁴ Cit. *ivi*, p. 212.

¹⁵ Cit. *ivi*, p. 217.

¹⁶ Cit. *ivi*, p. 225.

¹⁷ Cfr. la lettera, già citata, di Karl Lessing al fratello Gotthold Ephraim del 3 febbraio 1772, in Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, cit., pp. 345.

¹⁸ Cit. in Gesa Dane, *Gotthold Ephraim Lessing. Emilia Galotti. Erläuterungen und Dokumenten*, cit., p. 87.



sia al contenuto che alla forma del dramma, mediante effetti che oggi – in base alla lezione brechtiana – si potrebbero definire di ‘straniamento’¹⁹ e l’opzione per la distanza geografica? Poteva essere anche questa funzionale a suscitare un atteggiamento ‘straniato’ da parte del pubblico?

Ai contemporanei di Lessing, a prescindere da alcune eccezioni, sfuggì quasi del tutto il riferimento nell’*Emilia Galotti* alla realtà del loro tempo. Notoriamente, a individuare per primo il ‘sottofondo politico’ della tragedia fu Heinrich Heine, il quale, nel 1833, nella *Romantische Schule* scrisse che «soltanto allora si cominciava a comprendere cosa Lessing intendesse con la rappresentazione del dispotismo in dodicesimo nell’*Emilia Galotti*»²⁰. Se – come è stato affermato dalla critica – Lessing, ambientando il dramma a Guastalla²¹, voleva alludere alla situazione tedesca, come l’Italia all’epoca estremamente frammentata dal punto di vista politico, sociale e spirituale, ciò significa anche che l’autore, trasponendo la scena fuori dai confini della Germania, desiderava forse spostare anche la visuale da cui era possibile guardare alla realtà tedesca. Nelle pagine che seguono si intende mettere a fuoco tale prospettiva, riflettere sul motivo della scelta dell’ambientazione italiana e riconsiderare l’*Emilia Galotti* sullo sfondo del dibattito settecentesco circa le prerogative dell’Impero e il problema del particolarismo sia italiano che tedesco. Attraverso il riferimento a Guastalla nella tragedia – questa la nostra tesi – Lessing sembra prendere indirettamente posizione in una polemica che infiammava la pubblicistica e le élite intellettuali tra Berlino e Vienna. Ciò, come si vedrà, avveniva significativamente (forse anche per ragioni opportunistiche) nel momento in cui il drammaturgo, ormai deluso dalla realtà politica e culturale berlinese, progettava di trasferirsi nella capitale austriaca.

Come dimostra la reazione della critica, le vicende storiche del ducato gonzaghese di Guastalla non interessavano i tedeschi. Tuttavia riguardavano da vicino la più vasta realtà del Sacro Romano Impero. Il ducato di Guastalla, infatti, sin dal Cinquecento, – osserva Antonio Badolato – era stato un «avamposto asburgico» in Italia, e cioè «funzionale alle esigenze austriache»²²: «La costituzione stessa di questa piccola entità autonoma,

¹⁹ Cfr. in proposito Simonetta Sanna, *L’ambiguità del potere*, in Alessandro Berdini – Paolo Fallai, *Emilia Galotti, un progetto*, cit., pp. 53-67, qui p. 67, e Francesca Tucci, *Le passioni allo specchio*, cit., p. 265.

²⁰ Heinrich Heine, *Die Romantische Schule* (1833), Kritische Ausgabe, hrsg. v. Helga Weidmann, Reclam, Stuttgart 1976, p. 22.

²¹ Sull’ambientazione italiana dell’*Emilia Galotti* cfr. Manfred Durzak, *Das Italienbild in Lessings Emilia Galotti - historisierende Parabel-Konstruktion oder präzise historische Analyse?*, in *Deutsche Aufklärung und Italien*, hrsg. v. Italo Michele Battafarano, Lang, Bern et al. 1992, pp. 191-204.

²² Antonio Badolato, *Le cause della dissoluzione*, in «Reggio Storia», 26 (1984), pp. 28-31 e 37, qui p. 30.



oltre a essere il frutto della cultura rinascimentale – scrive Badolato –, era una dei risultati del disegno politico di Carlo V di dar vita a un Impero universale guidato dagli Asburgo»²³. Se già nel 1541 Carlo V aveva concesso a Don Ferrante Gonzaga, viceré di Sicilia e una delle figure più in vista presso la corte imperiale per i suoi meriti militari, il diritto di separare Guastalla dal ducato di Milano, fino a renderla feudo indipendente e soggetto diretto del Sacro Romano Impero, in seguito Ferrante II fu addirittura nominato dall'imperatore «Commissario Imperiale per gli affari d'Italia», e Guastalla, nel 1621, diventò «ducato imperiale»²⁴. Fino alla seconda metà del Settecento la città di Guastalla fu un importante tassello nell'equilibrio europeo, diviso tra gli interessi degli Asburgo e dei Borboni. E questo soprattutto dopo la caduta della linea spagnola degli Asburgo, impegnati, da questo momento in poi, ad allargare la loro sfera di influenza politica nell'Italia centro-settentrionale. L'importanza di Guastalla entro le mire austriache sulla Penisola è dimostrato dal fatto che le truppe di Maria Teresa, nel 1746, in seguito all'estinzione della linea gonzaghesca con l'ultimo duca Giuseppe Maria, occuparono militarmente il ducato, innalzando addirittura sulla piazza della cittadina un trono, simbolo del potere imperiale²⁵. E ancora, l'ingerenza asburgica nelle vicende guastallesi non diminuì neanche dopo il 1748, quando, in base al trattato di Aquisgrana, Maria Teresa fu costretta – nonostante gli sforzi diplomatici del von Kaunitz – a devolvere Guastalla a Filippo di Borbone. Nel 1765 a Filippo successe il figlio Ferdinando, e la politica austriaca scelse allora di agire secondo il motto «bella gerant alii, tu felix Austria nube»: il giovane Ferdinando sposò l'austriaca Maria Amalia, figlia di Maria Teresa e sorella di Giuseppe II. A Maria Amalia, nel 1771, riuscì addirittura di allontanare il ministro filo-francese Guillaume Du Tillot (che si era opposto al matrimonio), incitando il popolo contro di lui (e fa pensare la circostanza che anche il dramma di Lessing, del 1772, termini con l'allontanamento di un ministro).

In realtà, i rapporti di Guastalla con l'Impero avevano cominciato a incrinarsi già al termine del Seicento, quando il duca di Mantova Ferdinando Carlo, discendente del ramo francese dei Gonzaga-Nevers, nel 1678, subentrò alla linea gonzaghesca italiana e prese possesso di Guastalla, schierandosi a favore della politica francese. Se c'è un duca la cui descrizione corrisponde al personaggio lessinghiano di Ettore Gonzaga è proprio Ferdinando Carlo. Nella *Istoria della città e ducato di Guastalla* Ireneo Affò racconta di come questi si abbandonasse ai suoi «sempre inconsiderati trasporti» e «vizi», vivendo «fra le crapule e la più furiosa

²³ *Ivi*, pp. 31 e 37.

²⁴ Cfr. Aldo Mossina, *Storia di Guastalla* (1936), E. Lui Editore, Guastalla 2004, p. 40.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 65.



libidine»²⁶, conducendo una «vita licenziosissima e turpe»²⁷, lasciando «se stesso in balia di adulatori, d'interessati ministri, e di pessimi consiglieri»²⁸, e perciò era «mirato con truce aspetto dall'Imperial Maestà»²⁹.

Del resto, dai primi anni del Settecento si assistette a una stretta austriaca sui territori italiani soggetti al Reich, giustificata anche ideologicamente, ad esempio, dall'intervento del conte von Zinzendorf, che ribadiva il diritto assoluto dell'Impero sugli stati italiani, «affermando che anche quella parte che *ab immemorabili* era stata posseduta pacificamente da Repubbliche e da Principi doveva considerarsi in certo modo come una rapina sofferta dall'Impero»³⁰. Il Reich, probabilmente nel bisogno di compensare la riduzione delle sue ingerenze nel territorio tedesco, s'impegnò, nel corso del Settecento, in una vera e propria lotta contro il particolarismo e l'assolutismo delle piccole corti nella Penisola. Si introdussero soprattutto riforme di carattere giuridico, con l'obiettivo di ribadire la principale prerogativa dell'Impero, la sua giustizia superiore e imparziale, laddove lo scopo della Camera Imperiale, sin dalla sua fondazione, era stato quello di giudicare le lagnanze di vassalli e di soggetti dei principi in casi di denegata giustizia³¹.

Contemporaneamente si consumava la lenta decadenza dei Gonzaga, culminante con i ducati di Antonio Ferdinando e di Giuseppe Maria: con loro – osserva Aldo Mossina – «finiva senza luce e senza gloria la famiglia Gonzaga di Guastalla [...]. Coi due ultimi Duchi si può affermare che Guastalla venne retta esclusivamente da ministri intriganti e senza scrupoli, i quali si preoccupavano soltanto» di soddisfare «le proprie smodate ambizioni»³². La storiografia sembra aver di sovente letto la storia del declino del ducato di Guastalla dalla prospettiva dei 'vincitori', e cioè dell'Impero. Antonio Badolato interpreta la sorte di Guastalla come un esempio del «definitivo tramonto dell'epoca delle Signorie rinascimentali» a fronte del «consolidarsi degli Stati nazionali»³³, laddove il senso dello Stato dei Guastallesi appariva 'antimoderno', determinato dal «gusto per la propria autonomia e per il particolare»³⁴. Più da vicino, Badolato individua i motivi della crisi degli ultimi Gonzaga nel «livello di con-

²⁶ Ireneo Affò, *Istoria della città e ducato di Guastalla*, 4 voll., nella Regio Ducal Stamperia, per Salvatore Costa e compagno, Guastalla 1785-1787, qui vol. III, p. 296.

²⁷ *Ivi*, p. 93.

²⁸ *Ivi*, p. 296.

²⁹ *Ivi*, p. 297.

³⁰ Salvatore Pugliese, *Il Sacro Romano Impero in Italia*, Treves, Milano 1935, p. 235.

³¹ Cfr. *ivi*, pp. 231-233.

³² Aldo Mossina, *Storia di Guastalla*, cit., p. 64.

³³ Antonio Badolato, *Le cause della dissoluzione*, cit., p. 30.

³⁴ *Ibidem*.



flittualità interna tra partiti più attenti alla tutela di egoismi particolari che non alla salvaguardia degli interessi generali» e ciò dimostrerebbe «l'incapacità di Guastalla di porsi come interlocutore credibile presso le Cancellerie d'Oltralpe»³⁵.

Sebbene la storiografia abbia recentemente rivalutato l'esperienza degli 'antichi Stati Italiani' – compresa quella dei Gonzaga a Guastalla³⁶ – e la modernità delle loro strutture, è tuttavia indubbio che Lessing, nell'*Emilia Galotti*, abbia ritratto il ducato guastallese nel momento della sua 'presunta' decadenza. Bisogna allora chiedersi perché l'autore, nel 1772, faccia riferimento a una questione che coinvolgeva l'Impero e, ancor più da vicino, la Casa d'Austria, e mostri un simile ritratto delle piccole corti italiane, che, a ben vedere, nella seconda metà del Settecento, poteva essere funzionale alla politica interventista asburgica. È evidente che il drammaturgo riconoscesse – come gran parte degli intellettuali dell'epoca – «l'affinità strutturale e la conseguente comparabilità delle problematiche in Germania e in Italia»³⁷, laddove – come scrive Eugenio Bartoli – «in Germania [...] gli 'anacronismi' come Guastalla durarono sino al 1918»³⁸. Del resto, già la Guerra dei Sette Anni, nel contesto tedesco, era stato il risultato di un medesimo scontro tra le prerogative imperiali e quelle particolaristiche della Prussia fridericiana, e questo aveva portato a una politicizzazione del pensiero e alla nascita di partiti in lotta. In quegli anni la Casa d'Austria era impegnata a tenere insieme la realtà composita e frammentata della Germania e a contenere soprattutto la spinta autonomista prussiana. Al tempo, gli Asburgo si presentavano quali paladini dell'ideale universale del Sacro Romano Impero in risposta agli interessi particolari dei singoli stati³⁹, laddove le leggi imperiali si

³⁵ *Ivi*, p. 29.

³⁶ Cfr. Eugenio Bartoli, *Il Ducato di Guastalla. Stato, comunità, sovrani durante la guerra di successione polacca, in 1734 e dintorni. Il Ducato e il territorio di Guastalla tra battaglie e vecchi luoghi comuni*, a cura di Eugenio Bartoli, Associazione Guastallese di Storia Patria, Guastalla (RE) 2002, pp. 11-42. Nel saggio Bartoli mette in dubbio le precedenti acquisizioni storiografiche circa gli ultimi decenni del ducato di Guastalla, «che, al vaglio documentale, mostrano la propria inconsistenza», evidenziando piuttosto come Guastalla «dal coacervo di Stati minimi, Signorie, Autonomie locali più o meno accentuate, panorama che disegnò vari secoli e aree della storia d'Italia, può dirsi l'unico ad essere riuscito non solo a mantenere la propria identità, ma addirittura ad accrescere le proprie dimensioni territoriali e le prerogative dei propri Sovrani, emergendo quindi da tale confusa moltitudine e collocandosi così alle soglie del novero dei maggiori». *Ivi*, p. 13.

³⁷ Christof Dipper, *L'Italia e l'Illuminismo italiano al tempo di Lessing*, in *Da Vienna a Napoli in carrozza. Il viaggio di Lessing in Italia*, a cura di Lea Ritter Santini, Diffusione Electa, Napoli 1991, pp. 57-70, qui p. 59.

³⁸ Eugenio Bartoli, *Il Ducato di Guastalla. Stato, comunità, sovrani*, cit., p. 16.

³⁹ Cfr. Heinrich Ritter von Srbik, *Österreich in der deutschen Geschichte*, F. Bruckmann, München 1936.



dimostravano ormai lettera morta nelle piccole corti, dove imperavano incontrastati l'arbitrio e il dispotismo dei principi.

Sebbene nell'*Emilia Galotti* non sia presente alcun rimando all'Impero (forse Lessing allude alla dipendenza di Guastalla da questo, quando fa dire al conte Appiani che, nonostante abbia scelto di servire il Gonzaga, è tuttavia sempre «vassallo di un signore ancor più grande...»⁴⁰) è proprio questa assenza – e cioè la mancanza di un'autorità 'super partes' quale garante di una giustizia superiore, capace di mettere pace tra i fronti contrapposti – a farsi notare.

A ben vedere, l'*Emilia Galotti* appariva sulle scene proprio nel momento in cui in Germania si cercava di colmare questo vuoto (soprattutto legislativo) e l'idea imperiale riprendeva vigore – come in Italia – attraverso diverse iniziative politiche e culturali all'indomani della Guerra dei Sette Anni⁴¹. Tale aspirazione emerge con chiarezza nello scritto del giurista Friedrich Carl von Moser *Von dem deutschen Nationalgeist* del 1765, nel quale l'analisi della divisione territoriale, giuridica e spirituale della Germania si accompagnava all'auspicio di un'unione dei principati tedeschi sotto l'Impero (o meglio la corte viennese di Giuseppe II) e di una riduzione delle loro pretese particolaristiche, della loro cosiddetta 'superiorità territoriale', in virtù di una maggiore incidenza della costituzione imperiale nella giurisdizione dei singoli stati⁴². Sebbene non ci siano testimonianze dirette, è molto probabile che Lessing conoscesse il pamphlet di Moser o comunque la sua tesi di fondo, considerato il fatto che il testo – come vedremo meglio tra poco – provocò accesa reazione nell'ambiente intellettuale in cui operava al tempo il drammaturgo, quello berlinese.

Per Moser, in *Von dem deutschen Nationalgeist*, scritto alla luce della devastante esperienza della Guerra dei Sette Anni, la Germania era ormai diventata «un oggetto di derisione»: «disuniti tra di noi, deboli a

⁴⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, trad. it. cit., p. 174.

⁴¹ Cfr. in proposito Wolfgang Burgdorf, 'Reichsnationalismus' gegen 'Territorialnationalismus': Phasen der Intensivierung des nationalen Bewußtseins in Deutschland seit dem Siebenjährigen Krieg, in *Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum ersten Weltkrieg*, hrsg. v. Dieter Langewiesche – Georg Schmidt, Oldenbourg, München 2000, pp. 157-190.

⁴² Sullo scritto di Moser cfr. Bruno Renner, *Die nationalen Einigungsbestrebungen Friedrich Carl von Mosers (1765-1767)*, Schwarz, Königsberg 1921; Friedrich Meinecke, *Weltbürgertum und Nationalstaat* (1908), Oldenbourg, München 1962, pp. 30-37; Dagobert de Levie, *Patriotism and Clerical Office: Germany 1761-1773*, in «Journal of the History of Ideas», 14 (1953), 4, pp. 622-627; Notker Hammerstein, *Das politische Denken Friedrich Carl von Mosers*, in «Historische Zeitschrift», 212 (1971), pp. 316-338; Nicholas Vazsonyi, *Montesquieu, Friedrich Carl von Moser and the 'National Spirit Debate' in Germany, 1765-1767*, in «German Studies Review», 22 (1999), 2, pp. 225-246; Hans-Martin Blitz, *Aus Liebe zum Vaterland. Die deutsche Nation im 18. Jahrhundert*, Hamburger Edition, Hamburg 2000, pp. 281-339.



causa delle nostre divisioni, forti soltanto quando si tratta di recarci danno a vicenda, incapaci di imparzialità, insensibili alla dignità del nostro nome e a quello delle leggi, invidiosi nei confronti del nostro sovrano, diffidenti nei confronti del prossimo, divisi nei principî»⁴³. A decretare questo stato era per Moser «lo spirito militare del tempo»⁴⁴, «lo spirito partigiano»⁴⁵ e «autonomista»⁴⁶ che aveva acceso gli animi dei tedeschi, il «separatismo»⁴⁷ fomentato dai numerosi partiti in lotta, che causavano «divisione interna» e «disunità»⁴⁸. Utilizzando una metafora cara ai giuristi dell'Impero⁴⁹, Moser presentava la Germania con l'immagine di un corpo statale – e sociale – disorganico, le cui membra erano divise dalla testa (l'Imperatore), a causa del particolarismo e della «superiorità territoriale» delle piccole corti. Moser si soffermava ripetutamente sul concetto di patriottismo: il 'vero' patriota – dice, citando Isaak Iselin – «non appartiene a nessun partito; disprezza lo spirito del disordine; a muoverlo sono l'amore per la legge e per l'interesse generale»⁵⁰. Al 'patriottismo territoriale' dei singoli stati – su tutti quello prussiano, che Lessing ben conosceva e da cui prese più volte le distanze – Moser contrapponeva un *Reichspatriotismus*, e cioè un patriottismo ligio all'Impero, e auspicava il rafforzamento della «costituzione imperiale»⁵¹. Nella Germania del tempo era infatti lo «spirito di indipendenza, di dominio» a prevalere, motivato da una pericolosa «indifferenza nei confronti delle leggi», se non da una vera e propria «assenza di leggi»⁵²: «presso le corti, nei gabinetti, presso i ministeri e collegi rappresentanti i ceti sociali, i principî si fanno sempre più arbitrari, privi di leggi e dispotici»; qui, non di rado, «una legge fin troppo chiara nella sua applicazione viene interpretata in base ai propri interessi e secondo l'arbitrio personale»⁵³. A fronte di tale situazione, «da parte dei sudditi, rispetto ai quali i signori si sentono di molto superiori, è richiesta una cieca e disonorevole sottomissione»⁵⁴. Moser individuava quindi la soluzione a questi problemi in un «equilibrio dei di-

⁴³ Friedrich Carl von Moser, *Von dem deutschen Nationalgeist*, s.e., s.l. 1765, p. 4.

⁴⁴ *Ivi*, p. 15.

⁴⁵ *Ivi*, p. 22.

⁴⁶ *Ivi*, p. 33.

⁴⁷ *Ivi*, p. 36.

⁴⁸ *Ivi*, p. 111.

⁴⁹ Cfr. in proposito Barbara Stollberg-Rilinger, *Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation. Vom Ende des Mittelalters bis 1806*, C.H. Beck, München 2009 (1ª ed. 2006), p. 14.

⁵⁰ *Ivi*, p. 1.

⁵¹ *Ivi*, p. 67.

⁵² *Ivi*, p. 34.

⁵³ *Ivi*, p. 66.

⁵⁴ *Ivi*, p. 70.



ritti e dei doveri tra la testa e le membra del corpo statale»⁵⁵, consapevole che i tedeschi «essendo un popolo, con un nome e una lingua comuni»⁵⁶, avevano bisogno di un «unico sovrano»⁵⁷, che il giurista individuava in Giuseppe II, presso la cui corte Moser era in servizio sin dal 1764.

Come è comprensibile, dura fu la risposta allo scritto di Friedrich Carl von Moser da parte degli intellettuali 'patrioti' berlinesi (da Thomas Abbt a Friedrich Nicolai, da Justus Möser a Moses Mendelssohn), schierati a favore della politica autonomista di Federico II, sulle colonne dei «Briefe, die Neueste Litteratur betreffend» e della «Allgemeine deutsche Bibliothek»⁵⁸. I berlinesi criticavano l'eccessivo idealismo della proposta di Moser, laddove la mancanza di unità in Germania era ormai un dato di fatto, esistendo soltanto «partiti in lotta» («kriegende Partheyen»⁵⁹). Quali difensori di una «deep-seated tradition of particularism characteristic of the German Lands since Roman Times»⁶⁰, i berlinesi non potevano non avversare la prospettiva di un patriottismo nazionale sotto l'egida dell'Impero – un «patriottismo cortigiano imperiale» lo ha definito Nicolao Merker⁶¹ –, rappresentato dalla Casa e dalla corte degli Asburgo, che avrebbe soffocato le singole realtà della ricca compagine tedesca, in particolare quella prussiana, della cui specificità gli intellettuali berlinesi andavano assai fieri.

In realtà, nella contesa si contrapponevano due differenti modelli politici: se Moser aveva individuato nella corte di Giuseppe II il punto di raccordo spirituale e culturale – la testa – dell'Impero, a Berlino era assai più marcato, e generalmente accettato, il contrasto – se non un vero e proprio scollamento – tra la corte e le altre realtà sociali e intellettuali, cittadine e regionali. In tal senso, è significativa la presa di posizione di Justus Möser sulla «Allgemeine deutsche Bibliothek» rispetto allo scritto di Moser, laddove il primo si diceva convinto che il cambiamento o il miglioramento delle condizioni politiche e sociali in Germania non potesse diffondersi dall'alto, dalle corti: «Ma dove si trova poi questa nazione?»

⁵⁵ *Ivi*, p. 12.

⁵⁶ *Ivi*, p. 3.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Cfr. in proposito Cem Sengül, *Patriotische Fronten zwischen Preußen und dem Reich. Friedrich Nicolai und Friedrich Carl von Moser*, in *Friedrich Nicolai & die Berliner Aufklärung*, hrsg. v. Rainer Falk – Alexander Košenina, Wehrhahn Verlag, Hannover 2008, pp. 281-304.

⁵⁹ Cfr. la recensione di Thomas Abbt alle *Beberzigungen* di Friedrich Carl von Moser (Frankfurt a.M. 1761) del 30 luglio 1761 nei «Briefen, die Neueste Litteratur betreffend», cit. in Cem Sengül, *Patriotische Fronten zwischen Preußen und dem Reich*, cit., p. 287.

⁶⁰ Nicholas Vazsonyi, *Montesquieu, Friedrich Carl von Moser and the 'National Spirit Debate' in Germany*, cit., p. 227 ss.

⁶¹ Nicolao Merker, *L'illuminismo tedesco. L'età di Lessing*, Laterza, Bari 1968, p. 468.



Presso le corti? Nessuno vorrà dirlo. [...] A corte non vive il patriota, non vive l'uomo che appartiene alla nazione»⁶². Il punto di vista di Möser era condiviso, ad esempio, anche da Friedrich Nicolai, il quale, allo stesso modo, affermava che l'avanzamento culturale della nazione non dovesse provenire dal sovrano e dalla corte, ma dai ceti più produttivi della società (e cioè dalla borghesia)⁶³. Rispetto all'assolutismo illuminato di Giuseppe II, nella *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781* (1783/1796) il pubblicista berlinese osservava programmaticamente:

Dio non voglia che uomini che non appartengono alla corte convincano i monarchi che tutto, e soprattutto la cultura di una nazione e il rischiarimento degli intelletti e della religione, debba provenire esclusivamente da loro! Questi benefici miglioramenti, se si desidera che durino a lungo, devono prorompere dalla classe media del popolo [...]»⁶⁴.

II.

Memore della sua esperienza berlinese⁶⁵, Lessing sembra aver voluto rappresentare nell'*Emilia Galotti* – questa la nostra tesi – gli effetti del particolarismo, e dunque della scissione tra la testa e le altre parti del corpo sociale, nel conflitto che oppone la corte del Gonzaga alla famiglia Galotti. Si badi che nel dramma lessinghiano è la politica assolutista del Gonzaga, che «non rispetta nessuna legge»⁶⁶ e alcuna autorità a lui superiore a generare una frattura con la società, a causare reazioni estreme e controproducenti, motivando la scelta eccessivamente virtuosa, ma del tutto 'escapista' di Appiani e Odoardo, decisi a evitare il contatto con la sfera 'sporca' della politica. Del resto, l'aspirazione di Appiani – come

⁶² «Allgemeine deutsche Bibliothek», 6 (1768), 1, pp. 3-6, qui pp. 4, 6.

⁶³ Questo, ad esempio, è evidente nella *Beschreibung der Residenzstädte Berlin und Potsdam* (1786) di Nicolai, dove l'attenzione è rivolta principalmente al tessuto sociale cittadino, mentre pochissimo spazio è dedicato all'ambiente di corte. In proposito mi permetto di rimandare a Gianluca Paolucci, *La nascita di Berlino dalla 'Beschreibung der Residenzstädte Berlin und Potsdam' di Friedrich Nicolai*, in «Cultura Tedesca», 38 (2010), *Berlino, capitale del XXI secolo*, pp. 23-40.

⁶⁴ Cit. in Klaus Hermsdorf, *Literarisches Leben in Berlin. Aufklärer und Romantiker*, Akademie Verlag, Berlin 1987, pp. 113-114.

⁶⁵ Sul (difficile) rapporto tra Lessing e Berlino, cfr. Gustav Sichelschmidt, *Lessing in Berlin*, Punkt-Verlag, Berlin 1979; mentre sulla produzione di Lessing nel periodo berlinese cfr. la raccolta «*Die Ehre hat mich nicht gesucht*». *Lessing in Berlin. Gedichte, Stücke, kritische Schriften, Briefe*, hrsg. v. Gerhard Wolf, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M. 1986.

⁶⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, trad. it. cit., p. 212.



spiega Marinelli – non è quella «di cercare fortuna a corte. [...] Vuole trasferirsi con la sua signora nelle sue valli in Piemonte... andare a caccia di camosci sulle Alpi ed allevare marmotte»⁶⁷. Ora, la corte di Guastalla – come ha notato la critica – sembra rimandare al contesto di Braunschweig⁶⁸ o a quello berlinese di Federico II, il quale era solito definirsi il primo servitore dello Stato (allo stesso modo dice il Gonzaga: «che lavoro triste; e dire che ci invidiano!»⁶⁹): un'affermazione, quella di Federico di Prussia, che diede non poco da riflettere ai suoi contemporanei, ma che non significava altro – osserva Franz Mehring – che egli reputasse lo Stato come suo esclusivo possesso personale⁷⁰. Già Heinse, nell'*Ardinghello*, si domandava: «Come può essere servitore uno a cui nessuno comanda, che non conosce padrone sopra di sé, che fa leggi a suo criterio e le impone, e nessuna ne accetta, e che punisce senza legge a suo arbitrio?»⁷¹. D'altronde anche i personaggi che nell'*Emilia Galotti* si allineano sul fronte dell'anti-corte (soprattutto Appiani e Odoardo) presentano molti tratti dei patrioti berlinesi amici di Lessing. La 'malinconia' del conte Appiani, ad esempio, assomiglia a quella dell'ufficiale prussiano Ewald von Kleist – amico di Lessing –, affetto da attacchi di depressione che lo spingevano non di rado a cercare rifugio fuori dalla città nella quiete di quella natura descritta nelle sue poesie⁷²; mentre le parole del conte, quando afferma di aver scelto «volontariamente» di servire il Gonzaga, ricordano quelle di Thomas Abbt circa la sua 'libera' scelta di servire Federico II⁷³. Anche l'avversione di Odoardo nei confronti dell'ambiente cortigiano e la sua predilezione per la vita agreste sembrano trovare precedenti nelle riflessioni degli intellettuali berlinesi sul passato dell'Impero. Ad esempio, nella sua *Osnabrückische Geschichte* (1765-1780) Justus Möser aveva voluto tralasciare la storia dei principi, concentrandosi su quella degli usi e dei costumi del popolo, dei contadini, degli artigiani e della nobiltà

⁶⁷ *Ivi*, p. 152.

⁶⁸ Cfr. Paul Rilla, *Lessing und sein Zeitalter*, C.H. Beck, München 1973 (1ª ed. 1959), p. 271.

⁶⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, trad. it. cit., p. 143.

⁷⁰ Cfr. Franz Mehring, *Die Lessing-Legende. Zur Geschichte und Kritik des preußischen Despotismus und der klassischen Literatur* (1913), trad. it. Enzo Cetrangolo, *La leggenda di Lessing. Per la storia e la critica del dispotismo prussiano e della letteratura classica*, Edizioni Rinascita, Roma 1952, pp. 63-74.

⁷¹ Cit. *ivi*, p. 64.

⁷² Cfr. Hugh Barr Nisbet, *Lessing. Eine Biographie*, C.H. Beck, München 2008, pp. 306-308.

⁷³ Nell'*Ehrengedächtnis* a seguito della morte di Abbt, avvenuta il 3 novembre 1766, all'età di 28 anni, Friedrich Nicolai scriveva: «Ci si chiede: era il Brandeburgo la patria di Abbt? Certamente. L'aveva scelta volontariamente, era entrato liberamente in servizio del sovrano». Cit. in Cem Sengül, *Patriotische Fronten zwischen Preußen und dem Reich. Friedrich Nicolai und Friedrich Carl von Moser*, cit., p. 297.



guerriera, lodandone la vita lontana dalla corte e legata alla regione e alla sua gente. Nello «sviluppare la storia dei nostri diritti, costumi e consuetudini» – scrive Merker – Möser vedeva «l'età d'oro di questa storia negli antichi decentralizzati istituti della libertà popolare germanica così come fiorivano prima di essere sommersi dagli ordinamenti feudali dell'età carolingia»⁷⁴ e dunque nel periodo antecedente all'istituzione del Reich.

A ben vedere, il tema del tempo è centrale anche nell'*Emilia Galotti*⁷⁵. Se la corte di Guastalla del Gonzaga come raffigurata da Lessing è un evidente anacronismo rispetto alle pretese dell'Impero, anche il fronte dell'anti-corte sembra non riuscire a staccarsi dall'adorazione di un passato che non è più e che alla fine del dramma tende a tramutarsi in passione incontrollata e a farsi pericoloso. Tutti i personaggi dell'*Emilia Galotti* sembrano rifiutare il trascorrere del tempo per rimanere legati alle loro immagini mentali – direbbe Spinoza⁷⁶. Significativa in questo senso è la scena di apertura che vede Conti protagonista, il quale confeziona ritratti di Emilia sia per il Gonzaga che per Odoardo, offrendo un'arte che vuole eliminare «i guasti prodotti dal tempo»⁷⁷. E sarà proprio il richiamo al passato repubblicano del racconto di Tito Livio evocato da Emilia a determinare, alla fine del dramma, il tragico gesto di Odoardo.

In Prussia l'immaginario romano di stampo repubblicano si sovrapponeva a quello patriottico e particolarista che rivendicava le antiche libertà dei singoli territori tedeschi antecedenti all'istituzione del Sacro Romano Impero⁷⁸. Ciò risulta evidente nello scritto di Thomas Abbt *Vom Tode für das Vaterland* (1761), in cui si auspicava che l'amore dei Romani e dei Greci per la Repubblica potesse essere rivolto a una monarchia moderna, quella prussiana⁷⁹. Insomma, in Prussia il repubblicanesimo degli antichi era funzionale a giustificare la politica assolutistica di Federico II nei confronti del Reich, di cui non si riconosceva l'autorità. Se Thomas Abbt aveva predicato la morte per la patria, e nella tragedia di Lessing l'anacronismo della corte è equiparabile a quello dei personaggi di Odoardo e Appiani, il drammaturgo dimostra come le due prospet-

⁷⁴ Nicolao Merker, *L'illuminismo tedesco. L'età di Lessing*, cit., p. 467.

⁷⁵ Cfr. Wolfgang Wittkowski, *Bürgerfreiheit oder -feigheit? Die Metapher des 'langen Weges' als Schlüssel zum Koordinatensystem in Lessings politischen Trauerspiel 'Emilia Galotti'*, in «Lessing Yearbook/Jahrbuch», XVII (1985), pp. 65-88.

⁷⁶ Cfr. in proposito Gianluca Paolucci, *Urla a corte. Dal 'Laocoonte' all'Emilia Galotti'*, in Alessandro Berdini – Paolo Fallai, *Emilia Galotti, un progetto*, cit., pp. 83-103, qui alle pp. 97-98.

⁷⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, trad. it. cit., p. 146.

⁷⁸ Cfr. in proposito Gonthier-Louis Fink, *Lessings Philotas und seine Auseinandersetzung mit dem Republikanismus (1757-1760)*, in «Lessing Yearbook/Jahrbuch», 30 (1998), pp. 53-72.

⁷⁹ Cfr. Thomas Abbt, *Vom Tode für das Vaterland*, Nicolai, Berlin 1761.



tive si eliminino a vicenda e rimandino alla ben nota 'misericordia tedesca': al sacrificio virtuoso di Emilia non segue un mutamento dei rapporti di forza (come già nella precedente tragedia lessinghiana *Philotas*⁸⁰). Anzi, nel dramma il gesto di Odoardo e la morte della giovane fanno addirittura il gioco del Gonzaga. Del resto Lessing è estremamente preciso a riguardo, sin dal 1758, laddove dice di aver voluto separare dalla vicenda di Virginia tutto ciò che riguarda l'interesse dello Stato, di non volere rappresentare, a differenza del precedente di Tito Livio, «il ribaltamento dell'ordinamento statale»⁸¹.

Rispetto alla contrapposizione tra corte e corpo sociale come raffigurata nell'*Emilia Galotti*, Lessing sembra insomma non parteggiare per nessuno dei fronti in lotta. Ter-Nedden ha scritto che in realtà l'autore «non drammatizza la critica alla corte, ma la sua anti-critica»⁸². Che Lessing fosse contrario a schematiche polarizzazioni lo dimostra la sua recensione al *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) di Antonio de Guevara, di cui il drammaturgo, nel 1751, nella «Berlinerische privilegierte Zeitung», aveva criticato l'esagerazione dei tratti negativi della vita di corte:

Gli uomini rimangono uomini a corte, in città e in campagna. Semplici creature in cui si bilanciano il bene e il male. Bisognerebbe abbandonare non la corte, ma la vita per sfuggire alle debolezze e al vizio. Questi diventano soltanto più pericolosi presso la corte, in virtù del suo influsso sulla società, ma non più consistenti⁸³.

⁸⁰ Cfr. Hugh Barr Nisbet, *Lessing. Eine Biographie*, cit., pp. 316-328.

⁸¹ Cfr. la lettera di Lessing a Nicolai del 21 gennaio 1758, in Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, cit., qui Bd. XI.1: *Briefe von und an Lessing 1743-1770*, p. 267.

⁸² Gisbert Ter-Nedden, *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*, Metzler, Stuttgart 1986, p. 175.

⁸³ Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, cit., qui Bd. II: *Werke 1751-1753*, p. 179. Era questa la medesima prospettiva di Friedrich Carl von Moser, il quale con lo scritto *Der Herr und der Diener* (1759) – che ebbe un enorme successo, con diecimila copie vendute in Germania – si era proposto di ristabilire i doveri e le responsabilità del signore e del suo ministro nei confronti dei sudditi, essendo l'autore consapevole del fatto che il miglioramento dello Stato – come osservato – dovesse procedere dalla corte. Anche Moser evitava di apporre pretese eccessivamente idealistiche, consapevole dell'umana fragilità dei principi e dei loro funzionari, che richiamava tuttavia, non a posture eroiche e eccessivamente virtuose, bensì al cristiano – e pietistico – senso del dovere e del rispetto per il prossimo. D'altronde, nella prefazione Moser prendeva esplicitamente le distanze dal romanzo di Johann Michael von Loen *Der redliche Mann am Hofe* (1740), dove alla corruzione della vita di corte, descritta da Loen come un inferno quotidiano, era contrapposta la vita bucolica della campagna, a stretto contatto con la natura e lontano dalle beghe della politica. Sferzante era poi la critica di Moser nei confronti di quei ministri che agivano non per il bene comune dello Stato ma unicamente per compiacere i loro reggenti in base a calcoli machiavellici: Moser li definiva 'demoni



In realtà, l'affermazione di Lessing circa la possibilità che le debolezze e il vizio possano trasmettersi dalla corte alla società nel momento in cui prevalgono l'arbitrio dei sovrani e quando viene reciso il rapporto organico tra la testa e le altre membra del corpo sociale, è a nostro avviso di decisiva importanza per la comprensione dell'*Emilia Galotti*. A ben vedere, anche nella tragedia lessinghiana le passioni del Gonzaga si trasmettono dall'alto al basso, coinvolgono tutti indistintamente, fino a diventare l'unico protagonista del dramma. L'azione dell'*Emilia Galotti* – come hanno osservato da subito i critici – non ruota intorno a un singolo personaggio, ma è lo «spirito di Guastalla» a penetrare negli animi e, dunque, a determinare il corso degli eventi. Laddove il principe di Gonzaga è volubile e passionale, anche il 'soldato' Odoardo, ad esempio, si presenta come tale e, nonostante l'eccessiva virtù – che sembra piuttosto una passione 'sublimata' –, segue le impressioni del momento, soprattutto quando «la rabbia vince sul senno»⁸⁴. E l'anziano soldato compie infine l'omicidio della figlia come in *trance*, spinto da un influsso esterno – è Lucio Virginio, ovvero il passato, la leggenda repubblicana, ad agire per lui. Quando riprende coscienza esclama: «Dio, che ho fatto»⁸⁵. A fare da raccordo tra i due fronti sono la coscienza e il corpo della povera Emilia, la quale confessa di essere estremamente sensibile alle avance del Gonzaga: «[...] la seduzione è la vera violenza!... Anche io ho sangue, padre mio, sangue giovane e caldo come chiunque altra. Anche i miei sensi sono sensi. Non garantisco nulla. Non rispondo di nulla»⁸⁶.

È forse per questo motivo che lo spettatore non poteva e – già nelle intenzioni di Lessing – non doveva immedesimarsi con nessuno dei personaggi del dramma, ma era chiamato a prendere distanza dai fronti che si contrappongono sulla scena e dalle passioni 'partigiane' in gioco⁸⁷. E

di gabinetto', raffigurando forse – come ha osservato Wolfgang Martens – nella figura di Appio, contrapposto nel dialogo al giusto Catone, il prototipo del Marinelli lessinghiano, laddove il Gonzaga, nella scena finale dell'*Emilia Galotti*, definisce Marinelli un demone (cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, trad. it. cit., p. 222). Sull'opera di Moser e il rimando a Lessing cfr. Wolfgang Martens, *Der patriotische Minister. Fürstendiener in der Literatur der Aufklärungszeit*, Böhlau, Weimar et al. 1996, pp. 121-142.

⁸⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, trad. it. cit., p. 212.

⁸⁵ *Ivi*, p. 221.

⁸⁶ *Ivi*, p. 220.

⁸⁷ La scena iniziale dell'*Emilia Galotti* in cui è introdotto il pittore Conti è in questo senso emblematica, perché – come scrive Klaus R. Scherpe – «è questo un prologo che pone la passione nel segno dell'arte e della pittura» (Klaus R. Scherpe, *Amicizia, amore e passione*, in Alessandro Berdini – Paolo Fallai, *Emilia Galotti, un progetto*, cit., pp. 69-81, qui p. 75) e quindi, per proprietà transitiva, pone anche e soprattutto l'arte 'cortigiana' di Conti nel segno della passione. Lessing introduce infatti la figura di un artista al servizio della corte, la cui arte mira ad accendere le passioni del Gonzaga. Osserva Scherpe: «Come conviene a un principe italiano, il principe si infiamma dapprima per un ritratto



probabilmente da ciò deriva anche il 'fallimento' della tragedia di fronte a un pubblico che s'aspettava tutt'altro, forse una tragedia eroica, repubblicana⁸⁸. Non a caso, Nicolai lamentava che «dopo la scena perfetta di Claudia con Marinelli» il dramma venisse a scemare d'intensità nel quarto e nel quinto atto e definiva «innaturale» l'omicidio di Odoardo⁸⁹. L'immedesimazione patriottica nel racconto di Virginia, quale mito fondatore della Repubblica, fu insomma inibita dal drammaturgo. Sembra essere stata questa una decisione 'impolitica' (o meglio 'indirettamente' politica) nel momento in cui la politica contribuiva al frazionamento della Germania. Quella di Lessing appare una precisa presa di distanza, ad esempio, nei confronti di Nicolai, secondo cui il fine della tragedia è quello di «suscitare forti passioni»⁹⁰, laddove effettivamente, almeno nella Berlino fridericiana, le passioni che il teatro e la letteratura si proponevano di stimolare dovevano altresì essere in grado di incitare il fronte patriottico berlinese schierato a favore della politica prussiana nello scacchiere tedesco: lo dimostravano i *Preussische Kriegslieder* di Gleim, le odi di Ewald von Kleist in onore di Federico II, come pure lo scritto di Thomas Abbt a proposito della *Morte per la patria*, per cui il compito dell'arte era quello di mostrare immagini eroiche e sublimi che esortassero i sudditi all'amor patrio e *repubblicano*, come pure al *sacrificio* estremo in tempi di guerra⁹¹.

dell'amata e non per l'amata in carne e ossa» (*ibidem.*). In tal senso è significativo che il pittore affermi di aver donato in precedenza l'originale del quadro a Odoardo. Per un'analisi della scena del primo atto in cui è introdotto Conti e l'interpretazione di questa alla luce della polemica lessinghiana contro l'arte di corte rimando a Gianluca Paolucci, *Urla a corte. Dal 'Laocoon' all'Emilia Galotti*, cit.

⁸⁸ Cfr. in proposito Gisbert Ter-Nedden, *Lessings Trauerspiele*, cit.

⁸⁹ Cfr. la lettera di Friedrich Nicolai a Lessing del 7 aprile 1772, in Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, cit., p. 389. Il «Theater-Kalender auf das Jahr 1776» riporta, ad esempio, un episodio alquanto significativo in proposito, che coinvolge l'altro patriota berlinese amico di Lessing, Ramler: «Il signor Ramler ha assistito con una amico a una messa in scena dell'*Emilia Galotti* nella quale soltanto il ruolo di Claudia era ben recitato e interpretato. Quando la scena della lite tra Claudia e Marinelli [al termine del terzo atto] fu terminata, Ramler si alzò e disse all'amico: 'Venga, possiamo andare'. 'Ma il dramma non è ancora finito' rispose l'altro. 'Ma certo – disse Ramler – il dramma è finito'». Cit. in Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Historisch-Kritische Ausgabe*, cit., p. 257.

⁹⁰ Friedrich Nicolai, *Abhandlung vom Trauerspiel* (1757), in Id., *Sämtliche Werke, Briefe, Dokumente*. Kritische Ausgabe mit Kommentar, hrsg. v. Philip Marshall Mitchell, Bern *et alii* 1991, pp. 169-194, qui p. 170. Sulla reazione di Lessing, convinto che la tragedia non dovesse soltanto suscitare passioni ma provocare anche e soprattutto il sentimento della compassione, e la seguente disputa sulle finalità dell'arte drammatica, cfr. Thomas Martinec, *Friedrich Nicolai im Trauerspieldisput von 1756/1757*, in *Friedrich Nicolai & die Berliner Aufklärung*, hrsg. v. Rainer Falk – Alexander Košenina, cit., pp. 45-65.

⁹¹ Cfr. in proposito Klaus Hermsdorf, *Literarisches Leben in Berlin*, cit., pp. 115-129. Sulla letteratura prussiana che celebrava le imprese belliche di Federico II durante la Guerra dei Sette Anni si soffermava già Goethe nel settimo libro di *Dichtung und Wahrheit* (1809-1831): «Il primo e più alto argomento vitale venne alla poesia tedesca con Federico



Lessing, che in una lettera a Nicolai e a Moses Mendelssohn dichiarava di essere «uno degli uomini più imparziali», ammetteva invece di non avere alcun concetto dell'amore per la patria (*Vaterland*), che gli appariva come una «debolezza eroica», di cui faceva volentieri a meno⁹².

III.

Non è un caso se le prime notizie riguardo all'*Emilia Galotti* risalgono al 1758, e dunque al periodo berlinese di Lessing e si inseriscano nel contesto di lacerazione prodotta dalla Guerra dei Sette Anni, mentre la tragedia è terminata e messa in scena nel momento in cui l'autore è sempre più isolato e dall'ambiente intellettuale di Berlino e, più in generale, da quello tedesco, e progetta di trasferirsi a Vienna. Laddove – come è stato detto – l'*Emilia Galotti* è il prodotto di una crisi artistica ed esistenziale di Lessing, motivata dalle difficili condizioni imposte dalla ben nota 'misericordia tedesca'⁹³, mi sembra significativo per la nostra analisi

il Grande e le gesta della guerra dei sette anni. Ogni poesia nazionale sarà insulsa, o lo diventerà, ove non si basi sul primo elemento umano, sulle vicende dei popoli e dei loro condottieri, quando entrambi fanno tutt'uno. I re vanno rappresentati nella guerra e nel pericolo, dove essi appaiono i primi perché determinano e condividono il destino di tutti gli altri, fino all'ultimo e divengono con ciò molto più interessanti degli dèi stessi, i quali dopo aver determinato i destini si astengono dal parteciparvi. In questo senso ogni nazione, se vuole contare qualche cosa, deve possedere un'epopea, e non è necessario che la sua forma sia quella della poesia epica. Le canzoni di guerra intonate dal Gleim occupano un posto così alto nella poesia tedesca perché sono sorte nell'azione e con l'azione, ed ancor più perché la loro forma, così felicemente riuscita come se le avesse create un combattente nel momento supremo, ha per noi la più grande efficacia. [...] I Prussiani e con loro la Germania protestante conquistarono dunque alla loro letteratura un tesoro [...]. Gli scrittori prussiani vennero formando se stessi attorno al grande concetto che nutrivano del loro re, ed il loro zelo era tanto maggiore in quanto colui, nel cui nome essi tutto facevano, non voleva saper nulla di loro. [...] Si fece di tutto per farsi notare dal re, non tanto per essere stimati, quanto semplicemente per essere notati; ma lo si fece alla maniera tedesca, secondo la convinzione intima, si fece quello che si riteneva giusto, desiderando ed augurandosi che il re potesse riconoscere ed apprezzare questa rettitudine tedesca. Ciò non accadde né poteva accadere». Tuttavia Goethe evidenziava anche la specificità dell'opera di Lessing in questo contesto, laddove la sua *Minna von Barnhelm* era nata «tra pace e guerra, tra odio e amore. Fu questa produzione che, dal mondo letterario e borghese nel quale fino allora si era aggirata la poesia, aprì felicemente allo sguardo un altro mondo, più elevato e significativo»; e se «la pace politica non poté ristabilire subito la pace tra gli spiriti [...] proprio questo doveva compiere in immagine l'opera teatrale [...]». Johann Wolfgang v. Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, trad. it. Alba Cori, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, 2 voll., Utet, Torino 1957, vol. I, pp. 394-397, che riprendo con alcune modifiche.

⁹² Cfr. in proposito Wilfried Barner, *Patriotismus und Kosmopolitanismus bei Lessing während des Siebenjährigen Krieges*, in «Revue d'Allemagne», 18 (1986), pp. 612-623.

⁹³ Cfr. Paul Rilla, *Lessing und sein Zeitalter*, cit., pp. 244-260.



il fatto che l'autore, almeno in un primo momento, pensò di superare questa crisi optando per la capitale austriaca.

Sin dal 1769, da Vienna arrivano infatti a Lessing «considerevoli proposte» – come scrive egli stesso a Nicolai – circa un impiego presso il Teatro viennese, intenzionato a proseguire l'esperienza del Teatro Nazionale di Amburgo, e per un suo coinvolgimento nella fondazione di una accademia delle arti e delle scienze sotto la guida di Klopstock e il patronato di Giuseppe II⁹⁴. Alla fine non se ne fece nulla, e tuttavia in uno scambio con Nicolai, nel 1769, Lessing espresse senza riserve le sue considerazioni sulla differenza tra la realtà austriaca e quella prussiana: «Vienna potrà essere come vuole – scrive Lessing –, ma la letteratura tedesca vi troverà comunque, penso, una fortuna maggiore che nella vostra Berlino francesizzata», in una Prussia che il drammaturgo – come è noto – considerava «il paese più schiavo d'Europa»⁹⁵. Difficile ricostruire i rapporti di Lessing con Vienna, rapporti che – come detto – non si risolsero in nulla di concreto, scegliendo poi l'autore di abbandonare il teatro per il servizio presso la biblioteca di Wolfenbüttel. E tuttavia sembra che il drammaturgo rifletté a lungo sull'opportunità di un suo trasferimento a Vienna, almeno tra gli anni 1769 e 1775: forse, oltre la possibilità di liberarsi dalle angustie economiche e dal peso dei debiti accumulati, ad alletterarlo era – almeno in un primo momento – la prospettiva di realizzare ancora a Vienna l'idea di un teatro quale *medium* di formazione di una coscienza nazionale, se poco prima, nella *Hamburgische Dramaturgie*, aveva deplorato che «noi tedeschi non siamo ancora una nazione!»⁹⁶. Se, come scrive Merker,

il giuseppinismo restò per quasi un trentennio l'ideologia preferita di una larga parte degli *Aufklärer* moderati quali, di certo, avvertivano l'insostenibilità del dispotismo [...], lo denunciavano anzi appassionatamente come una 'degradazione dell'umanità' e vedevano in esso, correttamente, il maggior ostacolo a una assetto nazionale unitario⁹⁷,

anche Lessing attendeva – lo scrive egli stesso in occasione della disputa con il pastore amburghese Goeze, forse anche per le ragioni del tutto concrete di cui si è detto sopra – l'avvento di «tempi virtuosi e illuminati come

⁹⁴ Cfr. in proposito Barbara Becker-Cantarino, *Lessing und Wien*, in *Humanität und Dialog: Lessing und Mendelssohn in neuer Sicht*, hrsg. v. Ehrhard Bahr – Edward P. Harris – Laurence G. Lyon, Wayne St. University Press, Detroit-München 1982, pp. 327-340.

⁹⁵ Cfr. la lettera di Gotthold Ephraim Lessing a Friedrich Nicolai del 25 agosto 1769, in Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1743-1770*, cit., pp. 621 ss.

⁹⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (1767/1769), trad. it. Paolo Chiarini, *Drammaturgia d'Amburgo*, Bulzoni, Roma 1975, p. 431.

⁹⁷ Nicolao Merker, *L'illuminismo tedesco. L'età di Lessing*, cit., pp. 442-443.



quelli che possiamo attendere sotto un Giuseppe II»⁹⁸. Del resto, all'autore non dispiaceva la prospettiva che «la Germania avesse un unico sovrano che potesse e volesse sostenere l'equità naturale con leggi positive»⁹⁹.

Sebbene il tema del rapporto tra Lessing e Vienna abbia bisogno di ulteriori approfondimenti, e sarebbe un'eccessiva riduzione voler dipingere il drammaturgo quale 'patriota' dell'Impero e della Casa d'Austria, è certo che l'autore dell'*Emilia Galotti* trovò a Vienna – come scrive al fratello Karl il 7 maggio 1775 – «ovunque la miglior accoglienza, e già nei primi giorni» aveva «parlato anche con l'Imperatore e con l'Imperatrice»¹⁰⁰. Lo stesso Thobias von Gebler, consigliere di Stato a Vienna, mediatore tra Lessing e Giuseppe II, osservava: «Mai era stato accolto qui un dotto tedesco con tale distinzione»¹⁰¹.

E anche l'*Emilia Galotti* ricevette a Vienna plauso maggiore rispetto a quello ricevuto in Germania. Qui, con il passare degli anni, l'interesse per la tragedia sembrò scemare, addirittura ne fu proibita la rappresentazione (ad esempio, nel ducato di Gotha o in quello di Hessen-Kassel¹⁰²) e incontrò sempre minor successo (nel 1777 l'*Emilia Galotti* fu messa in scena a Lipsia di fronte a 60 persone accomodate in un parterre che ne poteva contenere 500¹⁰³). Al contrario, nel «Theateralmanach von Wien» del 1774 si poteva leggere: «In Germania si è diffusa la voce che la messinscena dell'*Emilia Galotti* a Vienna possa essere proibita. È pura diffamazione, qui la si considera una divinità, come effettivamente merita»¹⁰⁴. E ancora, il 1° maggio 1775 la «Deutsche Kronik auf das Jahr 1775» riportava:

In onore di Lessing è stata rappresentata, quando egli è andato per la prima volta a teatro, la sua *Emilia Galotti*, e alla fine lo si è onorato con un generale battimani e acclamazioni. [...] Quest'uomo eccellente ha già avuto il favore di un'udienza dall'Imperatore e di un pranzo dal principe von Kaunitz¹⁰⁵.

⁹⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Anti-Goeze – I* (1778), trad. it. Guido Ghia, in Gotthold Ephraim Lessing, *Opere filosofiche*, a cura di Guido Ghia, Utet, Torino 2008 (1ª ed. 2006), pp. 593-600, qui pp. 594-595.

⁹⁹ Cit. in Nicolao Merker, *Introduzione a Lessing*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 84.

¹⁰⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, cit., p. 715.

¹⁰¹ Cit. in Franz Mehring, *La leggenda di Lessing*, cit., p. 304.

¹⁰² Cfr. in proposito John Stickler, *Lessing and the Aerea of Censorship: Implications for 'Emilia Galotti'*, in «Lessing Yearbook/Jahrbuch», XIX (1988), pp. 95-112.

¹⁰³ Cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Historisch-Kritische Ausgabe*, cit., p. 206.

¹⁰⁴ Cit. *ivi*, p. 198.

¹⁰⁵ Cit. in *Da Vienna a Napoli in carrozza*, a cura di Lea Ritter Santini, cit., p. 225.



Del resto, il primo a ricevere l'edizione a stampa dell'*Emilia Galotti* nel 1772 fu proprio Gebler, che aveva interceduto presso l'Imperatore a favore di Lessing¹⁰⁶. Notoriamente, Giuseppe II rise durante la prima viennese del dramma nel 1772, come riporta Eva König, compagna del drammaturgo¹⁰⁷. Ma la König aggiunge anche che «l'Imperatore ha molto lodato il dramma con Gebler» e lo ha visto addirittura due volte. Certamente l'interesse e l'accoglienza dell'Imperatore austriaco, il quale era forse sensibile alle vicende storico-politiche del ducato di Guastalla e aveva probabilmente colto il senso – con le parole di Mehring – della «tremenda satira delle condizioni tedesche del secolo decimottavo»¹⁰⁸ presente nell'*Emilia*, risaltano di fronte al disinteresse manifestato dalla 'committente' prussiana di Lessing, la duchessa Philippine Charlotte, sorella di Federico II, che non fu presente alla prima a Braunschweig¹⁰⁹. La reazione di Giuseppe II d'Austria sembra presupporre un certo distacco rispetto alle vicende rappresentate nell'*Emilia*; un distacco di cui Federico II di Prussia, al contrario, non fu capace: «stimerei di più Lessing se non avesse scritto l'*Emilia Galotti*; dove il principe è rappresentato come un idiota e il suo ministro come un assassino prezzolato [...]»¹¹⁰. E

¹⁰⁶ Cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Historisch-Kritische Ausgabe*, cit., p. 190. Cfr. anche la lettera di Lessing a Eva König del 15 marzo 1772, dove si parla del pacchetto con l'*Emilia Galotti* indirizzato a Gebler, in Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, cit., p. 379. E ancora, in una lettera del 31 marzo 1775, appena giunto a Vienna, Lessing scriveva a Gebler: «[...] siete il primo a cui annuncio il mio arrivo; il primo che desidero incontrare, per pregarlo di lasciarmi godere della sua compagnia durante il mio breve soggiorno [...]». Cit. in *Da Vienna a Napoli in carrozza*, a cura di Lea Ritter Santini, cit., p. 210.

¹⁰⁷ Sulle ragioni dell'ilarità di Giuseppe II e del pubblico viennese si è interrogata Roberta Ascarelli nel saggio *L'illuminata reticenza di Lessing*, in Alessandro Berdini – Paolo Fallai, *Emilia Galotti, un progetto*, cit., pp. 25-52. Ascarelli dimostra come Lessing fosse ben informato circa la scena teatrale di Vienna e desiderasse, con l'*Emilia Galotti*, fare breccia in quel contesto culturale, come testimonia, ad esempio, il riferimento a Karl Marinelli, uomo di teatro viennese, attore e scrittore di commedie, nella scelta del cognome del ministro del principe di Gonzaga.

¹⁰⁸ Franz Mehring, *La leggenda di Lessing*, cit., p. 290.

¹⁰⁹ Secondo Mehring «l'accoglienza che Lessing trovò a Vienna poté in qualche modo compensarlo degli anni di dolore trascorsi a Wolfenbüttel» (*ivi*, p. 304). Rispetto alla differenza nel trattamento ricevuto da Lessing a Berlino e a Vienna Mehring osserva inoltre: «Maria Teresa e Giuseppe II sapevano meglio di Federico che cosa conveniva fare nei confronti di un Lessing. Si può dire che Vienna si è tanto spesso sforzata di avere Lessing quanto Berlino ha creduto bene di respingerlo. Così le esperienze di Lessing con le principali Case regnanti della Germania si presentano in questo modo. Gli Asburgo hanno compreso la sua importanza in un modo o in un altro e l'hanno in qualche modo apprezzata. Ma gli Hohenzollern, in generale, non l'hanno capita» (*ivi*, pp. 304-305).

¹¹⁰ Il giudizio di Federico II su Lessing e l'*Emilia Galotti* riportato da Thibault de Laveaux nella sua *Vie de Frédéric II* è cit. in Nicolao Merker, *Introduzione a Lessing*, cit., p. 94.



perché Lessing assistette alla rappresentazione del suo dramma soltanto a Vienna nel 1775, laddove, al contrario, si era ‘dato malato’ in occasione della prima a Braunschweig e per le successive serate? Sappiamo che la malattia fu una scusa, come rivelò il drammaturgo a Johann Arnold Ebert. A questi Lessing scriveva di non «potere» e di non «volere» partecipare alla messinscena, desiderando contemplare la tragedia con una *freddezza* che in quel contesto non gli sembrava possibile, essendovi ancora troppo coinvolto¹¹¹. Ed è significativo che soltanto a Vienna, ‘capitale’ del Sacro Romano Impero, Lessing ritrovò quella calma e quella lucidità necessarie a rimirare *spassionatamente* la sua opera – e forse a considerare la realtà tedesca da una salutare distanza, la stessa concessa dallo spazio scenico e letterario dell’*Emilia Galotti*, come pure dall’ambientazione italiana.

¹¹¹ Cfr. la lettera di Gotthold Ephraim Lessing a Johann Arnold Ebert del 16 marzo 1772, in Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, cit., p. 381.



**Osservatorio critico
della germanistica**



INDICE

Recensioni

Luisa Giannandrea <i>Ser Neidhart e la beffa della violetta</i> . Drammi tedeschi medievali scelti, tradotti e commentati da Roberto De Pol	347
Elena Agazzi Johann Joachim Winckelmann, <i>Lettere</i> . Edizione italiana completa, a cura di Maria Fancelli – Joselita Raspi Serra	350
Elena Polledri Michele Cometa – Valentina Mignano (a cura di), <i>Lessico mitologico goethiano</i>	356
Roberto Zapperi Johann Wolfgang Goethe, <i>Il Carnevale romano</i> , a cura di Luigi Reitani	358
Ulrike Böhmel Fichera, Patricia Sensch, <i>Sophie von La Roches Briefe an Johann Christian Petersen</i> (1788-1806)	361
Gabriella Catalano Albert Meier – Thorsten Valk (hrsg. v.), <i>Konstellationen der Künste um 1800</i>	363
Heiko Ullrich Klaus Gerlach – Harry Liivrand – Kristel Pappel (hrsg. v.), <i>August von Kotzebue</i> <i>im estnisch-deutschen Dialog</i>	366
Serena Grazzini «Georg Büchner Jahrbuch», 13 (2013-2015)	369
Aldo Venturelli Harry Kessler, <i>Viaggi in Italia</i> . <i>Appunti dai diari</i> , a cura di Luca Renzi – Gabriella Rovagnati	
Harry Graf Kessler, <i>Krieg und Zusammenbruch 1914-1918</i>	
Roland S. Kamzelak – Alexandre Kostka – Ulrich Ott – Luca Renzi (hrsg. v.), <i>Grenzenlose Moderne</i>	
Roland S. Kamzelak (hrsg. v.), <i>Kessler, der Osten und die Literatur</i>	
Julia Drost – Alexandre Kostka (hrsg. v.), <i>Harry Graf Kessler. Porträt</i> <i>eines europäischen Kulturvermittlers</i>	
Sven Brömsel – Patrick Küppers – Clemens Reichhold (hrsg. v.), <i>Walther</i> <i>Rathenau im Netzwerk der Moderne</i>	373
Maurizio Pirro Stefan George, <i>Prose d'arte e di letteratura</i> , a cura di Giancarlo Lacchin	380
Marco Rispoli Piera Giovanna Tordella, <i>Hugo von Hofmannsthal e la poetica del disegno</i>	382
Fabrizio Cambi Richard Wagner, <i>L'ebraismo nella musica</i> , a cura di Barbara Di Noi	385
Paola Quadrelli <i>Hermann Broch Handbuch</i>	388
Luca Zenobi Amelia Valtolina, <i>Il sogno della forma</i>	392

Maria Giovanna Campobasso Francesco Ghia – Massimo Giuliani (a cura di), <i>Filosofi dinnanzi alla Grande Guerra</i>	395
Alessandro Fambrini Rudolf Borchardt, <i>Anabasi. 1943-1945</i> , a cura di Valentina Dolfi	398
Massimo Bonifazio Reinhard Mehring – Francesco Rossi (a cura di), <i>Thomas Mann e le arti</i>	400
Fabrizio Cambi Thomas Mann, <i>Fiorenza. Gedichte. Filmentwürfe, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe</i> , herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Elisabeth Galvan	402
Serena Grazzini Lorella Bosco – Anke Gilleir (hrsg. v.), <i>Schmerz. Lust. Künstlerinnen und Autorinnen der Avantgarde</i>	406
Ute Weidenhiller Cristina Fossaluzza – Paolo Panizzo (hrsg. v.), <i>Literatur des Ausnahmestands (1914-1945)</i>	409
Anna Fattori Peter von Matt, <i>La Svizzera tra origini e progresso</i>	412
Barbara Di Noi <i>Theatralität in Literatur und Kultur</i>	416
Isolde Schiffermüller Hermann Dorowin – Rita Svandrlík – Leonardo Tofi (a cura di), <i>Il sogno in letteratura. Studi in memoria di Uta Treder</i>	420
Gabriella Catalano Stephan Pabst, <i>Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR</i>	424
Carolina Flinz Federica Ricci Garotti, <i>Das Image Italiens in deutschen touristischen Reisekatalogen</i>	428
Sabine Stricker Bernd Rüschoff – Julian Sudhoff – Dieter Wolff (hrsg. v.), <i>CLIL Revisited</i>	430
<i>Convegni e seminari: resoconti e bilanci</i>	
Maurizio Pirro, « <i>La densità meravigliosa del sapere</i> ». <i>Cultura tedesca in Italia tra Settecento e Novecento</i>	434
Giuliano Lozzi – Paola Del Zoppo, <i>Ragionare sul mito</i>	438
Federica Ricci Garotti, <i>Sprache und Persuasion</i>	439
Serena Grazzini, <i>Scrittura e coscienza. Nel centenario della nascita di Wolfgang Hildesheimer (1916-1991)</i>	443
<i>Segnalazioni</i> , a cura di Fabrizio Cambi	446

RECENSIONI

Ser Neidabrt e la beffa della violetta. Drammi tedeschi medievali scelti tradotti e commentati da Roberto de Pol, con una postfazione di John Margetts, Virtuosa•Mente, testoafronte, Aicurzio 2016, pp. 202, € 19,00

Nella sua fase iniziale il teatro tedesco si distingueva per una predominanza delle rappresentazioni sacre rispetto a quelle mondane. Per buona parte del Medioevo, e cioè fino a tutto il secolo XIII, le uniche messe in scena cui si poteva assistere nelle piazze o sui sagrati delle chiese erano legate al calendario religioso, a cominciare dai rudimentali *Quem quaeritis* (brevi rappresentazioni della visita delle donne al Sepolcro), per passare ai più strutturati passionari e pasquali della Settimana Santa e finire, poi, ai *Fronleichnamspiele* recitati in occasione della Pentecoste che a fine XV secolo, causa i toni meno seriosi non richiesti dalla ricorrenza religiosa, raggiunsero grande popolarità. Per lungo tempo, quindi, il dramma tedesco fu solo sacro.

A partire dalla seconda metà del Quattrocento fece la sua comparsa un genere nuovo e autoctono. Si trattava del *Fastnachtspiel*, generalmente recitato nelle taverne, a volte in luoghi privati, durante l'ultima sera di Carnevale. Tuttavia, esso non fu l'unico esempio di teatro comico in volgare. Di fianco a esso, e da più tempo, avevano fatto la loro comparsa i drammi cosiddetti 'stagionali', rappresentazioni legate all'avvicinarsi delle stagioni, in particolar modo all'inizio della primavera, tra i quali appunto i drammi di Neidhart. I *Neidhartspiele* sono testi di particolare rilevanza per il teatro tedesco delle origini dal momento che il più antico a noi giunto, il *Neidhartspiel di San Paolo*, è anche il primissimo esempio di dramma «mondano» prove-

niente da questa area linguistica e, di fatto, l'antesignano della farsa.

Oggi è possibile disporre di una traduzione italiana di questi drammi. Per la casa editrice Virtuosa•Mente (Gruppo editoriale Castelnegrino) è apparso un volume interamente curato da Roberto De Pol. Il libro, come tiene a precisare lo studioso, «non vuole essere un saggio sui *Neidhartspiele*, ma una traduzione antologica, intesa a far conoscere al lettore italiano un complesso teatrale che costituisce parte fondamentale di un fenomeno, la leggenda di Neidhart [...]» (p. 23).

A formare il *corpus* di tale «complesso teatrale» sono quattro testi comici tutti anonimi. Al già citato *Neidhartspiel di San Paolo* (un testo molto breve datato attorno al 1350 [pp. 30 ss.]) si aggiungono il *Neidhartspiel maggiore* (il più lungo, ascrivibile al secondo decennio XV secolo [p. 4]), il *Neidhartspiel di Vipiteno* (fatto risalire generalmente al XV secolo, da qualcuno anche agli inizi del XVI [p. 110]) e infine il *Neidhartspiel minore* (fine XV secolo e considerato il più vicino alla farsa carnascialesca [p. 144]) detto anche «di Norimberga» perché qui se ne attesta una rappresentazione in occasione del carnevale del 1479 (p. 144, nota 3).

Diversi per epoche, contesti di recitazione, lunghezza e numero di personaggi, essi hanno in comune soggetto – il furto della violetta da parte di un contadino ai danni del poeta-cavaliere aspirante alle benevolenze di una gentil dama – e il protagonista, la personificazione leggendaria, per l'appunto, di Neidhart von Reuenthal, poeta cortese realmente esistito tra il 1180 e il 1240.

Accanto a questi occorre citarne altri due che trattano lo stesso soggetto ma che per ragioni diverse, spiega De Pol, vengono esclusi dall'antologia (p. 23). Il primo è il *Canovaccio di Vipiteno* (lo *Sterzinger Scenar*), incompleto e unico esempio di copione di regia di dramma

mondano tedesco e di fatto identico e risalente allo stesso periodo del *Neidhartspiel di Vipiteno*. Il secondo è un *Fastnachtspiel* scritto da Hans Sachs nel 1597, *Neidhart con la violetta*, il quale oltre a essere una «rielaborazione personale e consapevolmente creativa» (*ibidem*), appartiene a un'epoca storica e culturale oramai profondamente diversa.

Il volume si presenta diviso in cinque capitoli (introduzione e i quattro drammi) più una postfazione di John Margetts, autore, fra gli altri, di *Die mittelalterlichen Neidhart-Spiele* (1982), seguiti da una esaustiva bibliografia ragionata e da un'interessante appendice iconografica.

Nell'Introduzione il lettore trova un'ampia panoramica sull'argomento, a cominciare dalla questione del nome e della leggenda legata al protagonista (§ 1.1, pp. 7-11), il poeta autore dei *Canti estivi* e dei *Canti invernali*. Di costui, precisa De Pol, «non sappiamo nulla di sicuro tranne che visse nella Germania meridionale, probabilmente tra il 1180 e il 1240, e che impresse una 'svolta' al canto d'amore cortese [...]» (p. 7). Una leggenda che riguarda in primo luogo il nome stesso, in realtà uno pseudonimo «parlante» (p. 8), che rende la «questione onomastica [...] complessa e fondamentalmente irrisolta» (p. 7). Viene chiarito come il nome di penna sia divenuto «nei secoli XIII-XVI un vero e proprio 'marchio di fabbrica', per cui scrivere e recitare 'un Neidhart' significava scrivere e recitare una poesia 'alla maniera di' Neidhart, caratterizzata da forme e soprattutto da contenuti oramai ben noti e inconfondibili» (p. 9). L'Introduzione affronta poi vari argomenti a cominciare dal soggetto (§1.2, pp. 12-15) comune ai quattro drammi, quello del furto della violetta ad opera di un perfido 'villano' che lo sostituirà con il suo stesso sterco. La sgradita sorpresa, giunta alla dama, porterà dapprima la gentil donna a ban-

dire il cavaliere dalla corte e in seguito costui a scatenare una violenta rappresaglia sui contadini, mutilati per vendetta degli arti inferiori. Questo episodio, in particolare, divenne il più diffuso nella tradizione dei testi neidhartiani, come testimoniano anche alcuni dipinti e raffigurazioni murali ritrovati in abitazioni nobili e non (che il lettore ritrova in Appendice, pp. 166-173), finendo per acquisire col tempo elementi sempre più volgari e conseguenze sempre più gravi come nel noto ciclo narrativo, *Neidhart Fuchs* (1491-1566), dove il conflitto tra il contadino e il cavaliere da scontro individuale diventa sociale (p. 15).

Il tema della danza e del ballo è un altro «motivo distintivo e portante dei drammi neidhartiani» (§ 1.4, pp. 18-19), per il quale occorre distinguere la prima, in uso nelle corti e chiamata anche «bassa danza» per l'utilizzo composto di movimenti codificati, dal secondo praticato invece dai contadini, caratterizzato da salti e da ampi movimenti di gambe spontanei e per questo definito «alta danza».

Dei «drammi neidhartiani» sono state documentate diciannove rappresentazioni (§ 1.5, p. 20), tutte, tranne una, messe in scena la sera del martedì grasso, particolare che induce a considerare questi spettacoli assai vicini al concomitante e più famoso genere comico mondano, il *Fastnachtspiel*. La farsa e il suo rapporto con i drammi di Neidhart sono l'argomento affrontato nel paragrafo successivo dell'Introduzione (§ 1.6, pp. 21-22).

La selezione dei testi e le linee traduttive concludono la prima parte (§ 1.7, pp. 23-28). Qui De Pol specifica come i drammi scelti siano solo quelli completi e anonimi e perché di questi sono state tradotte solo le parti considerate significative (i passaggi omissi o, per chiamarli con De Pol, i «residui traduttivi» [p. 26], sono riassunti puntualmente in un esaustivo apparato critico); espone le difficol-

tà incontrate nel cercare di restituire nella nostra lingua l'effetto originale dato dalla «semplicità e [dalla] ripetitività delle rime, nonché [da] una certa monotonia del ritmo» (*ibidem*) dei versi in tedesco medievale; motiva le decisioni che lo hanno portato a preferire i significati originali rispetto agli aspetti formali dei versi e, quindi, una traduzione di «approccio essenzialmente filologico» (p. 25). Una scelta sostenuta anche dal fatto che questi testi, certamente poco interessanti dal punto di vista estetico-formale, sono degli strumenti utili a indagare i differenti livelli nei quali agivano, partendo proprio dalla stessa comicità, ora più raffinata e destinata a certe fasce di pubblico, ora tremendamente scurrile e di effetto per gli spettatori dalle aspettative più semplici (p. 27). Il merito è da cercarsi anche nelle caratteristiche che oggi possono risultare più che mai interessanti, come «la multimedialità, la serialità e la polisemia, ossia la possibilità di trasmettere messaggi di volta in volta diversi» (p. 23). E nei diversi scopi cui si prestavano: da un lato soddisfare la voglia di intrattenimento e di svago, dall'altro veicolare messaggi ideologici più o meno espliciti, volti a condizionare lo spettatore nel suo agire sociale (p. 28). Si riporta un breve esempio, la risposta di una damigella allo 'zotico' Engelmair che ha osato chiederle un ballo: «Ma allontanati, rozzo bovaro / pietra del campo e cuoco avaro / quanto è vano questo tuo latrato! / Cosa di me ti sei immaginato? / Nella tua zucca cos'hai mai capito? / Credo di vino ti sia tu riempito [...] / A casa ritornate, contadini / A sbafarvi i vostri latticini» (pp. 53, 55) («Hab an dich dw grober pawr / Dw ackergurr dw kuchenknaur / Dw hast vil ödes klaffen jn dir / Wes hastu gedacht mit mir / Oder was ist dir jn synne dein / Ich schätz du seyest voller wein [...] / Get ir päurisch leüt wider haym / Und fresset eür schlegl milch allain» [pp. 52, 54]).

A ogni traduzione, presentata con testo a fronte, lo studioso antepone una breve premessa: oltre a evidenziare le relative analogie e differenze, a indicare le diverse posizioni critiche e a proporre di nuove, attraverso una fine indagine dei paratesti risale al tipo di palcoscenico e ai luoghi di rappresentazione (e così sappiamo con probabile certezza che i primi tre erano stati pensati per recite all'aperto, mentre in uno spazio più ridotto e al chiuso il *Neidhart minore*) e affronta la difficile questione della datazione. Infine, la metrica. Le circostanze, anche alla luce di un verso tedesco ancora rudimentale, hanno indotto lo studioso italiano a privilegiare l'adeguatezza semantica rispetto a una corrispondenza sillabica o ritmica che non avrebbe potuto che penalizzare l'originale. Per tutti i testi il traduttore De Pol sceglie l'endecasillabo a rima baciata in virtù di quella varietà di «combinazioni ritmiche» che esso offre, ribadendo, ancora una volta, di essere stato più interessato a restituire il senso dell'originale che non ad applicarne il «regolare gioco di accenti» (cfr. pp. 33; cfr. pp. 47, 114 e 146).

Quello che emerge, anche a una prima lettura, sono le differenze tra i testi, come detto nella lunghezza, nei personaggi, nell'enfasi data ai singoli episodi, persino nell'assenza di certi elementi. La conclusione alla quale, con grande accuratezza di indagine e precisione giunge De Pol, è che alla base di ognuno dei drammi ci sono idee strettamente legate al proprio orizzonte. Se nel *Neidhartspiel di San Paolo* la totale assenza di volgarità e violenza tradisce ancora un certo attaccamento al gusto cortese, il *Neidhartspiel maggiore*, nella violenta accusa ai contadini rei, innanzitutto, di presunzione sociale, si rivela un testo già politicamente ideologico pensato dalla «nobiltà di spada» (p. 45). I *Neidhartspiele di Vipiteno* e *minore* sembrano invece guardare alla borghesia

urbana avanzando, fra le altre, similitudini tra la nobiltà e i ceti medi cittadini, certamente più raffinati della plebe delle città, abituata fino a poco tempo prima al solo lavoro agricolo (pp. 111-115), oppure affidandosi a certe dinamiche recitative tipiche delle farse (p. 147).

Il tema del conflitto sociale e culturale tra Neidhart e i contadini è al centro della Postfazione di John Margetts (pp. 163-165): «Se si confrontano quelli neidhartiani con gli altri drammi mondani al contatto dei quali ci sono arrivati, si può constatare che in nessun altro tipo di dramma si assiste a uno scontro così radicale tra nobiltà e gente di campagna» (p. 163). Dal punto di vista storico, prosegue Margetts, sorprende che il rappresentante di questo scontro sia un *Minnesänger* morto cento anni prima (*ibidem*). Sta di fatto che il poeta storico fu autore di canti nei quali l'io poetico subiva continue vessazioni dai contadini. Il particolare che una di queste, l'episodio della violetta, divenne poi un soggetto teatrale in un momento preciso per il genere (che da sacro, si ricorda, in questi anni si fa anche mondano) dimostra come il *corpus* neidhartiano si sia nutrito di una lunga tradizione, viva a tal punto da farsi anche strumento di satira. Tuttavia, considera Margetts, la presenza del personaggio di Neidhart nei drammi e l'io lirico del poeta storico hanno ragioni differenti. Insomma, il quesito che riguarda i drammi è se, piuttosto, gli anonimi autori abbiano «scelto consapevolmente un argomento che implicava una raffigurazione negativa dei contadini» per mettere in scena un punto di vista conservatore e intriso di stereotipi, intendendo i *Neidhartspiele* «come veicoli di critica sociale» (p. 164). Certamente, e con questo si chiude la Postfazione, un'antologia in italiano dei drammi di Neidhart non può che contribuire positivamente al dibattito, da un lato aprendolo a nuovi contesti

intellettuali, dall'altro permettendo a noi lettori un facile accesso a questi testi.

Per concludere, in accordo con tutto ciò non si può che commentare positivamente l'importante lavoro di Roberto De Pol che ci permette, finalmente, di aggiungere un capitolo necessario alle nostre conoscenze della letteratura tedesca medievale. L'auspicio è che il prezioso volume, che ha il sicuro merito di colmare una lacuna, possa anche incuriosire e stimolare gli studiosi riguardo a epoche non ancora sufficientemente indagate dalla germanistica italiana.

Luisa Giannandrea

Johann Joachim Winckelmann, *Lettere. Edizione italiana completa*, a cura di Maria Fancelli – Joselita Raspi Serra, con il coordinamento scientifico di Fabrizio Cambi, 3 voll., Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, vol. I, pp. 906, vol. II, pp. 758, vol. III, pp. 881, € 150

L'aspetto che si nota prima di ogni altra cosa, quando si affronta l'appassionante lettura dell'epistolario di Johann Joachim Winckelmann edito dall'Istituto Italiano di Studi Germanici, è la perfetta sintonia con la quale le due curatrici, Maria Fancelli e Joselita Raspi Serra, hanno intrecciato le loro rispettive competenze di germanista e di storica dell'arte, accompagnando nelle introduzioni ai tre massicci volumi le varie fasi di formazione del più importante antichista del Settecento europeo. Ne hanno raccontato in sequenza gli esordi, l'arrivo a Roma dalla Sassonia, l'entusiasmo per le vestigia antiche scoperte nell'Urbe, la fatica nel realizzare le maggiori opere, la nostalgia per la Germania e l'immediato pentimento di Winckelmann per essersi avventurato in un viaggio d'Olttralpe. L'obbiettivo di questo viaggio era riscuo-

tere il meritato riconoscimento come studioso di prim'ordine presso la corte di Maria Teresa d'Austria, poco prima di andare incontro, sulla via del precipitoso ritorno, a una tragica fine a Trieste, senza essersi riconciliato con quella Germania che lo aveva visto muovere i primi passi come studioso del mondo antico.

Di Winckelmann si celebra tra il 2017 e il 2018, in rapida successione, il trecentesimo anniversario della nascita e i 250 anni dalla morte. Dunque, non poteva darsi un'occasione più propizia per onorarne la vita e gli studi grazie alla pubblicazione delle 841 lettere, di cui alcune sono inedite. L'impresa delle due curatrici è stata supportata dal lavoro di coordinamento di Fabrizio Cambi, il quale inaugura il primo volume con una prefazione che funge da sintesi e da prontuario per la lettura di un progetto di lungo respiro e di indubbia complessità. A questa impresa hanno collaborato anche con le loro traduzioni Bianca Maria Bornmann, Barbara Di Noi, Delphina Fabbrini, Paolo Scotini e Francesca Spadini.

Dotata di un importante apparato di note, di una ricostruzione delle tappe più importanti della sua biografia (vol. I, pp. 73-80) e di un sistema di rinvii infratestuali utili alla lettura delle lettere più significative, l'opera giustifica la propria collocazione privilegiata nella tradizione delle edizioni dell'epistolario grazie alla «*reductio ad unum* della traduzione delle lettere dal latino, dal francese e dal tedesco a fianco di quelle scritte in italiano da Winckelmann», che punta a «favorire il *continuum* del discorso epistolare» (M. Fancelli, *Lettere*, vol. I, p. 65).

Un epistolario è come un sismografo che registra il mutare delle circostanze ambientali che riguardano l'autore, il quale intreccia la descrizione dei piccoli e grandi progetti della sua vita con le reazioni agli stimoli intellettuali, emozionali e culturali che provengono dai suoi inter-

locutori. In tutto questo gran tramestio di voci e di pareri, Winckelmann seppe discernere da una parte gli interventi che gli avrebbero dato conforto e speranza nel suo lavoro dopo il trauma del cambiamento tra la Germania e l'Italia (in primis quelli di Muzell Stosch, ma anche di Berendis e di Uden) e quelli che lo avrebbero sostenuto nella sua titanica impresa di dar corpo alla più importante operazione editoriale dell'epoca in campo storico-artistico ed archeologico (ad es. del conte von Büнау e del consigliere Bianconi). Resta fermo il fatto che nonostante i *tour de force* a cui Winckelmann si sottopose, compilando il catalogo della biblioteca del cardinale Archinto, fungendo da bibliotecario per il cardinale Albani o accompagnando ospiti blasonati a visitare i siti e i patrimoni artistici di Roma, furono proprio gli alti prelati dell'Urbe (specialmente Albani e Passionei) a rendere possibile con il loro aiuto materiale la redazione di *Ville e Palazzi di Roma* (1756), della *Geschichte der Kunst des Alterthums* e dei *Monumenti antichi inediti* (1767). Anche se Winckelmann ne trasse grande soddisfazione, la stesura della *Description des Pierres Gravées du feu Baron de Stosch* (pubbl. 1760) rappresentò una delle maggiori fatiche e interruzioni del lavoro per la *Geschichte*, avviato nel 1757 e conclusosi nel 1764. Forse i momenti più lieti furono invece rappresentati dall'occasione di compiere dei viaggi a Napoli e agli scavi di Portici, Pompei, Caserta e Paestum come forma di compensazione dell'impossibilità di recarsi in Grecia.

Winckelmann si tenne comunque lontano dalla vita delle Accademie, ovvero dai luoghi in cui si discettava di storia dell'arte e si preparavano al mestiere le future generazioni di artisti, sia perché non apprezzava la politica che vi si conduceva, sia perché il suo vero interesse era indirizzato a un approccio stori-

grafico della materia antiquaria, mentre riconduceva la vita di accademia a interessi di carattere politico-strategico e non di rado lamentava l'incompetenza degli studiosi che si pregiavano di avere specifiche conoscenze del mondo antico (M. Fancelli, *Catalogo della Mostra Winckelmann, Firenze e gli Etruschi*, Pisa 2016, p. 46). Joselita Raspi Serra ricorda nel saggio che introduce al primo volume – dedicato alle lettere del periodo tra il 1742 e il 1759 – il desiderio dell'antichista di rimanere un uomo libero, anche se sempre fedele agli impegni presi verso i suoi committenti fin dai tempi in cui dovette procurare al conte di Bünau a Nöthnitz i materiali necessari alla realizzazione della sua *Teutsche Käyser- und Reichs-Historie* (J. Raspi Serra, *Lettere*, vol. I, p. 17). Una dimensione istituzionale in cui Winckelmann si poté integrare meglio fu quella dell'*Accademia Etrusca di Cortona*, un'associazione di non vasta portata che promuoveva studi sia locali, sia extrateritoriali riferiti però principalmente alla cultura etrusca. Egli ne divenne membro nel 1761, come attesta la lettera del 14 febbraio di quell'anno, inviata agli «Illustriissimi e Dottissimi Accademici» di Cortona (vol. II, p. 187). Questa nomina dipese, tra l'altro, dal contatto che l'antichista aveva istituito con molti personaggi fiorentini di spicco durante la sua permanenza a Firenze tra il settembre del 1758 e l'aprile del 1759. Anche il successo seguito alla pubblicazione dei suoi *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* fu una ragione di questo riconoscimento, insieme con il fatto che aveva redatto in francese su incarico di Heinrich Wilhelm Muzell Stosch il già menzionato catalogo della collezione Stosch di pietre incise, conservate nella dimora Muzell Stosch presso Santa Croce a Firenze (M. Fancelli, *Catalogo della Mostra*, cit., p. 40). Per quanto riguarda

la sua accoglienza come membro dell'*Accademia di San Luca* e della *Royal English Society of Antiquities* di Roma, essa si accompagnò alla coincidente ammissione come socio del cardinale Albani, mentore di Winckelmann a Roma. È con questi titoli, ai quali si aggiungono quelli di *Presidente delle antichità romane* e di *Scrittore della Biblioteca Vaticana* che Winckelmann si presenta sul frontespizio della *Geschichte der Kunst des Alterthums*, benché si sa bene con quanta ritrosia egli esibisse tali onorificenze. Come ricorda Katherine Harloe: «[L]e pagine di apertura della *Geschichte* collocano il suo autore nel Settecento a metà strada tra due mondi socio-culturali contrastanti: l'organizzazione gerarchica e particolaristica dei poteri dinastici e dei rapporti di mecenatismo caratteristici per l'Europa dell'*ancien régime* e la comunità cosmopolita ed erudita della Repubblica delle Lettere» (K. Harloe, *Winckelmann and the Invention of the Antiquity*, Oxford 2013, p. 31).

Winckelmann si concepiva infatti come parte di una *Gelehrtenrepublik* costituita da amicizie e da conoscenze influenti; questo spiega il cospicuo carteggio che intrattenne con alcuni membri delle più prestigiose accademie europee – tra cui Johann Georg Wille, legato peraltro all'Accademia di Dresda (cfr. M. Espagne, *La corrispondenza di Wille del 1764-1765 e il Neoclassicismo in Europa*, Bologna 2007, pp. 15-35) – e la menzione spesso preoccupata verso alcuni comportamenti dei sovrani nel loro ruolo di mecenati d'arte. A proposito della creazione della *Society for Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce* creata a Londra nel 1760, Winckelmann commenta quanto segue nella lettera a Bünau del 1761: «È stata fondata una società che conta adesso già 500 membri e ogni socio paga ogni anno due Guineas o 20 in una sola volta [...]. È stato istituito un

premio di 100 *Guineas* per il miglior dipinto a soggetto storico con tre figure in grandezza naturale, e un identico premio per una statua in marmo; ai pezzi che riceveranno il secondo premio spetterà metà della somma. Il dipinto e la statua rimarranno all'artista, ed egli potrà vendere la sua opera come e dove vuole. E in modo analogo sono stati istituiti premi dignitosi per tutte le miglione e le invenzioni. La Corte non ha in ciò nessun ruolo, e il *Sensus communis* deve essere molto caro: perché il re ha nominato suo bibliotecario, *Keeper of His Majesty's Library*, un pittore corrotto, che io conosco molto bene di persona. Adesso non mi stupisce che a Dresda abbiano dato questo posto a un vagabondo come *Constantin* o a un faccendiere dei potenti» (*Lettere*, vol. II, p. 198).

In modo analogo, trapela periodicamente dalle lettere di Winckelmann la preoccupazione che persone competenti di antichità classiche e particolarmente idonee agli scambi culturali tra uno Stato e l'altro venissero sostituite da figure di accademici ambiziosi non all'altezza del compito, come accadde in occasione dell'abbandono di Paolo Maria Paciaudi (1710-1785), uomo di Chiesa, ma anche grande cultore delle antichità (suoi i *Monumenta Peloponesia* del 1761), del ruolo di corrispondente estero della *Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres* di Parigi. Era stato infatti chiamato dal duca Filippo di Borbone come «Regio bibliotecario antiquario» a Parma con l'incarico di ricostituire la collezione ducale, impoverita con il trasferimento a Napoli tra il 1734 e il 1736 dell'intera biblioteca Farnesiana di Paolo III e della Galleria ducale. Winckelmann scriveva dunque il 2 aprile 1763 a Paciaudi, ventilando con discrezione il proprio interesse personale per quella mansione: «Mi è più volte passata per la mente un'idea la quale ho fatta svanire, per non essere tacciato di vanità

[...]. Ora scoppio. L'Accademia dell'Iscr. e delle belle Lettere di Parigi, dopo la Vostra partenza, non avrà più corrispondente da Roma, che sia aggregato al Corpo suo. L'idea di quel predicato che l'Accademia conferisce a qualche Membro estero, sarà, vado figurandomi, di ragguagliarla delle Scoperte che possono fornire materia a esaminarle etc. Trattandosi di quelle d'Antichità, crederei esserci più a portata di qualunque altro. Se il Vostro suggerimento potesse effettuarmi questo sospirato onore, Vi assicuro, C.A. che quell'Accad. verrebbe a essere da me informata d'ogni cosa che fosse degna della sua attenzione, e m'esibisco d'accompagnare le notizie, dove occorre, con qualche schizzo di disegno» (*Lettere*, vol. II, p. 410).

Una certa contraddittorietà dell'atteggiamento di Winckelmann rispetto a quanto si legge nella missiva a Paciaudi si trova in una lettera a Jean-Baptiste Feronce von Rosenkreutz, dal 1748 nel servizio diplomatico del ducato di Braunschweig, dal 1773 ministro delle Finanze, che gli scrisse a proposito del desiderio del Principe Elettore di Sassonia di far di lui il «Custode del Museo» e l'«Antiquario della Corona». All'inizio di giugno del 1761, Winckelmann gli rispose come gli dettava la coscienza, appellandosi alla vocazione a insegnare il «buon gusto del vero e del bello nelle belle arti» laddove fosse davvero possibile: certamente non in Germania, dove Winckelmann si sarebbe recato volentieri nei primi anni del suo soggiorno romano, se solo il Principe Elettore di Sassonia avesse davvero voluto assegnargli una carica di Custode del suo Gabinetto, facendo seguire alle promesse i fatti: «Quanto ai servizi che la Corte per la quale mi avete destinato può aspettarsi da me, non saprei cosa dire: sia che Voi mi prendiate per Letterato o per Sapiente in letteratura greca o per Antiquario o per grande Conoscitore in

pittura, in scultura, in architettura, se io possedessi tutte queste qualità in un grado eminente, la Corte si potrebbe tutt'al più vantare di avere una persona ragguardevole e unica nel suo genere. Ma questo non è di alcuna utilità allo stato e l'Antiquario o il Custode del Gabinetto del Principe è un uomo di cui si può fare proprio a meno.

Ma potrei essere utile indipendentemente dalla carica formando nella gioventù il buon gusto del vero e del bello nelle belle arti, è ciò un talento che non si può acquistare al di là dei monti, e per arrivarci e per formarvi un sistema, oltre al fatto che si deve essere nati con una capacità di discernere il bello, ci vogliono conoscenze preliminari, e una lunga consuetudine e familiarità con le opere degli antichi. Dopo tanti anni impiegati a perfezionare la Storia dell'Arte, che voglio far stampare sotto i miei occhi in Germania, e dopo tutte le ricerche che ho fatto sulle belle arti, sostengo con Socrate che è più nobile tracciare conoscenze che abbelliscano ed elevino lo spirito nell'animo degli uomini che sulla carta. Rinuncio pertanto preventivamente ad ogni posto in un Collegio o in una Accademia per evitare ogni sorta di briga con la gente delle Facoltà» (*Lettere*, vol. II, p. 23).

Certo, Dresda non è Parigi e ormai, nel 1761, l'antichista si è acclimatato in Italia ed è meno motivato a rinunciare ai suoi privilegi locali, ricordando ogni momento che Roma è «il paradiso dove la natura ha prodigato tesori ed ogni bellezza» (*ibidem*). Paradossalmente, però, come sottolinea Maria Fancelli (*Lettere*, vol. III, p. 13) la cerchia dei corrispondenti tedeschi si allargò maggiormente proprio nell'ultima fase della vita di Winckelmann, perché qui si concentrarono le fasi della sua trattativa con l'editore Walther per la pubblicazione della *Geschichte der Kunst des Alterthums*, prece-

duta da una serie di saggi usciti tra Lipsia e Dresda, e si svilupparono i contatti preparatori al suo viaggio in Germania.

Le istituzioni di natura accademica con cui Winckelmann aveva contatti di natura diretta o indiretta sono state sicuramente la *Royal Society of Antiquaries* in Inghilterra, la *Académie des Inscriptions et belles-lettres* e l'*Académie Royale de peinture et de sculpture* in Francia, la *Augsburger Kunstakademie*, la *Göttinger Königliche Wissenschaftsakademie*, la *Kasseler Gesellschaft für Altertumswissenschaft* in Germania, mentre in Italia la *Real Accademia Ercolanese*, l'*Accademia di San Luca a Roma*, l'*Accademia etrusca di Cortona*, cui era correlata anche la *Società Colombaria* di Firenze. In Germania va menzionata anche la *Kaiserlich Franciszische Academia Liberalium Artium*, fondata ad Augusta da J.D. Herz, con cui Winckelmann aveva avviato una corrispondenza dal 1756. Aveva in realtà progettato una pubblicazione sulle pitture di Ercolano con gli auspici di questa accademia, ma una *Nachricht von den alten Herculianischen Schriften* apparve invece in «Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit». Winckelmann, che ebbe ridotte possibilità di spostamento dopo il suo arrivo a Roma, si tenne comunque aggiornato sui dibattiti che si sviluppavano nelle sedi istituzionali; ad esempio, come risulta dal manoscritto parigino, prese nota delle relazioni di Caylus presso la *Académie des Inscriptions*. Da poco nominato membro dell'*Accademia di Cortona*, egli si propose come collaboratore scientifico, progettando una relazione in italiano non meglio precisata e un saggio in latino sull'arte ai tempi di Fidia. D'altra parte, si rese disponibile come corrispondente dall'Italia per trasmettere a Dresda, dove risiedeva l'amico Ludovico Bianconi, notizie delle più recenti scoperte archeologiche, come dimostra il fatto che

alcune informazioni inviate all'amico italiano confluirono poi nel *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen* e nelle *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen* del 1762 e del 1764. I contenuti delle lettere che Winckelmann redasse per Bianconi furono pubblicati postumi, nel 1779-1780, nella forma di *Antiquarische Relationen*.

Le lettere sono ricche di riferimenti alla situazione della divulgazione degli studi sulle antichità classiche e ai centri di formazione al gusto classicista. Non sono rare le note di rammarico sullo scarso senso pratico nell'esercizio dell'insegnamento delle belle arti. Winckelmann consiglia ad esempio agli artisti francesi di fare come Michelangelo a suo tempo: egli osservò, infatti, i soldati bagnarsi in Arno prima della battaglia di Cascina (1364) tra pisani e fiorentini, traendo gran profitto per il suo studio sui nudi. Winckelmann biasima, poi, i sovrani per il fatto di non considerare la necessità di diversificare la scelta dei quadri da esporre, come rileva per la *Gemäldegalerie* di Dresda, dove si trascurano ad esempio i soggetti storici a vantaggio di quelli sacri. Dalla sua posizione privilegiata di studioso innervato nella cultura romana a partire dal 1756, Winckelmann osserva in più occasioni come la vendita di reperti antichi e di statue per l'arricchimento pubblico e privato di accademie, gallerie e collezioni, non abbia intaccato il vasto patrimonio dell'Urbe; infatti, in assenza di conoscenza storico-antiquaria e di buon gusto gli stranieri finiscono con l'acquisire pezzi di scarso valore, di cui pur tuttavia menano vanto. Grazie ai precisi riferimenti nei suoi scritti dei materiali esposti nelle gallerie e nelle collezioni europee, si ricevono valutazioni sullo stato del reperto, sul suo pregio, ma anche sulle vicende che hanno fatto sì che l'opera sia pervenuta alla sua collocazione. Winckelmann è al corrente

degli interventi di restauro operati sulle statue, così come del fatto che alcuni tra i pezzi migliori siano stivati nei magazzini delle Gallerie, invece di essere mostrati a intenditori e ad amanti dell'arte. Il gusto neoclassico si diffonde con diversa intensità e modalità in Europa e in molti casi si impone per mezzo del deciso intervento di alcuni estimatori dell'arte antica che, grazie ai loro viaggi europei, si fanno mediatori culturali, sensibilizzando sull'urgenza di affrontare lo studio delle antichità classiche e della storia correlata ad esse (cfr. G. Perini, *Momenti neoclassici nella riflessione britannica sull'arte*, Bologna 2007, pp. 101-119). Il successo del gusto neoclassico è in gran parte un fenomeno che riguarda l'ultimo trentennio del secolo, pensando soprattutto all'Inghilterra (cfr. V. Coltman, *Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain Since 1760*, Oxford 2009) e all'Austria, dove la *Kunstakademie* di Vienna, fondata nel 1692 sul modello dell'*Accademia di San Luca* e dell'*Académie de Peinture et de Sculpture*, mostrò particolare vigore dopo gli anni Settanta del Settecento nel rispondere al progetto pedagogico di Winckelmann, istituendo soggiorni di studio a Roma per i giovani artisti. Questo slancio si deve anche all'intervento di Anton von Maron (1733-1808), che si era stabilito a Roma da giovane, studiando con Mengs. Von Maron divenne naturalmente membro dell'*Accademia di San Luca*, che diresse nel 1784. Per l'allestimento del Museo del Belvedere di Vienna Christian van Meckel, amico di Winckelmann, fece in modo che la disposizione dei reperti antichi seguisse la logica di una «sichtbare Geschichte der Kunst» per l'istruzione dei visitatori» (cfr. Daniel Arasse, *Der Künstler*, Frankfurt a.M.-New York 1996, pp. 210-245).

Elena Agazzi

Lessico mitologico goethiano. Letteratura, cultura visuale, performance, a cura di Michele Cometa – Valentina Mignano, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 53, € 18

«Ein großer Teil der Mythologie ist Allegorie! Personifizierte Natur, oder eingekleidete Weisheit! Hier belausche man die Griechen, wie ihre dichterische Einbildung zu schaffen, wie ihre sinnliche Denkart, abstrakte Wahrheit in Bilder zu hüllen wusste [...]. Kurz! als poetische Heuristik wollen wir die Mythologie der Alten studieren, um selbst Erfinder zu werden» (Johann Gottfried Herder, *Frühe Schriften 1764-1772*, in *Werke*, vol. I, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1985, pp. 449-450). Queste parole di Herder, tratte dal saggio *Über den neuern Gebrauch der Mythologie*, contenuto nei *Literaturfragmente*, anticipano quell'idea di 'nuova mitologia' che nell'età di Goethe legittimerà una riscrittura creativa dei miti e, libera dall'autorità winckelmanniana, trasformerà gli antichi secondo le idee del proprio tempo. I noti miti goethiani, che il volume a cura di Cometa e Mignano ripropone ora al lettore italiano, confermano che l'allievo non dimenticò mai la lezione del maestro e che fu capace di trasformare le sue teorie in figure di assoluta originalità e modernità, diventando certo il più autorevole 'inventore' di miti della sua epoca, e non solo. Il volume, che raccoglie le relazioni presentate da autorevoli germanisti al convegno internazionale *Goethe e i miti greci*, svoltosi a Palermo nel giugno 1999, presenta 8 brevi saggi dedicati ad alcune delle più note riscritture di miti dell'universo goethiano. A precederli un saggio di Cometa, dedicato alla 'geografia poetica' goethiana e, in particolare, al paesaggio 'sentimentale' siciliano, inteso non solo come ambientazione drammatica eletta dei

miti e *conditio sine qua non* per un'appropriazione degli stessi, ma esso stesso presenza mitologica; a confermarlo i commenti ai paesaggi siciliani di Lorrain, nei «Frankfurter Gelehrten Anzeigen», gli affreschi mitologici di Kniep, capaci di restituire visivamente le ambientazioni della penna goethiana, il frammento siciliano *Proserpina* e l'idillio eroico di *Pandora*. Questo paesaggio, attraversato e abitato dal divino, osserva Cometa, Goethe spesso lo disegnò, oltre che scriverlo, ma mai seppe dare sostanza visiva alle figure mitologiche che aveva riscritto poeticamente, forse perché esse, proprio come voleva Herder, erano troppo distanti dalla natura mitica che le avrebbe circondate, troppo moderne, sofferenti, estreme per trovare posto sullo sfondo dei suoi disegni. La scelta dei miti reinventati da Goethe non sembra seguire un criterio preciso, nemmeno quello alfabetico, banalmente proprio di ogni lessico, né la pretesa del volume è quella di esautività; il lessico mitologico proposto è per forza di cose limitato, né potrebbe essere altrimenti, vista la consistenza della materia trattata. Ad aprire il volume è Eros; Agazzi ci presenta con generosità numerose declinazioni goethiane del mito, da quelle di chiara matrice winckelmanniana, in *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, passando per le poesie erotiche *par excellence* della letteratura tedesca, le *Römische Elegien*, e per i *Venezianische Epigramme*, fino al *Faust* e al *West-Östlicher Divan*. Nella ricchezza di materiale scandagliato alla ricerca degli 'Amori' goethiani colpisce la rappresentazione di Eros nella figura di Euphoriön, nel secondo *Faust*, non un mito antico, ma romantico, umano e sofferente, un omaggio a Lord Byron, confesserà a Eckermann Goethe, confermando così la sua genialità e originalità nell'"inventare" miti. Il secondo lemma è Kore, la fanciulla divina, a cui Goethe dedica una breve

poesia. Cottone fa emergere l'identità multiforme e sfuggente della donna; Goethe addensa in pochi versi numerose domande riguardo la sua identità, a cui non sembra dare risposta. Questa fanciulla, espressione di suprema bellezza, che si manifesta nella verginità e nella giovinezza, è già madre e cittadina dell'Ade e, per questo motivo, al contempo incarnazione della caducità e della morte. Cottone la accosta alla Otilie delle *Affinità Elettive*, così come mediata dalla lettura di Benjamin, e attraverso di lei a Eva, alla Madonna e a Pandora, individuando nel mito antico, e soprattutto nella ricca simbologia di morte e rinascita, rinuncia e morte, elementi di sincretismo e modernità. Hölter si concentra su Odisseo, per Goethe figura indissolubile da Omero, la cui ricezione fu mediata all'epoca dalla monumentale traduzione di Voß. Dopo una ricognizione delle variazioni di Ulysses/Odysseus (il poeta utilizza con disinvoltura la forma greca e quella latina) nell'opera goethiana, dall'abbozzo del dramma *Ulisse a Fea* alla traduzione di alcuni versi del poema omerico fino al *Viaggio in Italia*, una sorta di viaggio italo di Ulisse, Hölter si sofferma sulle opere d'arte raffiguranti l'epos omerico che il poeta ebbe modo di osservare, per concentrarsi infine su alcune declinazioni di questa figura, soprattutto nel *Werther*. I Proci incarnano il sogno di vita patriarcale del protagonista (lettera del 21 giugno) e Ulisse viene considerato figura capace di parlare del sublime («del mare smisurato e della terra sconfinata», lettera del 9 maggio). Hölter indaga quindi l'*Ifigenia*, in cui è Pilade a rimandare insistentemente all'eroe omerico, e il *Faust*. Ulisse, presenza costante dell'universo goethiano fino al 1826, nel *Philoktet*, *dreifach*, risulta anch'esso un mito 'nuovo', riscritto più volte dal poeta, e ogni volta in maniera diversa. L'articolo successivo è dedicato a Proserpina e al dramma omo-

nimo, un documento unico nel panorama goethiano, sia per la genesi lunga e intricata che per le numerose versioni, dal testo preclassico in prosa del 1777 fino alla messa in scena weimariana del 1815, nonché per il genere: nel monodramma, sottolinea Jamme, il poeta cercò di realizzare il suo *Gesamtkunstwerk*, la perfetta unione tra parola, musica e teatro; di qui l'attenzione maniacale a ogni dettaglio nelle messe in scena del direttore del teatro di Weimar, dalla recitazione alla musica, fino alla scenografia (come dimostrato dal *tableau* scenico di ispirazione barocca, introdotto nella messa in scena del 1815 per smorzare il *pathos* tragico antico della prima versione). Il lamento di Proserpina, regina dell'Ade, che si strugge di nostalgia per la vita reale, è noto a Goethe attraverso numerose fonti classiche, mediate soprattutto dal lessico mitologico di Hederich, ma si arricchisce di tratti di ribellione del Prometeo, ed è soprattutto rappresentazione catartica, vale lo stesso per il *Werther*, della minaccia degli Inferi, che Goethe cercò costantemente di tenere lontano da sé, anche e soprattutto attraverso la scrittura. Meier si concentra sulla coppia classica di Oreste e Pilade, delineando l'antagonismo, ma soprattutto il legame indissolubile tra i personaggi nell'*Ifigenia*: Pilade è uomo d'azione, sempre rivolto al futuro, desideroso di iniziare una nuova vita, capace anche di mentire e tradire per salvare l'amico, cui riserva una dedizione e lealtà assolute. Oreste è invece rivolto sempre e solo al passato, perseguitato dalle colpe, un melanconico che desidera la morte e il cui passato è morte. Meier accosta Oreste ad Amleto e Pilade al marchese di Posa schilleriano, a conferma, ancora una volta, del distacco di Goethe dalla tradizione classica, ulteriormente sottolineato, dalla sostituzione del volere divino con l'etica kantiana, che caratterizza tutta l'*Ifigenia* e che guida

anche le azioni della coppia mitologica. Miller si concentra sul progetto di *Nausicaa* e sul suo rapporto con il *Viaggio in Italia*, e in particolare con la tappa siciliana, fondamentale per lo sviluppo di un mito, che non vide purtroppo mai una conclusione drammaturgica. Dell'idea di una composizione siciliana abbiamo solo poche pagine, che, tuttavia, bastano a fare presagire quella che sarebbe potuta diventare una tragedia moderna: al centro non vi è lo straniero Odisseo, ma la giovane fanciulla e il trasformarsi del suo affetto e *Mitleid* in una passione destinata inevitabilmente a una fine tragica; tema della tragedia sarebbe stato probabilmente il confronto tra un ordinamento naturale e l'estraneo, che irrompe, mettendo in discussione lo stato vigente e travolgendo l'innocenza per poi ripartire. Osterkamp accosta due miti che nella tradizione letteraria non si sfiorano, ma che Goethe vide accostati nella sua giovinezza, nel piccolo museo della sua stanza, in cui aveva raccolto gessi delle teste di Laocoonte e dei suoi figli, e di Niobe e dei figli. Le due figure vengono associate nel 1798, nel programma della rivista d'arte «Propilei». Il primo numero si apre con il saggio goethiano *Sul Laocoonte*, nel secondo viene accolto quello di Meyer su *Niobe con i suoi figli*. Laocoonte è presenza costante nell'orizzonte goethiano, fin dagli anni giovanili, segnati dalla lettura del saggio di Lessing e dalla visita alla collezione di calchi in gesso di Mannheim. Nel saggio dei «Propilei» Laocoonte non è semplicemente *exemplum virtutis*, ma, proprio come il gruppo di Niobe, espressione della possibilità dell'arte antica di giungere a rappresentare la sofferenza estrema e dare forma all'esperienza umana più atroce, sottomettendola ai nobili ideali dell'arte. Il volume si conclude con un breve articolo sul *Prometeo*, in cui Villacañas Berlanga abbozza un'analisi del frammento giova-

nile, includendolo in un orizzonte storico e filosofico di ampio respiro e mostrando come l'atto di disubbidienza del semidio fosse per Goethe dettato in primo luogo dal desiderio di ribellione che dall'aspirazione di giungere al potere; il frammento è considerato soprattutto anticipazione del *Faust*, in cui lo scrittore di Weimar raccoglierà i traumi e le inquietudini della sua prima opera giovanile, portandoli a una forma definitiva e perfetta. Il lessico mitologico goethiano non si esaurisce certo nei lemmi trattati nel volume e, anche nell'ambito di ciascun lemma scelto dagli illustri germanisti coinvolti nel progetto, sono certo ancora numerose e sostanziali le possibilità di integrazione, ma ogni pretesa di esaustività con Goethe resterebbe sempre e comunque delusa e il merito va certo a chi, nonostante questo, ogni volta si addentra nel suo mondo complesso e sconfinato, cercando di coglierne e illuminare un nuovo aspetto.

Elena Polledri

Johann Wolfgang Goethe, *Il Carnevale romano*, trad. di Isabella Bellingacci, a cura di Luigi Reitani, Salerno Editore, Roma 2014, pp. 120, € 14,90

Com'è ben noto, Goethe fu in Italia dal 29 ottobre 1786 al 22 febbraio 1787, e dopo una breve sosta a Napoli e in Sicilia, di nuovo a Roma dal 6 giugno 1787 al 24 aprile 1788.

Nel maggio del 1789 pubblicò un opuscolo in quarto (25 x 21 cm) sul *Carnevale romano*, con una tiratura di 320 esemplari. Il frontespizio riportava un'incisione di Johann Heinrich Lips, pittore svizzero che aveva accompagnato il poeta nel suo viaggio siciliano. Il testo inoltre era corredato da 20 tavole a colori del pittore Johann Georg Schütz, coinquilino del poeta a Roma.

Di questo testo ora Luigi Reitani presenta una nuova traduzione italiana, a cura di Isabella Bellingacci, corredata da una succosa introduzione e da un folto apparato di ricchissime note dello stesso Reitani.

Il 29 giugno 1789 Goethe scrisse all'amico Johann Friedrich Reichardt: «Ecco il *Carnevale*, della cui stampa sono oltremodo scontento», per via dei numerosi refusi tipografici. L'edizione era stata programmata da Friedrich Justin Bertuch che ne aveva affidato la stampa all'editore berlinese Johann Friedrich Unger, che la pubblicò nel maggio del 1789.

Si deve osservare, in via preliminare, che la grande festa romana del Carnevale aveva la sua sede principale nel Corso, cioè nella grande strada sulla quale si affacciava il palazzetto, dove il poeta abitò durante tutto il suo soggiorno romano, oggi sede della *Casa di Goethe*. La festa dunque si svolse in quell'anno proprio sotto casa sua e ai suoi occhi indagatori si offrì per vari giorni in tutto il suo variopinto spettacolo. La sua attrattiva principale era il *Palio*, cioè la corsa dei cavalli.

Nei suoi *Tag- und Jahresbefte*, redatti negli anni Venti dell'Ottocento, Goethe scriverà di aver lavorato a questo scritto con un spirito opposto a quello dei viaggi sentimentali diffusi in Europa, dopo la pubblicazione del celebre viaggio di Sterne: «Io, al contrario, avevo abbracciato la massima di apparire il meno possibile e di registrare l'oggetto con la maggiore autenticità che si potesse ottenere. A questo principio mi sono attenuto fedelmente quando ho assistito al Carnevale di Roma. Fu stilato uno schema dettagliato di tutti gli accadimenti e alcuni artisti ben disposti prepararono caratteristici disegni delle maschere».

All'inizio dell'opuscolo, il poeta avvertì che «il Carnevale romano è una festa che in realtà *non viene offerta al popolo, ma che il popolo offre a sé stesso*».

In essa sparisce ogni distinzione di ceti, come ebbe a precisare Goethe: «La distinzione tra ceti alti e bassi pare per un attimo sospesa. Tutto si mescola, ognuno accetta con disinvoltura quel che gli capita, e sfrontatezza e libertà reciproca sono compensate da un generale buon umore». Ogni serata del Carnevale si concludeva con una grande corsa di cavalli, allevati a questo scopo, chiamati barberi, a motivo della provenienza straniera dei migliori di loro. La corsa partiva da piazza del Popolo e si concludeva a piazza Venezia. Il premio, consegnato al vincitore, consisteva «in un drappo di stoffa d'oro o d'argento, lungo circa due bracci e mezzo e largo neanche un braccio, chiamato *Palio*». Altra importante caratteristica del Carnevale romano era il travestimento: come le donne amavano mostrarsi in abiti maschili, così gli uomini si divertivano ad esibirsi in abiti femminili e molti di loro indossavano il caratteristico costume napoletano di Pulcinella. Una volta si poté ammirare un Pulcinella cornuto. «Le corna erano mobili, poteva estrarle e ritirarle come una lumaca» e tale spettacolo di Pulcinella suscitava nel pubblico le più clamorose risate. Altra caratteristica del Carnevale romano era il lancio dei confetti e in conseguenza, nel corso della festa, circolavano varie persone, munite di grosse ceste piene di palline di gesso, vendute ai passanti come confetti. Ultima caratteristica, importantissima del carnevale romano, erano i 'moccoli', piccole candele che si portavano in mano accese e da ogni angolo si sentiva ripetere la maledizione preferita dai romani: «Sia ammazzato». Le espressioni del «Sia ammazzato» variavano a seconda delle persone che lanciavano questo grido. Spesso si sentiva un «Sia ammazzato chi non porta moccolo! Ci si grida a vicenda, e intanto ciascuno cerca di spegnere la candela dell'altro con un soffio». Si sentiva canzonare: «Sia

ammazzato il Signore Abbate che fa l'amore». O gridare a un amico di passaggio: «Sia ammazzato il Signor Filippo» (cioè Goethe stesso, che a Roma, a tutela del suo incognito, aveva assunto il falso nome di Filippo Miller o Möller, e come tale si era dichiarato al parroco di Santa Maria del Popolo, che funzionava allora come ufficiale di stato civile del quartiere). O, unendo complimenti e lusinghe: «Sia ammazzata la bella principessa! Sia ammazzata la Signora Angelica, la prima pittrice del secolo». E questa volta il complimento era indirizzato alla grande amica romana del poeta, la pittrice svizzera, Angelika Kauffmann.

Nella sua introduzione Reitani comincia col rilevare che la Roma carnevalesca descritta da Goethe non è quella «classica dei Cesari e neppure quella rinascimentale e barocca dei papi, ma piuttosto quella tardo settecentesca al tramonto dell'*ancien régime*», nella quale domina come protagonista la «massa», mascherata, che si spinge verso la trasgressione e l'eccesso, in una parola quella che il poeta definisce con parola italiana assai significativa «mattana» (*Narrheit*), cioè quella definita dai dizionari come: «umore capriccioso e lunatico con dimostrazioni chiassose e sfrenate». Questo atteggiamento è colto da Reitani nella corrispondenza di quegli anni. Così il 16 febbraio 1788, Goethe scrisse a Fritz, il giovane figlio dell'amica del cuore, Charlotte von Stein: «Il Carnevale è stato assai divertente, era bel tempo e la gente era allegra, contenta, senza essere scatenata, a parte l'ultima sera, la sera dei *moccoli*, in cui ci fu un chiasso e un *precipizio* da non credersi. Tuttavia nessuno si è fatto male». Il curatore osserva quindi che l'opuscolo sul Carnevale non ha alcun precedente significativo nella precedente letteratura odeporica. Nella stessa guida di J.J. Volkman, che Goethe tenne come *vademecum* nel corso di tutto il soggiorno

italiano, ci sono solo pochi accenni del tutto irrilevanti al carnevale romano.

Di grande interesse sono le riflessioni di Reitani sull'influenza del *Tableau de Paris*, pubblicato in dodici volumi dal 1781 al 1788 da Louis Sébastien Mercier, che aveva trovato «una modalità narrativa adeguata a rappresentare il carattere variegato e polimorfo della metropoli moderna». Reitani stabilisce che Goethe conosceva bene l'opera di Mercier, come poté desumere da una lettera da Napoli a Charlotte von Stein del 25 maggio 1787, dove osservò che «se mi trattenessi qui, vorrei offrire un *Tableau de Naples* di cui ci si delizierebbe, è appunto una città che può sfuggire e che è tuttavia così molteplice e viva». Reitani osserva che Goethe non scrisse mai il *Tableau de Naples* di cui accennò alla von Stein, in compenso però tenne ben presente l'opera di Mercier nella sua trattazione sul Carnevale romano, definito del resto in un scritto del 1823 come un «*Tableau mouvant*». Il Carnevale romano differisce dal *Tableau* di Mercier per «il dinamismo delle immagini, ottenuto attraverso una sapiente strategia retorica, sia nella rapida alternanza di brevi e talvolta brevissimi capitoli, [...] sia a livello stilistico, nell'incalzante successione anaforica di costruzioni ellittiche e paratattiche, nel costante ricorso al *climax*, nelle antitesi, nell'insistita e quasi ossessiva ricorrenza degli avverbi temporali». Sulla base di un'attenta lettura del celebre libro di Bachtin su Rabelais, Reitani insiste su quella che egli ritiene la principale caratteristica del *Carnevale romano*, cioè «il ribaltamento di ogni gerarchia sociale, generazionale e sessuale. I travestimenti servono a celare la propria identità e concedersi licenze altrimenti impossibili, soprattutto alle donne, ma soprattutto mettono in discussione, 'sospendono', le distinzioni tra nobili e ricchi, femmine maschi, vecchi ed anziani, determinando

una generale uguaglianza». Queste affermazioni sono suffragate da Reitani con una citazione del testo di Goethe che le conferma pienamente.

Su questo punto mi sia permesso avanzare una riserva: non credo che il Carnevale romano avesse questo potenziale eversivo. In una città come Roma nel Settecento, dove ogni legame sociale era assai labile e i rapporti fra i ceti appena visibili, la trasgressione era più apparente che effettiva. Sul carattere sociale della città alcuni dei suoi visitatori del Settecento espressero giudizi assai limitativi. Così Montesquieu, che fu a Roma nel 1729, fu colpito anzitutto dall'immunità della quale godevano tutti i numerosi edifici ecclesiastici che vi esistevano. In conseguenza di questo privilegio, i delinquenti che vi si fossero rifugiati dovevano essere giudicati solo da tribunali ecclesiastici e questa riserva finiva per dare via libera a ogni sorta di criminali. Questo diritto di asilo fu considerato da Montesquieu la vera e propria piaga che affliggeva la giustizia romana e le impediva di punire i criminali. Una volta instaurato questo privilegio non c'era più limite alla diffusione degli omicidi, come appunto ben vide Montesquieu, che riferì di alcuni casi accaduti sotto i suoi occhi esterrefatti: «A Roma, non vi è niente di così comodo come le chiese per pregare Dio e per assassinare la gente. Non vi si è ostacolati come negli altri paesi, e quando la fisionomia di qualcuno non vi piace, non c'è che fargli dare due o tre colpi di coltello da un servitore, che si butta in una chiesa. Ne esce in seguito con la livrea e l'abito di qualche principe o cardinale. Quando io ero a Roma, un monaco olivetano, accusato dal suo priore di avere rubato un po' di grano, si andò a confessare da lui, gli mollò un colpo di pistola e andò a rifugiarsi in una chiesa. Un domestico di un tizio di Lione ricevette tre colpi di coltello, dei quali

morì, l'assassino si salvò in una chiesa. Accadono tutti gli anni un numero infinito di questi omicidi nello Stato della Chiesa, ancora di più a Roma. L'impunità sicura, una chiesa che sono sicuri di trovare, li incoraggia a farlo». Le osservazioni di Montesquieu erano quanto mai pertinenti. Effettivamente, quando un romano riteneva di avere subito un torto, non esitava un minuto a farsi giustizia da sé, facendo ricorso al coltello. E non tanto per la sua natura passionale e impulsiva, quanto per la convinzione, pienamente giustificata, che fosse inutile sperare di ottenerla dall'autorità costituita. Gli uomini incaricati di farla rispettare, poliziotti e magistrati, erano da temere non meno dei delinquenti e non c'era altro mezzo che farsela da sé. Questa linea di condotta, seguita abitualmente, nasceva dalla generale diffidenza verso i fatti di sangue che punteggiavano la cronaca quotidiana della città. L'incredibile frequenza degli omicidi rientrava, secondo Montesquieu, in un contesto generale di diffusa corruzione: il crimine regnava apertamente in una città dove tutto si poteva vendere ed acquistare, a cominciare dalle cariche pubbliche e in primo luogo da quelle ecclesiastiche. Questo clima rendeva impossibile per il collegio cardinalizio eleggere un papa capace di governare lo Stato della Chiesa.

Roberto Zapperi

Patricia Sensch, *Sophie von La Roches Briefe an Johann Friedrich Christian Petersen (1788-1806)*, Kritische Edition, Kommentar, Analyse, de Gruyter, Berlin 2016, S. 674, € 99,95

Es ist ein besonderer Glücksfall, wenn Literaturwissenschaftlern eine Entdeckung gelingt, wenn er oder sie etwas Neues im Archiv entdeckt bzw. wenn

neue Forschungsergebnisse eine Veränderung in der kritischen Beurteilung eines Autors nach sich ziehen (können). Ein solcher Wurf ist der Verfasserin dieses umfangreichen und intensiven Bandes gelungen, mit dem ein lange verbreitetes Missverständnis bezüglich des Briefpartners von Sophie von La Roche geklärt werden konnte. Während bisher immer der Hofprediger Georg Wilhelm Petersen (1744-1816) als Adressat galt, weist Sensch nach, dass sich La Roche an seinen jüngeren Bruder Johann Friedrich Christian Petersen wendet, der als Prinzenenerzieher am Hof von Hessen-Darmstadt tätig war.

Bekanntlich wird Autorinnen und ihren Werken – speziell aus der Zeit vor 1900 – noch immer relativ wenig Forschungsarbeit gewidmet. Während die Arbeits- und Lebensumstände auch weniger bekannter Autoren die Aufmerksamkeit ganzer Generationen von Germanisten auf sich ziehen konnten, gibt es in dieser Hinsicht bei den Schriftstellerinnen weiterhin große Lücken zu füllen, weil häufiger als bei Männern weder die Manuskripte, noch die Briefwechsel erhalten sind. Nicht selten haben die Familienangehörigen den Nachlass ganz oder zu Teilen vernichtet. Das ist bei der «erste[n] deutsche[n] Schriftstellerin von europäischem Rang» (Michael Maurer) etwas anders, weil zahlreiche ihrer Briefe erhalten geblieben sind und einige wenige inzwischen sogar online eingesehen werden können. Allerdings ist die Mehrzahl in älteren bzw. sprachlich modernisierten Briefeditionen enthalten wie z.B. die Briefe an die Gräfin Elise zu Solms-Laubach oder ihre Briefe an Wieland in den *Gesammelten Werken* des Autors.

Der Band dieses nach historisch-kritischen Kriterien edierten Briefwechsels enthält eine detaillierte Einleitung und kritische Würdigung der Dichterin, die

sich auf den Zeitraum des Briefwechsels (1788-1806) beschränkt, zugleich werden zahlreiche Aspekte von Sophie La Roches letztem Lebensabschnitt neu beleuchtet, wie es bisher noch nicht geschehen war. Die Lebensumstände La Roches, der historisch-politische Kontext der Jahre nach der Französischen Revolution und ihre kulturelle und politische Positionierung basieren auf mehrjährigen Archivforschungen der Verfasserin, die große Genauigkeit der Darstellung und eine umfassende Beurteilung ermöglicht haben.

Insbesondere enthalten die Schreiben ausführliches Material, um eine neue Beurteilung der Haltung von Sophie von La Roche in diesen Jahren zu geben und die in der Sekundärliteratur allgemein verbreitete Überzeugung zu widerlegen, dass sich die Romanautorin aus dem kulturellen Leben verabschiedet habe. Aufgrund der vorliegenden Äußerungen in der Korrespondenz kommt Sensch zu dem Ergebnis, dass die «Briefe an den Prinzenenerzieher [...] die geistige Beweglichkeit und Aufnahmebereitschaft gegenüber der zeitgenössischen Literatur, Kunst und Musik» enthüllen und darüber hinaus erkennen liessen, dass sie «geistig im 19. Jahrhundert angekommen» (S. 105), keineswegs «mit rückwärtsgerichtetem Blick im Ancien Régime» stehengeblieben sei. Ihr gleichwohl «reaktionäre[r] Konservatismus» entspringe «einer wachen, wohlunterrichteten Entschiedenheit, die Rückhalt in den Verlautbarungen namhafter Stimmführer und den offiziellen Regierungsdirektiven Preußens und des Reichs fand» (*ebenda*).

Der umfangreiche kritische Apparat gibt Aufschluss über einige entscheidende editorische Aspekte, wie die orthographische und graphische Wiedergabe der Briefe, welche Ausdruck eines noch nicht normierten und sehr persönlichen

Stils sind. Dass die Schreiben im übrigen in vielerlei Hinsicht den Übergang von der französischen zur deutschen Schriftsprache auf privater Ebene dokumentieren (mit Wieland und anderen Briefpartnern verständigte sich die Autorin zumeist auf Französisch), stellt einen besonderen Reiz der Lektüre dar, welcher sich bei den traditionellen, vielfältig emendierten Leseausgaben der Klassiker seltener einstellt.

Die Herausgeberin hat sich bei der Textwiedergabe für die diplomatisch-standgenaue Umschrift (S. 107) entschieden, obwohl etwa Michael Maurer in der ersten modernen Briefauswahl 1985 auf eine solche verzichtet hatte, wohl aus Gründen der leichteren Lesbarkeit. Die unterschiedliche Textbehandlung zeitigt erhebliche Unterschiede in der Wahrnehmung. Hatte Maurer die Briefe zumeist nach dem Erstdruck zitiert, gibt Sensch alle Briefe originalgetreu wieder (S. 112), woran sich der/die Leser/Leserin allerdings erst gewöhnen muss. Nicht nur die teils eigenwillige Orthographie, auch die Gross- und Kleinschreibung sowie die Interpunktionsfolgen in keiner Weise unseren heutigen Standards, geben dafür aber einen Einblick in die Entwicklung und Kulturgeschichte der Schriftsprache.

Der Band enthält sowohl die 194 Briefe der Autorin (leider fehlen die Antworten, da diese nicht erhalten sind) als auch umfangreiche Kommentare zu ihrer Einordnung bzw. Klärung der in den Briefen erwähnten Umstände und Personen. Ausführlich wird auf die Person des Briefpartners Petersen eingegangen, auf seine Stellung am Hof sowie auf die weiteren Brüder der Familie. Vertieft werden auch die historischen Gegebenheiten in Hessen-Darmstadt, wobei die Politik des Hauses ebenso wie die dortigen machtpolitischen Verhältnisse rekonstruiert werden. Aus dem

Briefwechsel wird deutlich, wie sehr La Roche immer wieder versuchte, ihren Gesprächspartner für ihre Zwecke und Vorstellungen zu gewinnen, wie sie aber auch gemeinsam an dem Netzwerk von engagierten Gegenaufklärern teilnehmen, als dessen zentrale Figur der Schweizer Jean André Deluc (1727-1817) angesehen werden kann.

Senschs Arbeit muss als ein grundlegender Beitrag zur Erforschung von Leben und Werk dieser Schriftstellerin und des konservativen kulturellen Milieus der Zeit angesehen werden.

Ulrike Böhmel Fichera

Albert Meier – Thorsten Valk (hrsg. v.), *Konstellationen der Künste um 1800. Reflexionen – Transformationen – Kombinationen*, Wallstein Verlag, Göttingen 2015, S. 341, € 68

È un bel titolo, quello scelto dal *Zentrum für Klassikforschung* di Weimar per pubblicare gli atti del suo secondo convegno. Un titolo che riprende il concetto di costellazione per indagare i rapporti fra le arti, come si sono venuti profilando negli anni intorno alla svolta fra Sette e Ottocento. Anni fondamentali, come si sa, per il dibattito classico-romantico. L'idea di costellazione permette di individuare la posizione delle singoli arti nonché il loro interagire sia nell'incontro fra teoria e prassi che fra punti di vista diversi, di cui diventano nel tempo fautori artisti figurativi e filosofi, scrittori e teorici della comunicazione estetica. E come all'esistenza delle costellazioni è sotteso quello di individualità delle stelle artistiche e della loro relazione, così all'interno del volume si fa strada un dialogo critico, a cui fanno da supporto immagini esemplificative e chiarificatrici. Lo scambio dialogico si snoda a partire

dalle tre sezioni del libro, anche queste menzionate nel titolo, che indicano l'area tematica di riferimento: il percorso inizia dalla dimensione riflessiva delle teorie sulle arti, per arrivare a comprendere l'empiria delle trasformazioni e concludersi con uno sguardo rivolto all'orizzonte delle combinazioni. All'interno di questa ripartizione di insieme ogni contributo organizza la propria carta celeste concentrandosi non solo sul proprio campo di indagine, ma colloquiando, a volte anche esplicitamente, con le altre analisi. Riprendere i contributi altrui prospettando la continuità nel diverso punto di vista rende evidente come il richiamo alla figura della costellazione possa essere produttivo – anzi necessario – per lo svolgimento di un discorso che desidera indicare dei punti e delle linee guida senza la chiusura di nessun sistema metodologico a priori. Sembra peraltro che la modulazione del volume voglia recuperare quella componente dell'oralità propria di ogni convegno, nella sua intrinseca doppia natura comunicativa fra lingua scritta e lingua orale, lettura e ascolto. Andrea Polaschegg e Johannes Grave, ad esempio, trattano del problema dell'inizio – o degli inizi – ma mentre la prima confronta l'ordine della successione in letteratura e la dimensione sintagmatica della totalità visiva per giungere a indicare l'incidenza del modello di simultaneità nell'idea del testo letterario in quanto oggetto, Grave si occupa di guardare ai modi della ricezione che, nelle diverse rappresentazioni visive, dall'arabesco allo schizzo alla pittura di paesaggi, modula il percorso di lettura in base a un prescelto punto di inizio. Altrettanto fa Johannes Rößler nel suo contributo dedicato al saggio *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, pubblicato da Johann Heinrich Meyer nella rivista «Propyläen»: la versione completa presente nel manoscritto

rende possibile comprendere come la portata normativa, appartenente al testo pubblicato, nasconda il sostrato di un più variegato meditare sull'intreccio fra pittura, scultura e rappresentazione scenica. D'altronde, afferma Rößler richiamandosi al saggio di Norbert Christian Wolf che occupa le pagine precedenti, la purezza dei generi non può rimuovere il favore verso la loro mescolanza, che i romantici andavano proponendo nello stesso arco di tempo. Da parte sua Wolf analizza l'ottica pragmatica dell'imitazione e dei generi in ambito classicista alla luce dell'ideale universal-romantico della fantasia. D'altronde i due periodici, i «Propyläen» e l'«Athenäum», referenti primari del classicismo di Weimar e del romanticismo di Jena, escono pressoché in contemporanea ed appare perciò assai giusto considerarli non semplicemente come percorsi paralleli, ma quali esiti di un implicito confronto. Ne è la prova anche l'immagine di San Rocco che illustra il secondo volume della rivista «Ueber Kunst und Alterthum» e che Goethe attivamente progetta. Nel *pendant* visivo alla descrizione della festa di S. Rocco a Bingen, suggerisce Christian Hecht, si delinea la polemica contro la rivoluzione conservatrice dei Nazareni: la risposta goethiana sta in una ripresa in senso vitale della tradizione sia nel racconto che nella immagine che lo rappresenta. Classici e romantici sfruttano in maniera diversa l'interazione fra testo e immagine. Anche l'intreccio, all'apparenza minimale, che si realizza attraverso la designazione può avere una propria incidenza. È quel che accade nel caso del ciclo greco realizzato da Carl Rottmann per la Neue Pinakothek di Monaco: il rapporto fra le vedute e il referente linguistico del nome si presenta, come dimostra Reinhard Wegner, quale tentativo di offrire una sintesi fra realtà oggettiva e percezione soggettiva. La diversità dei segni diventa

indicativa di una differenza fra il presente greco e la distanza dal passato ellenico, che la dinamica architettonica della sala raccoglie al suo interno.

A prendere forma nella successione dei vari testi che compongono il volume è un universo mobile di avvicinamenti e allontanamenti, di rigide differenze e fluide continuità, in cui la riflessione si estende fra paradigmi generali e casi specifici. D'altronde – ed è questa l'esperienza prodotta nel lettore dal discorso di insieme che si distribuisce nelle varie voci dei saggi – una volta che la coscienza critica ha lavorato a distinguere l'identità specifica delle forme e dei mezzi, si profilano nuove possibilità di mediazione: la coscienza delle differenze, che Lessing chiarisce nella sistematizzazione dei segni e del loro diverso processo di fruizione, si afferma come condizione preliminare per nuove congiunzioni. Paradigmatica in questo senso è la ricezione del *Faust*, presa in esame da Carsten Rohde: la natura di quel testo, pensato per la scena e in cui anche la componente musicale – basti pensare ai cori – è assolutamente centrale, diventa tramite esemplare dei rapporti fra le arti. Gli anni Venti dell'Ottocento, spiega Rohde, conoscono una vera e propria moda dell'intermedialità faustiana fra balletti, opere e adattamenti musicali tanto che alcune scene vengono persino rappresentate nella forma di uno spettacolo di ombre cinesi, come avviene nella dimora di Johannes Daniel Falk a Weimar. Anche il bassorilievo che Christian Friedrich Tieck progetta per lo scalone del castello – e di cui parla nel suo saggio Kristin Knebel – declina a suo modo l'unione delle arti: da un lato si attiene a un programma iconografico, che utilizza Apollo e Dioniso per celebrare la corte di Weimar nel contesto delle varie forme dell'arte (dalla poesia alla musica e alla danza), dall'altro, seguendo la lettura di August Wilhelm Schlegel, adopera il

genere del bassorilievo nella sua qualità di *trait d'union* fra pittura e scultura. Le figure mitologiche, su cui tanto doveva interrogarsi il pensiero dell'antico promosso dai moderni, vengono commentate da Alexander Rosenbaum, quali modelli di attualizzazione divenendo la misura stessa della differenza: Heinrich Meyer, nella ripresa di un soggetto che gode di una particolare fortuna iconografica, Edipo e la sfinge, pure rifacendosi con ogni evidenza alla tradizione, rinnova la lettura del mito in chiave psicologica. Ma non è ovviamente solo il classicismo a tessere l'intreccio fra testo letterario e immagini. Alla loro congiunzione – o anche alla pluralità della loro possibile interpolazione – si pensa e si lavora, con altrettanta frequenza, in ambito romantico: Cordula Grewe guarda al modo in cui la pittura – l'esempio scelto è la crocifissione di Thomas Eakins – si fa carico del problema dell'incarnazione, ovvero della parola che si fa carne e quindi immagine. I poli dell'ideale e del reale cercano nuove forme di equilibrio e di corrispondenza, cosa che si verifica, non in ultimo, attraverso il ricorso alla totalità poetica. È così possibile che la letteratura si rifaccia alla pittura (anche uno scrittore come E.T.A. Hoffmann, ricorda Cornelia Ortlieb, descrive gli spazi della città di Berlino servendosi di un dispositivo percettivo coltivato alla scuola della rappresentazione pittorica) o che si alimenti con sempre maggiore forza e presenza il dibattito fra letterati e pittori, come avviene nell'appello che Johann Jakob Bodmer rivolge a chi – è il caso di Tischbein – si presterà a tradurre in linguaggio visivo una scena del dramma del *Götz*.

Ma oltre all'attenzione al dettaglio realistico, che promuove la rilettura degli antichi come la visione romantica del vero poetico, esiste un'altra differenza che informa le due visioni dell'arte e

della poesia. Nel percorso incrociato che caratterizza la loro gestione del valore autonomo dell'arte si può agire per esclusione, afferma Albert Meier, – ne è espressione la cultura elitaria di Weimar – o per inclusione, come attesta sul fronte romantico il dettato della mescolanza. Nello stesso tempo, ribadisce Meier, il paragone fra le arti, di antica memoria, risente di quella più generale attitudine all'autoriflessione che caratterizza il secolo dell'Illuminismo, dall'altro, secondo la lezione di Karl Philipp Moritz. Per quest'ultimo, del resto, il fine della bellezza funziona come *tertium comparationis* per ogni singola forma artistica a cui è connessa la sua indicibilità. A ben vedere l'idea di perfezione non riguarda solo lo spazio, ma coinvolge anche la temporalità, seppure anche qui categorie diverse tendono a interagire: l'opera d'arte si attiene all'evidenza e quindi all'immediatezza o, diversamente, desta l'interesse e promuove la riflessione. In altre parole si lavora, contemporaneamente, a differenziare e unire, ricorda Jonas Maatsch, cioè, nella prospettiva pragmatica varata da Kant, a sistematizzare le arti coniugando insieme i sensi, la razionalità e la ragion pratica. E se nello *Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften* dell'allievo di Kant, Wilhelm Traugott Krug, questa interazione si traduce nella ripartizione fra arti sonore, plastiche e mimiche, nel pensiero di Friedrich Schelling, che tanto influenza le riflessioni romantiche, l'arte afferma la propria entità universale nella identificazione con l'assoluto della forma.

Un discorso a parte, ma bene integrato nel dialogo collettivo, spetta alla musica, l'arte romantica per eccellenza, posizionata in una costellazione tutta propria, ma promotrice anche di nuove analogie, che si esprimono nel declinare gli elementi portanti del ritmo, della modulazione e della melodia. E alla mu-

sica, che già Thorsten Valk nel saggio introduttivo annuncia come richiamo fondamentale per comprendere la *koinè* classico-romantica, sono dedicati i contributi di Ulrich Konrad e Wolf Gerhard Schmidt, tra i quali il colloquio diventa ulteriormente serrato, visto che entrambi dedicano il loro interesse allo stesso testo, la *Chorphantasie* op. 80 di Beethoven dando vita a due diversi punti di vista: Konrad interpreta la celebre composizione come esito di un processo, l'attitudine a quel romantico fantasticare che diventa qui superamento delle convenzioni e modernissimo gioco con le forme, mentre Schmidt dimostra come l'autonomia rivendicata dalla musica si coniughi con l'eteronomia e con la combinazione fra voci e strumenti: la totalità dell'effetto si appella all'emotività collettiva. È per questo che il concetto di musica assoluta, coniato nel ventesimo secolo, ha le sue radici sia nell'affermazione del valore autonomo che alla possibilità di costruire richiami e corrispondenze, quelle a cui, nella ricerca di nessi e di bilanci della mente e dei sensi, il moderno si richiama nella sua fisiologica inclinazione a produrre inaspettate coincidenze fra emozioni e idee.

Gabriella Catalano

Klaus Gerlach – Harry Liivrand – Kristel Pappel (hrsg. v.), *August von Kotzebue im estnisch-deutschen Dialog*, Wehrhahn Verlag, Hannover 2016, S. 304, € 34

Der vorliegende Sammelband, der es sich nach Auskunft des Vorwortes zum Ziel gesetzt hat, «erstens den Blick aus Estland und zweitens den Blick aus Deutschland» auf August von Kotzebue zu präsentieren (S. 12), verbindet die Beiträge zweier unter dem Titel *Kotze-*

bue-Gespräche 2012 in Berlin und 2013 in Tallinn abgehaltener Symposien mit einem Anhang, der den Briefwechsel Kotzebues mit Ludwig Ferdinand Huber aus den Jahren 1791 bis 1804 ediert. Da der letztere Teil der Publikation sich natürlich sowohl in der Anlage als auch in der Funktion für die künftige Kotzebue-Forschung grundlegend von der Aufsatzsammlung unterscheidet, sei zunächst separat auf diesen eingegangen.

Neben der Transkription der Texte mit Quellennachweisen und einer ebenso kurzen wie präzisen Erläuterung der Editionsprinzipien (S. 299) präsentieren Klaus Gerlach und Hannah Linnenberger mit Hilfe zahlreicher Fußnoten eine Kommentierung der in den Briefen erwähnten Personennamen, Werktitel und Beiträge für Kotzebues Zeitschrift «Der Freimüthige»; eine substantielle Einleitung des Briefwechsels fehlt jedoch und kann durch die knappen Ausführungen des Herausgebervorworts zu dem gesamten Band (S. 15f.) nicht adäquat ersetzt werden. Dennoch bietet die Edition einen guten Einblick in die Arbeit am «Freimüthigen» und stellen einen wichtigen Beitrag zur Erforschung von Kotzebues (und Hubers) literarischer Biographie sowie des Zeitschriftenwesens im frühen 19. Jahrhundert als Austragungsort ästhetischer Fehden dar, indem er Einblick in die Beweggründe für die Anwerbung von Rezensenten durch den Herausgeber, in die Wege der Entscheidungsfindung über Annahme und Ablehnung von Beiträgen, aber auch in die Arbeitsweise der Redaktionen und die Modalitäten der Vergütung der jeweiligen Beiträger gewährt.

Die durch das Vorwort der Herausgeber in Form jeweils weniger einleitender Sätze vorgestellten Forschungsbeiträge des Sammelbandes, denen im Anhang neben einem nützlichen Personenregister Abstracts in estnischer Sprache bei-

gegeben sind, zerfallen entsprechend der eingangs zitierten doppelten Zielrichtung in diejenigen estnischer Forscher, die im Wesentlichen (mit einer Ausnahme) biographisch und historiographisch orientiert sind, und diejenigen deutscher Literaturwissenschaftler, unter die sich lediglich ein Historiker mischt. Dabei verläuft die Trennlinie beinahe exakt durch die Mitte des Sammelbandes, indem zunächst die sechs estnischen, dann die fünf deutschen Beiträge abgedruckt werden, was einerseits die Übersichtlichkeit des Bandes befördert, andererseits aber auch die im Vorwort konstatierte (S. 12f.) grundsätzliche Verschiedenheit in den Zugängen der estnischen und deutschen Kotzebue-Forschung eher zementiert als überwindet.

Zumindest im Bereich der estnischen Beiträge ist von einer in diesem Zusammenhang behaupteten, «neuerdings» zu beobachtenden Tendenz, «Kotzebue auch kritisch zu sehen» (S. 12), jedenfalls nichts zu bemerken; man setzt sich mit eher abseitigen Themen wie der Baugeschichte des Revaler Theaters (Karin Hallas-Murula) oder den erhaltenen Portraits Kotzebues (Anne Untera) auseinander, betont wieder einmal die Bedeutung Kotzebues für die Einrichtung einer professionellen Bühne in Reval (Kristel Pappel und Heidi Heinmaa) oder ergeht sich in ebenso allgemeinen wie kursorischen Überlegungen zur Biographie und zum Werk Kotzebues (Harry Liivrand). Lediglich die detaillierte und materialreiche Studie Henning von Wistinghausens zum aufklärerischen Programm, das Kotzebue in seinem politisch-ökonomischen Wirken als Gutsbesitzer in Estland verfolgt, leistet in diesem ersten Teil des Sammelbandes einen substantiellen Beitrag zur Erforschung der Biographie des Dichters; auch er schreibt allerdings das überwiegend positive estnische Kotzebue-Bild weitge-

hend ohne kritische Untertöne fort. Das gilt im Wesentlichen auch noch für den einzigen literaturwissenschaftlichen Aufsatz estnischer Provenienz von Maris Saagpak, wo die auffällige – und überzeugend herausgearbeitete – Differenz zwischen kritischen Tönen in den Stücken mit überseeisch-kolonialer Thematik (*Die Sonnenjungfrau*, *Die Indianer in England*) und dem Bekenntnis zu einer konventionellen aufgeklärt-paternalistischen Haltung der in Estland spielenden *Väterlichen Erwartung* folgendermaßen erklärt wird: «Kotzebue hatte ein feines Gespür für die Präferenzen und Grenzen seiner Zuschauer. Deswegen plädiert er im lokalen Kontext für die Einhaltung der vorhandenen gesellschaftlichen Regeln. [...] Damit verscherzt der Dichter es sich nicht mit seinem Publikum in Reval und ist immer noch aufklärerisch genug, weil er das paternalistische Muster des aufgeklärten Gutsherren unterstützt» (S. 86). Saagpak zeigt mit ihrer Analyse, die sich vornehmlich auf Susan Zantops Ausführungen zur hierarchisch strukturierten Liebesgeschichte als Symbol des europäischen Kolonialismus stützt, wie die Erforschung von Kotzebues Werk an aktuelle Diskurse der Germanistik angeschlossen werden kann und diese wiederum ein vertieftes Verständnis der Texte ermöglicht.

Der deutsche Teil des Sammelbandes wird durch die Untersuchung des Historikers Otto-Heinrich Elias eröffnet, in der dieser Kotzebues historiographische Werke, die *Preußische Geschichte* sowie seine *Geschichte des Deutschen Reiches* in ihre jeweiligen Entstehungskontexte einordnet, den Gehalt der beiden Werke auf allgemeine Darstellungstendenzen untersucht, ihre Rezeption skizziert und so ein Bild des Historikers Kotzebue zeichnet, das sich auch für die literaturwissenschaftliche Arbeit mit Kotzebues Werk als äußerst nützlich erweisen

dürfte. Eher von wissenschaftsgeschichtlichem Interesse ist der Beitrag von Jens Thiel zur Rezeption Kotzebues in der DDR, der neben den Stellungnahmen der meist zu ähnlich abfälligen Urteilen wie die westdeutsche Germanistik gelangenden oder Kotzebue völlig ignorierenden ostdeutschen Kollegen und vereinzelt Rezeptionsspuren etwa bei Peter Hacks insbesondere um die Bewertung der Ermordung Kotzebues durch Sand kreist.

In seiner insbesondere auf die Lustspiele *Der Reubock*, *Das Kind der Liebe*, *Menschenhaß und Reue*, *La Peyrouse*, *Die Beichte*, *Graf Benjowsky* und *Der Spiegel* gestützten Untersuchung kann Klaus Gerlach herausarbeiten, wie Kotzebue aus aufklärerischer Perspektive gegen die gesellschaftlichen Konventionen und – in der Diktion Niklas Luhmanns, auf den Gerlach seinen Ansatz stützt – eine «eindimensionale Reflexion der verschiedenen Liebescodes» anschreibt, indem er «die Protagonisten konkurrierende Codes multiperspektivisch vortragen bzw. kontrastiv vorspielen» lasse (S. 181) und so zu einem ebenso fortschrittlichen wie zeitgenössisch massiv angegriffenen Modell der Geschlechterbeziehungen gelangt.

Dagegen zielt Conrad Wiedemanns Interpretation der *Deutschen Kleinstädter*, die er nicht nur – wie die meisten bisherigen Deutungen des Textes – als Kontrafaktur von Picards *La petite ville*, sondern insbesondere als Angriff auf das in Goethes *Herrmann und Dorothea* entwickelte Idealbild kleinstädtisch-ländlicher Idyllik liest, auf eine weitere Erhellung der Weimarer bzw. Weimar-Berliner Auseinandersetzung zwischen dem Klassiker Goethe und dem Erfolgsautoren Kotzebue. Dabei gelingt es Wiedemann nicht nur, eine vorbildliche Deutung des Werks von der Einbettung in die verschiedensten

Entstehungskontexte (Intertextualität, Nationalstereotype, Weimar als literarisches Feld) bis zur Herausarbeitung der wichtigsten Leitlinien einer plausiblen Textintention (persönlicher Angriff, politische Satire) vorzulegen, sondern vertortet diese Erkenntnisse auch in der für die nachklassische deutsche Literatur so bedeutsamen Herausbildung einer zwischen «Kunstautonomie» und «Kulturindustrie» (S. 188).

René Sternkes Versuch, die Komödie *Der Wirrwarr, oder der Muthwillige* aus der Perspektive der aristotelischen Poetik als Beispiel für eine «performative Moralistik» (S. 216) zu erweisen, geht von der Feststellung aus, dass Kotzebue hier eine allen aristotelischen Regeln widersprechende, völlig nichtssagende Handlung im Sinne der Typenkomödie durch eine Verlagerung des Schwerpunkts auf die Figurenzeichnung gelegt habe, die eine performative – durch den Verweis auf Ifflands Darstellung des Langsalm gestützte – und eine moralistische – durch die Rückführung zahlreicher Zitate aus dem Stück auf La Rochefoucauld plausibel gemachte – Dimension aufweise. Wichtig ist Sternke jedoch insbesondere die erstere Komponente: Wenn er sich mit Regisseuren wie Jürgen Hinz darin einig weiß, dass in Kotzebues Stücken «ein hohes performatives Potential situativ angelegt» sei, die Goethes «intellektuellen Dramen» fehle, fordert er dementsprechend konsequent: «Auch der performative turn wird den an rein literarischen Kriterien ausgerichteten Kanon der Bühnenliteratur unangetastet lassen. Eine Kotzebue-Renaissance könnte allein von den Theatermachern ausgehen» (S. 233f.).

Zu einer «Kotzebue-Renaissance» trägt jedoch auch der vorliegende Sammelband erheblich bei, neben der Edition des Huber-Briefwechsels insbesondere durch die qualitativ herausragen-

den Beiträge der Historiker Elias und Wistinghausen, aber auch der Literaturwissenschaftler Saagpakk, Gerlach, Wiedemann und Sternke, die damit eine Tradition des Wehrhahn-Verlags fortsetzen, deren wichtigstes Ergebnis, das 2011 erschienene, von Johannes Birgfeld, Julia Bohnengel und Alexander Košenina herausgegebene Lexikon zu *Kotzebues Dramen* von zwei ebenfalls von Alexander Košenina edierten Einzelausgaben des *Neuen Jahrhunderts* (2012) und der *Indianer in England* (2015) flankiert wird. In diesem Sinne wäre dringend zu wünschen, dass der vorliegende Sammelband nicht nur zahlreiche interessierte Leser finden, sondern die Germanistik weiter zur Beschäftigung mit einem der wichtigsten und bis heute am wenigsten erforschten Dramatiker seiner Zeit inspirieren möge.

Heiko Ullrich

«Georg Büchner Jahrbuch», 13 (2013-2015), hrsg. v. Burghard Dedner – Matthias Gröbel – Eva-Maria Vering, de Gruyter, Berlin-Boston 2016, S. 349, € 71,45

All'ultimo numero del «Georg Büchner Jahrbuch» hanno contribuito diciassette esperti di provenienza austriaca, francese, italiana, giapponese, tedesca e statunitense, partecipanti, insieme ad altri dieci studiosi, al terzo congresso internazionale dedicato a Büchner e tenutosi presso la *Akademie der Wissenschaften und der Literatur* di Mainz nell'ottobre 2012. Con quel congresso si celebrava il completamento dell'edizione storico-critica (10 voll.) e si inaugurava, di fatto, una serie molto ricca di iniziative culturali, editoriali e di studio con le quali, soprattutto l'anno dopo, si è ricordato il bicentenario della

nascita dell'autore (17 ottobre 1813). Grazie a questa ricorrenza, il 2013 ha rappresentato un anno fruttuoso per la ricerca büchneriana, che ha esplorato nuovi terreni oppure è tornata su temi già noti rivitalizzando una discussione ormai cristallizzatasi su posizioni rigide, ideologicamente marcate e apertamente contrapposte. In questo contesto, merita ricordare come anche l'Italia abbia contribuito alla celebrazione dell'anniversario e agli studi su Büchner. Nel 2012, ad esempio, «Cultura tedesca» pubblica il numero doppio 1813. *Büchner, Hebbel, Wagner*. Nel 2013 escono le monografie di Simone Furlani e Barnaba Maj, e, sul territorio nazionale, si propongono eventi culturali e momenti di studio. Due di questi hanno portato anche a pubblicazioni in volume: Marco Castellari e Alessandro Costazza organizzano a Milano il convegno *Büchner-Rezeptionen – interkulturell und intermedial*, e il volume omonimo esce nel 2015 («Jahrbuch für Internationale Germanistik»); dal progetto *Büchner, artista politico*, organizzato a Trento da Enrico Piergiacomi e Sandra Pietrini, nasce la miscellanea omonima, edita nel 2015 dall'Università di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia; sempre nel 2013, «Studi Germanici» ospita due saggi dedicati a Büchner. L'esempio italiano è paradigmatico di quanto è successo anche in altre nazioni, prima fra tutte la Germania, dove l'interesse per l'autore, pur conoscendo fasi più stagnanti, non è mai venuto meno. Senza niente togliere all'effetto dirompente che l'opera di Büchner ha continuato a esercitare durante i decenni, è utile ricordare il ruolo decisivo giocato da alcuni enti nel mantenere sempre relativamente alto il livello di attenzione nei suoi confronti. Alla *Forschungsstelle di Marburg* e alla *Georg Büchner Gesellschaft* spetta il merito di aver promosso numerosi momenti di

confronto tra studiosi, di aver acquisito fondi per un lavoro pluridecennale di edizione critica – alla quale non sono certo mancate critiche molto aspre –, di aver favorito lo scambio internazionale, di aver allestito il sito <http://buechnerportal.de> con la pubblicazione di documenti storici e di saggi selezionati. A mantenere vivo il nome di Büchner nella coscienza collettiva contribuisce, inoltre, il *Georg Büchner Preis*, conferito a partire dal 1951 dalla *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*. Nei loro discorsi di ringraziamento, gli autori premiati sono soliti mettersi in dialogo con l'opera o la figura di Büchner, traghettandole nella contemporaneità letteraria e storico-politica. Proprio alle *Dankreden* era dedicato il discorso inaugurale tenuto dal presidente della *Akademie*, Heinrich Detering, durante il congresso di Mainz. Ed è significativo che quel discorso apra il numero della rivista qui recensito: Detering individua con acume alcune strategie comunicative condivise dai sessanta vincitori dal 1951 al 2011, e propone alcuni possibili raggruppamenti: chi loda l'autore senza essersi però cimentato con i suoi testi; chi esprime senso critico o verso il rituale della *Dankrede* o, più di rado, verso Büchner; chi traccia parallelismi tra la Germania di Büchner e l'attualità politica; chi si sente a disagio o comunque messo in dubbio dalla sua opera, cui riconosce un primato estetico ed etico. Lo *Hessischer Landbote* è letto dai rivoluzionari, il *Woyzeck* dai dubbiosi, il *Leonce und Lena* dai malinconici rassegnati. Nei loro discorsi, gli autori uniscono rappresentazione di sé e interpretazione, e veicolano immagini di Büchner non solo molto diverse ma anche in contraddizione tra loro. È forse questo il motivo per cui Detering conclude il suo percorso di lettura, di per sé plausibile, preciso e istruttivo, in modo ambiguo: ripren-

dedo la frase pronunciata nel 1978 da Hermann Lenz «über Büchner ist alles bekannt», afferma: «Das [...] ist ein schlechtes Motto für einen Büchner-Kongress. Aber es ist ein gutes Schlusswort». Cade così in quella retorica un po' spiccia che accompagna gli studi büchneriani da tempo: già negli anni Sessanta si affermava che su Büchner si era scritto tutto, eppure sono seguiti decenni di studi, di interpretazioni, di riletture che certamente non si giustificano solo per motivi politici o istituzionali. Le *Dankreden* rivelano piuttosto letture generalmente selettive e poco propense a tenere insieme le complesse dinamiche che sottostanno all'estetica dell'autore. D'altro canto, tali scelte sono comprensibili: gli autori che parlano fanno certamente ermeneutica, ma la loro finalità è parlare di sé, della propria poetica. Lo fanno raccontando il *loro* Büchner. Fondamentalmente narrano, magari senza esplicitarlo, una relazione. Interessante (per la ricerca) è il loro percorso di lettura nel quale il filologo riesce a distinguere, quindi a mettere in dialogo, il piano testuale e il piano interpretativo, ripristinando la bidirezionalità della relazione. Dire che su Büchner si è già detto tutto, è un artificio retorico efficace, ma pecca di fantasia, come mostrano alcuni dei saggi qui presentati. Matthias Gröbel si muove sulla scia di una tradizione consolidata che consiste nello scrivere della famiglia di Büchner. In particolare, si concentra sui fratelli e sulle sorelle, arricchendo di ulteriori particolari il quadro familiare noto. Martina Lauster e David Horrocks (†) scrivono su Gutzkow: andando oltre la nota critica di Büchner al credo degli *Jungdeutsche* di poter cambiare la società per mezzo delle idee, essi mettono in risalto le affinità tra i due autori: il sensualismo, la critica alla religione, l'empatia. Il rifiuto del *Leonce und Lena* da parte di

Gutzkow, entusiasta per il genio innovatore di Büchner, viene motivato dalla sua delusione per una commedia costruita per lo più su citazioni. Questa interpretazione è benevola ma non convince: basta infatti analizzare l'edizione parziale di Gutzkow e la sua sintesi delle scene non pubblicate per intero, per capire che egli semplicemente non comprese una commedia così anomala come il *Leonce und Lena*. Patrick Fortmann propone un *close reading* dell'intera produzione büchneriana, concentrandosi sul ruolo della percezione visiva. Al carattere autoptico dell'opera büchneriana Fortmann ha dedicato un'intera monografia (2013); nel saggio concentra in poche pagine alcuni importanti risultati della sua indagine, ma fa fatica a passare dal piano analitico a quello sintetico. Arnd Beise torna opportunamente sul rapporto tra scrittura e ricerca di un sistema. Nell'onestà dell'autore Büchner, interessato a mettere al centro della sua opera la vita e non l'idea, indica la ragione ultima della sua estetica: la forma aperta del dramma, ad esempio, non sarebbe per Büchner un principio ma il risultato del suo modo di penetrare la vita tramite l'arte. L'argomentazione di Beise è precisa e convincente, anche quando mostra come Büchner non faccia concessioni neppure al pensiero sistemico rivoluzionario. Joachim Franz prende in esame la critica al teatro contenuta nei testi per mostrare come il teatro di Büchner, in cui vede anticipate forme teatrali di manifestazioni politiche attuali, si faccia esso stesso strumento di critica sociale e politica. Nora Eckert propone una riflessione sull'osservazione del pensiero nell'opera di Büchner, di cui sottolinea il valore filosofico. Gérard Raulet torna sulla questione spinosa della distinzione tra l'apporto di Weidig e l'apporto di Büchner allo *Hessischer Landbote*. Di fronte all'impossibilità di

stabilire filologicamente la paternità delle parti, la critica tende generalmente ad attribuire a Weidig i riferimenti biblici. Raulet vede invece nel registro biblico il vero collante del testo e dei due autori, e presenta il carattere sovversivo di quei riferimenti che hanno valore sia di critica biblica, sia di critica tramite la bibbia. Simonetta Sanna presenta in forma sintetica e chiara gli importanti risultati dell'analisi condotta nella sua monografia sul *Danton's Tod*: il complesso sistema di simmetrie e asimmetrie – sia sul piano dell'azione che dei valori – tra le fazioni avverse, tramite il quale emerge la visione antiideologica di Büchner in relazione al potere; le figure femminili, plasmate dalla fantasia del loro creatore, come vere alternative a una certa concezione del potere; la forza dell'opera di stimolare nel fruitore un confronto non scontato con se stesso. Importante è anche il saggio di Sebastian Kaufmann che analizza la novella *Lenz* in modo nuovo, tracciando una plausibile distinzione, quindi i punti di contatto tra il personaggio (storico e fittizio) e il suo autore, soprattutto in rapporto all'estetica idealistica e alla teodicea. A *Lenz* è dedicato anche l'interessante saggio di Yvonne Wübben che esamina alcune caratteristiche formali della novella mettendole a confronto con testi nosografici; spiega così perché *Lenz* sia stato talvolta letto come un caso clinico di schizofrenia. Alfons Glück, con lo stile empatico che lo caratterizza, propone un'analisi del *Leonce und Lena* e nota che, se in Büchner i rappresentanti della classe dominante sono in genere figure meccanizzate, i poveri e i soggiogati invece individui, il principe Leonce è l'unico personaggio che fa eccezione, essendo individuo minacciato dalla sua trasformazione in marionetta. L'osservazione è importante – come anche il tentativo di tenere insieme le diverse parti della commedia –, ma il

suo potenziale innovativo non è sfruttato appieno: nel complesso, Glück si muove su percorsi già noti e in parte discutibili. Nuova e meritevole di approfondimento è la prospettiva di Roland Borgards che in Büchner trova un oggetto di analisi particolarmente adatto alla sua prospettiva di studio (*Literary Animal Studies*): egli analizza, in modo esemplare, due scene del *Woyzeck* per mostrare che per Büchner la differenza tra uomo e animale non è antropologica ma il risultato di un'azione politica, che il concetto illuminista di persona si basa su un'etica discriminatoria della natura animale, che l'idea di Büchner della «Kreatur» mira a un umanesimo inclusivo che può trasformarsi in azione politica. Christian Neuhuber si dedica alle rappresentazioni teatrali del *Woyzeck*, il dramma tedesco più rappresentato al mondo (solo nel 2012, 270 messe in scena in 44 paesi, elencate alla fine del saggio): il suo carattere frammentario contiene una potenzialità scenica straordinaria, d'altro canto ha dato adito a riscritture che tendono a ricostituirlo a unità tramite integrazioni e aggiustamenti. Neuhuber propone una disamina, non priva di allarmismo, delle tendenze teatrali più spiccate e delle problematiche che presentano. Più aperto è, invece, Enrico De Angelis che scrive sulle rielaborazioni filmiche del *Woyzeck*. Nel suo saggio, dichiaratamente informativo e non analitico, si concentra in particolare su nove film: mettendo subito in risalto la contaminazione del dramma, evidenzia i risultati degni di nota cui essa ha portato, tanto che ritiene legittimo chiedersi se versioni filologicamente più corrette potrebbero garantire risultati filmici migliori. L'ipotesi di lavoro che avanza è l'analisi della corrispondenza dei film alla lingua e alla drammaturgia di Büchner. Nella consapevolezza che film e letteratura, utiliz-

zando mezzi diversi, dicono cose diverse, la questione, afferma, non può che riguardare la corrispondenza tra film e testo e non l'ubbidienza del primo al secondo. Chiude il volume il saggio di Uneme Nakamura dedicato alle traduzioni giapponesi delle opere di Büchner dal 1887 a oggi, con alcune considerazioni sulle realizzazioni sceniche. Merita di essere citato per ultimo il saggio di Jan-Christoph Hauschild (collocato tra Borgards e Neuhuber): egli si concentra sulle «stravaganze» della ricerca büchneriana e smentisce le affermazioni di alcuni studiosi in base ai dati storici. Il tono provocatorio, spesso spiacevole, creò scompiglio già durante il congresso, eppure non si può negare la fondatezza di certi suoi argomenti: ristabilendo alcune verità storiche, Hauschild contrasta il Büchner oggetto di fanatismo o di identificazione proiettiva dei suoi interpreti. E ciò è un bene: restituire Büchner alla storia e alla realtà è, in fondo, l'antidoto migliore all'accanimento ermeneutico, sempre ostativo al piacere della conoscenza. Il recupero di questa dimensione può invece aprire, ancora oggi, nuovi percorsi.

Serena Grazzini

Harry Kessler, *Viaggi in Italia. Appunti dai diari*, a cura di Luca Renzi – Gabriella Rovagnati, Mimesis, Milano 2013, pp. 440, € 32

Harry Graf Kessler, *Krieg und Zusammenbruch 1914-1918. Aus den Feldpostbriefen von Harry Graf Kessler*, Faksimile und Begleitband mit Beiträgen v. Felix Brusberg – Sabine Carbon – Peter Grupp – Florian Illies, edition.K, Berlin 2014, Bd. I, S. 134; Bd. II, S. 52, € 28

Roland S. Kamzelak – Alexandre Kostka – Ulrich Ott – Luca Renzi (hrsg. v.), *Grenzenlose Moderne. Die Begegnung*

der Kulturen von Harry Graf Kessler, Mentis, Münster 2015, S. 284, € 38

Roland S. Kamzelak (hrsg. v.), *Kessler, der Osten und die Literatur*, Mentis, Münster 2015, S. 160, € 38

Julia Drost – Alexandre Kostka (hrsg. v.), *Harry Graf Kessler. Porträt eines europäischen Kulturvermittlers*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2015, S. 280, € 48

Sven Brömsel – Patrick Küppers – Clemens Reichhold (hrsg. v.), *Walther Rathenau im Netzwerk der Moderne*, de Gruyter, Berlin 2014, S. 322, € 89,95

L'ultima della pubblicazione del *Tagebuch 1880-1937*, di Harry Graf Kessler, in nove volumi – di essi manca ancora solo il primo – curata da Roland S. Kamzelak e Ulrich Ott (Cotta, Stuttgart 2004-2010), ha conferito alla singolare personalità di Kessler un nuovo spessore storico; questo fittissimo diario, conservato presso il Literaturarchiv di Marbach, si rivela sempre di più una fonte di informazione preziosissima non solo sulla biografia del suo autore, ma ancor più sulla storia politica, culturale e artistica tedesca ed europea del lungo periodo coperto da questo diario. L'ampio raggio europeo degli studi raccolti nei volumi presi in considerazione, ai quali hanno contribuito studiosi tedeschi, francesi, italiani, polacchi e russi, senza dimenticare lo statunitense Laird M. Easton (al quale si devono due importanti contributi, uno dedicato all'idea di nazione in Kessler, l'altro al suo viaggio giovanile extra-europeo del 1892, rispettivamente nel volume curato tra gli altri da Kostka e in quello curato, tra gli altri, da Renzi e Ott), è già di per sé un indizio significativo della vastità di temi e di interessi, che la polivalente personalità di Kessler riesce ancora oggi a coagulare attorno a sé.

Proprio per questo è grande merito di

Luca Renzi e di Gabriella Rovagnati aver realizzato una importante scelta antologica del diario di Kessler, che, insieme alla scelta di *Scritti sull'arte*, curata dallo stesso Renzi e da Ott (Artemide, Roma 2007) e alla fondamentale biografia di *Walter Rathenau* presentata da Maurizio Serra (Il Mulino, Bologna 1995), permette anche al pubblico italiano almeno un primo orientamento sulla affascinante figura di Kessler. Gabriella Rovagnati, nella sua ottima ed esauriente *Premessa* e dall'alto della lunga frequentazione con Kessler attraverso i suoi studi su Hugo von Hofmannsthal, chiarisce con ricchezza di argomenti i criteri della scelta compiuta nella difficile antologizzazione di un'opera diaristica che, nella versione originale, supera le diecimila pagine: gli appunti di diario riportati nell'antologia partono dal 1892 – ma di fatto dal 1898 – e si chiudono con il 1930, non riportano tutto quanto Kessler ha scritto nei diari sull'Italia, ma si concentrano sui resoconti dei suoi soggiorni in Italia. L'efficace collaborazione realizzata nel volume da parte dei due curatori – alla traduzione hanno collaborato anche Loretta Monti e Serena Grazzini – ha permesso di realizzare un volume particolarmente accurato che, oltre al tema affrontato, costituisce di fatto un'ottima introduzione generale alla figura di Kessler e al contesto storico-culturale nel quale ha operato, senza trascurare alcune indicazioni sulla bibliografia e sulle ricerche in corso: infatti, alla premessa già ricordata della Rovagnati, fa seguito una precisa e dettagliata ricostruzione della biografia intellettuale di Kessler e del suo significato, compiuta da Renzi nella sua *Introduzione*. Oltre a ciò, l'importante e insostituibile apparato di note curato dalla Rovagnati – che ha curato altresì gli indici dei nomi e dei luoghi, strumenti non meno importanti nell'uso del volume – è integrato da ampi testi di raccordo, curati da

Luca Renzi, che coprono i salti temporali talvolta considerevoli tra le diverse annotazioni del diario e approfondiscono ulteriormente, con attenzione e chiarezza di sintesi, i dati generali della biografia intellettuale di Kessler forniti nella già ricordata introduzione. Dato che, almeno finora, manca in Italia una presentazione monografica della figura di Kessler, quanto realizzato con questo volume da Rovagnati e Renzi rappresenta in tal modo non solo una suggestiva antologia del 'diario italiano' dell'autore, ma altresì una riuscita introduzione critica alla sua personalità e al suo significato.

Tre sono i nuclei fondamentali attorno ai quali ruotano questi *Viaggi in Italia*: il giovanile estetismo di Kessler, figura certo esemplare del *dandy* alla fine del secolo XIX, ma anche attento studioso di storia dell'arte e appassionato cultore della figura di San Francesco sulla base della famosa biografia del santo scritta da Paul Sabatier; l'attento osservatore della conferenza di Genova dopo la prima guerra mondiale e della preparazione del trattato di Rapallo tra Germania e Unione Sovietica – su entrambi gli avvenimenti d'altronde sia le pagine di diario che la biografia di Rathenau costituiscono ancora oggi una fonte di informazione insostituibile –; l'incrocio tra interessi politici e interessi storici, che soprattutto negli anni del primo dopoguerra conferiscono al diario di Kessler un'ulteriore valenza come originale osservazione dall'esterno dell'avvento al potere e dell'affermazione del fascismo.

La pubblicazione di questa antologia italiana è il risultato di un progetto di ricerca, realizzatosi nel contesto più ampio di una *Conferenza di ricerca* di Villa Vigoni, coordinato per parte italiana da Luca Renzi. Da questa conferenza di ricerca, particolarmente fruttuosa, è scaturito altresì il volume già ricordato *Grenzenlose Moderne* (d'ora in poi citato con la sigla

GM), nel quale come contributi italiani sono stati pubblicati studi di Andrea Benedetti, Antonella Gargano, Serena Grazzini, Luigi Manias, Federico Niglia e Luca Renzi. I restanti due volumi ricordati, *Kessler, der Osten und die Literatur* e *Harry Graf Kessler. Porträt eines europäischen Kulturvermittlers* (d'ora in poi citati rispettivamente il primo con la sigla OL e il secondo con EK), non possono essere considerati direttamente come risultato della conferenza di ricerca, ma sono in ogni caso stati concepiti e realizzati parallelamente a essa; ne consegue che una lettura integrata dei tre volumi costituisce un arricchimento significativo per valutare lo stato attuale e le prospettive della *Kessler-Forschung*. Soffermiamoci per il momento ai primi ricordati contributi italiani: quello di Luca Renzi fornisce un ulteriore approfondimento alla sua *Introduzione* e ben caratterizza la peculiarità dei viaggi italiani di Kessler – e delle annotazioni di diario che ne scaturiscono – tra visione culturale dell'arte e della storia italiana e riferimenti all'attualità politica e di costume della realtà italiana direttamente vissuta dall'autore. Il saggio di Antonella Gargano indaga con attenzione la visione di Roma presente nel diario di Kessler, sia con riferimenti precisi alla tradizione della *Italienische Reise* di Goethe sia con una circostanziata analisi delle strategie seguite dall'autore nella ideale *messa in scena* di quanto rappresentato, sia rilevando il ricorrente contrasto tra realtà romana e realtà berlinese che contraddistingue le annotazioni del suo diario riguardanti Roma. Il contributo di Andrea Benedetti, dedicato al contrasto tra Kessler e Oswald Spengler, ricostruisce altresì egregiamente il rapporto di Kessler con Elisabeth Förster-Nietzsche e con il Nietzsche-Archiv. Lo studio di Serena Grazzini approfondisce la politica culturale seguita da Kessler a Weimar agli inizi

del XX secolo, rilevando il significativo silenzio su diversi protagonisti della *Heimatkunstbewegung*, che pure – ad avviso dell'autrice – Kessler non poteva non conoscere, e le funeste conseguenze causate da un tale silenzio. Federico Niglia offre un'importante valutazione del significato storico della Conferenza di Genova e del Trattato di Rapallo, evidenziando come in entrambi i casi affiorassero visioni diverse della politica europea, anche se solo successivamente tali visioni si sarebbero trasformate in alternative politiche sostanzialmente differenti sia nei metodi di realizzazione che nelle conseguenze da essa provocate. Luigi Manias narra la storia affascinante della *carta di Montval*, che avrebbe dovuto essere creata e usata per l'edizione della Cranach-Presses delle *Egloghe* di Virgilio, illustrata da Aristide Maillol; l'enorme lavoro preparatorio per la creazione di tale carta andò perduto con lo scoppio della prima guerra mondiale.

Come si vede, già questi contributi italiani forniscono un quadro molto vivo della poliedrica figura e della instancabile e molteplice attività di Kessler. La lettura integrata dei tre volumi, precedentemente proposta, arricchisce ulteriormente e in modo sostanziale tale quadro; per evidenti ragioni di spazio, essa non può che essere riassunta evidenziando schematicamente alcuni nuclei tematici fondamentali: a) stato della ricerca; b) internazionalizzazione del mercato artistico; c) letteratura e rinnovamento estetico; d) il rapporto con la prima guerra mondiale; e) il progetto culturale della Repubblica di Weimar.

Per quanto riguarda lo stato della ricerca, particolarmente significativo il contributo di Hildegard Dicke e Angelika Korb (in OL) sul *Nachlass* di Kessler conservato a Marbach, non solo per la storia in parte avventurosa del suo ritrovamento e della sua acquisizione, ma

anche per la descrizione precisa della sua consistenza; particolarmente significativa è infatti l'ampia corrispondenza di Kessler, giunta fino a noi, e i recenti studi condotti parallelamente sul diario e sull'epistolario mostrano l'importanza di questa ricca documentazione conservata a Marbach. In genere le tre introduzioni dei curatori ai volumi ricordati forniscono dati rilevanti sullo stato della ricerca, sugli studi in corso, sulle pubblicazioni on line che si stanno realizzando o sono già progettate. Rientra a nostro avviso in questa categoria di informazione anche il contributo di Kamzelak (in GM), che delimita con esattezza statistica l'orizzonte europeo dell'operato di Kessler e lo caratterizza, sulla base dei dati statistici rilevati, come berlinese ed europeo.

Al tema della internazionalizzazione del mercato artistico è dedicato esplicitamente in primo luogo l'importante contributo di Béatrice Joyeux-Prunel (in EK). Il postimpressionismo francese, che trovava rilevanti difficoltà ad affermarsi nel mercato artistico parigino e francese, proprio grazie alla intermediazione culturale di Kessler, e in particolare al suo ruolo a Weimar e alla sua fitta rete di conoscenze, riuscì ad affermarsi in Germania, seppure in parte modificando le sue iniziali ambizioni artistiche; né si deve dimenticare che il *transfer* culturale promosso da Kessler fu in genere a senso unico, ovvero dalla Francia verso la Germania ma raramente all'inverso. In ogni caso Kessler poté svolgere questo ruolo anche in base alla sua approfondita preparazione storico-artistica, maturata nei suoi anni di studio a Lipsia presso Anton Springer e Wilhelm Wundt e arricchitasi successivamente attraverso i suoi viaggi e attraverso altri influssi, come ad esempio quello di Henry Thode; questi studi storico-artistici vengono con grande finezza analizzati da Kostka (in EK).

Tale preparazione si precisa in Kessler durante l'esperienza decisiva della rivista «Pan» tra il 1895 e il 1900 e attraverso il confronto con Julius Meier-Graefe; entrambi i temi sono più volte analizzati nei volumi indicati, in particolare da Catherine Krahmer (in EK), da Andreas Degner (in GM) e da Arno Barnert (in OL), oltre che nei contributi di Kostka (sia in EK che in GM). La precisa ricostruzione della collezione d'arte raccolta nel corso degli anni da Kessler (Beatrice von Bismarck in EK e in altra direzione Ingeborg Becker in GM), l'analisi circostanziata del suo rapporto con Aristide Maillol e Henry van de Velde (Ursel Berger e Priska Schmückle von Minckwitz in EK), il significato della creazione a Weimar alla fine del 1903 del *Deutscher Künstlerbund* (Julia Drost in EK) arricchiscono ulteriormente la comprensione del ruolo non secondario che Kessler svolse nella promozione di un innovativo dialogo artistico europeo tra la *Jahrhundertwende* e i primi due decenni del XX secolo. Non vanno inoltre dimenticate le analisi del rapporto con Rodin, che fornì l'occasione anche per un rapporto di Kessler con Rilke (ad opera di Antoinette Le Normand-Romain in EK), e con Edward Munch (nel contributo già citato della Becker in GM), oltre che l'interesse, più volte ricordato nei tre volumi, del giovane Kessler per il movimento inglese *Art and Crafts*.

Con questo ruolo innovativo nel campo delle arti figurative in parte contrasta l'assenza di un'azione paragonabile compiuta da Kessler in campo letterario, anche se non si deve dimenticare che la letteratura venne sempre intesa da Kessler soprattutto come un elemento di un più generale *Gesamtkunstwerk*. La ricostruzione precisa del rapporto tra Kessler e Hugo von Hofmannsthal e del loro rispettivo contributo alla creazione nel 1914 del balletto, musicato da Richard

Strauss, *La Légende de Joseph*, ad opera di Bernard Banoun (in EK), chiarisce uno dei punti più controversi del rapporto d'amicizia, anche se non privo di conflitti, intercorso tra le due personalità. Di grande rilievo altresì l'indagine svolta da Eric Darragon (in EK) del rapporto tra Kessler e André Gide, e in particolare del viaggio, compiuto su invito di Kessler, di Gide a Weimar nel 1903, del contesto in cui tale viaggio maturò, delle diverse aspettative che ad esso collegarono le due personalità e infine degli influssi, che, soprattutto in Gide, tale viaggio continuò a esercitare ancora per molti anni; significativa è l'osservazione di Darragon rispetto alla differenza di Kessler e Gide rispetto all'estetismo di Oscar Wilde, dal momento che entrambi desideravano creare un rapporto più diretto tra la creazione artistica e le concrete dinamiche della *Moderne*, caratterizzata da grandi potenzialità ma anche da latenti conflitti; ne conseguiva per entrambi la necessità di superare i confini culturali delle singole nazionalità di provenienza. Interessante è l'analisi condotta da Lothar Ehrlich (in GM) del peso determinante che l'influenza di Goethe continuò ad esercitare su Kessler e delle diverse forme in cui essa si manifestò nel corso della sua vita; un tale rapporto con Goethe agì in parte come un fattore determinante del relativo conservatorismo di Kessler in ambito letterario. In modo diverso, i due contributi di Ott e di Kamzelak (il primo in GM e il secondo in OL), senza dimenticare alcune osservazioni di Kostka (in GM), affrontano questo relativo conservatorismo e nello stesso il suo rapporto, non sempre facile, con l'avanguardia e con l'espressionismo, o con quanto Kamzelak, riprendendo una definizione di Moritz Bassler, definisce come *empathische Moderne*. Giustamente Kamzelak rileva come le singole analisi di Kessler di testi letterari espressionisti

e in genere di avanguardia sono spesso caratterizzate da grande attenzione e precisione, anche se in genere è assente nelle sue osservazioni un interesse globale per il fenomeno globale dell'espressionismo e dell'avanguardia letteraria; naturalmente non mancano eccezioni, in particolare nel rapporto con Becher e, al di fuori dell'ambito strettamente letterario, nei rapporti intrattenuti con George Grosz, con Wieland Herzfelde e con John Heartfield. L'eccezione più rilevante però a questo relativo conservatorismo è la grande attenzione e il diretto rapporto intrattenuto da Kessler durante diversi momenti della sua vita con Edward Gordon Craig e la sua profonda riforma del teatro, rapporto che Ott ricostruisce con grande finezza. Tale relazione fu caratterizzata da molti progetti che rimasero in gran parte irrealizzati, e in particolare dai diversi tentativi di Kessler di portare Craig nei teatri tedeschi e di creare le condizioni di una sua collaborazione con Hugo von Hofmannsthal e con Max Reinhardt. Da questi tentativi non realizzati derivò in ogni caso l'importante edizione di *Hamlet*, realizzata per la Cranach-Press con incisioni di Gordon Craig, che nei progetti originari di Kessler avrebbe dovuto avere una più marcata caratterizzazione avanguardistica e alla quale avrebbe dovuto poi far seguito un'intera edizione shakespeariana. Sulla Cranach-Press, che più volte ritorna nei diversi contributi dei tre libri in oggetto, si sofferma altresì, in un contributo profondamente innovativo e originale anche sotto un profilo strettamente metodologico, Dina Gusejnova (in OL), che, analizzando il rapporto di Kessler con la 'internazionale bibliografica' immaginata dal bibliotecario e studioso di biblioteconomia russo in esilio Nikolaj Rubakin, colloca la Cranach-Press in un contesto più ampio, indagandone il rapporto con il Malik Verlag di Wie-

land Herzfelde e con Leonard e Virginia Woolf, i quali nel 1931 pubblicarono su indicazione di Rilke una edizione delle sue poesie. Il *network* creato da Kessler viene considerato dalla Gusejnova come una di quelle *eterotopie*, che avevano destato l'attenzione di Michel Foucault: la internazionale bibliografica immaginata da Rubakin, all'interno della quale si collocarono ad esempio le edizioni di Kessler, dei Woolf e di Herzfelde, viene in tal modo a costituire un elemento integrante di quello sforzo di costruire una ipotesi alternativa alla *Società delle Nazioni*, al quale Kessler – non diversamente da Rubakin e da altri – si dedicò con grande impegno alla conclusione della prima guerra mondiale. Si ricorda che nel frattempo è stata recentemente pubblicata l'edizione anastatica di uno dei volumi della Cranach-Presse ricordati dalla Gusejnova, contenente i *Feldpostbriefe* di Kessler, significativi per un'analisi più circostanziata della sua posizione nel corso della prima guerra mondiale. L'importante volume curato da Kamzelak offre inoltre una approfondita analisi, condotta da Kay Wolfinger, del rapporto di Kessler con l'opera di Dostojewski, considerata come esemplare del suo proficuo rapporto con la letteratura russa; esso viene inoltre completato dalla importante edizione di un inedito di Kessler, il suo testo teatrale, anch'esso non portato mai a termine, *Ivan Kaliaieff*, la cui materia doveva successivamente interessare, tra gli altri, Albert Camus nel suo dramma *Les Justes*.

Il rapporto di Kessler con l'avanguardia e l'espressionismo ha già introdotto il tema della sua successiva evoluzione nel corso della prima guerra mondiale e negli anni ad essa successivi. Il diario degli anni di guerra di Kessler è indagato, seppure da prospettive diverse, da Gerhard Naumann (in GM), che evidenzia con grande finezza le modalità di rappresen-

tazione e le diverse strategie narrative seguite dall'autore nel riferire gli eventi e le impressioni di cui riferisce, e da Gerhard Hirschfeld (sempre in GM), che focalizza la partecipazione di Kessler alla euforia bellicista dell'agosto 1914 ma nello stesso tempo non dimentica la sua capacità di un'analisi oggettiva e 'neutra' delle conseguenze devastanti della guerra, anche di quelle provocate dall'esercito tedesco. Di grande rilievo il contributo di Pascal Trees (in OL), che chiarisce uno dei momenti più controversi dell'operato di Kessler, ovvero la liberazione di Jozef Pilsudski e la missione diplomatica a Varsavia alla fine del 1918. Per quanto l'attività diplomatica svolta da Kessler a partire dal 1916 a Berna non venga direttamente affrontata nei tre volumi in oggetto, pure i contributi di Kostka, di Ott e della Gusejnova contribuiscono a chiarire il graduale emergere di posizioni pacifiste e internazionaliste in Kessler negli anni del primo dopoguerra.

Il libro più noto di Kessler fu a suo tempo e rimane tuttora la biografia di Walter Rathenau, che venne pubblicata nel giugno 1928, nel sesto anniversario dell'assassinio dello statista e imprenditore tedesco; di tale biografia apparvero poco dopo un'edizione olandese, una inglese e, per molti versi ancora più significativa, una francese, mentre, a causa del fascismo, un'edizione italiana apparve solo nel 1995. La lettura incrociata dei due ottimi contributi di Cornelia Blasberg (in GM) e di Kristina Kratz-Kessemeier (in EK) permettono una valutazione approfondita del significato di questa biografia. Kratz-Kessemeier non fa riferimento diretto alla biografia di Rathenau, ma analizza la politica culturale del *Kultusministerium* prussiano dal 1919 al 1933, soffermandosi in particolare sugli anni dal 1925 al 1933 e sulla politica culturale svolta dai ministri Carl Heinrich Becker, vicino alla DDP, e Adolf Grim-

me (SPD); in questi anni la vicinanza tra il *Kultusministerium* e le posizioni di Kessler, sia sulla riorganizzazione dei musei, sia sulle finalità di promozione e sostegno alla attività artistica, sia soprattutto sulla funzione dell'arte e della cultura in una politica di forte apertura internazionale, fu di grande rilievo. Tale vicinanza evidenzia che talune delle idee sostenute da Kessler nella sua biografia di Rathenau – e in particolare la sua idea di promuovere una nuova umanità, in grado di ricollegarsi ai grandi ideali del passato ma altresì capace di confrontarsi con le sfide di una cultura di massa e di una società democratica – non rimasero semplici utopie individuali, ma contribuirono ad attivare alcune innovative politiche in campo culturale, artistico e architettonico, che anche nel secondo dopoguerra continuarono a fornire un significativo punto di orientamento. Il titolo del contributo della Blasberg, *Biographie als Projekt*, potrebbe quindi, superando in parte le intenzioni dell'autrice, assumere un valore più ampio e generale: nella sua biografia di Rathenau Kessler infatti riuscì a configurare un progetto sociale e culturale di grande respiro, che offre ancora oggi una convincente e appassionata testimonianza della eredità intellettuale lasciata dalla Repubblica di Weimar. La Blasberg fornisce in ogni caso una lettura molto articolata di quest'opera di Kessler, nella quale, a suo avviso, la concreta biografia di Rathenau venne messa in scena come un dramma e nella quale questo stesso dramma assunse forme e modalità di espressione diverse; Kessler riuscì così a configurare efficacemente nel destino di Rathenau il progetto di una identità, che proprio per dare autenticità esistenziale a tale progetto sapeva di dover andare incontro anche al rischio di un proprio fallimento.

Quasi come un'integrazione e un approfondimento dei temi affrontati dalla

Blasberg appare il saggio di apertura del volume *Waltherr Rathenau im Netzwerk der Moderne*, dovuto a Dieter Heimbeckel; tale saggio ruota attorno ai due poli di *Netzwerk* e di *Moderne*, e di conseguenza, oltre a concepire la modernità come il risultato di un processo di interpretazione in continua trasformazione, esso sottolinea l'attività di costruzione di reti, ripetutamente svolta da Rathenau, come un momento fondamentale del suo progetto e dei rischi a esso connessi. Di grande importanza per meglio comprendere il significato della biografia di Kessler nel quadro complessivo della *Rathenau-Rezeption* è il saggio conclusivo di Martin Sabrow, dedicato alle diverse modalità di narrazione della personalità di Rathenau; la ricostruzione dei rapporti intercorsi tra Rathenau e scrittori come Musil, Joseph Roth e Stephan Zweig, dovuta rispettivamente a Karl Corino, a Volker Mergenthaler e a Jasmin Sohne-mann, arricchisce ulteriormente le indicazioni fornite da Sabrow. Di particolare importanza per poter meglio valutare uno degli aspetti centrali della ricostruzione biografica di Kessler, ovvero la partecipazione di Rathenau alla Conferenza di Genova e la firma del Trattato di Rapallo, sono i due saggi di Christian Schölzel, che ricostruisce la genesi della politica estera tedesca verso l'Unione Sovietica prima di giungere alla stipula di tale trattato, e di Wolfgang Michalka, che offre un'analisi approfondita di tutta l'attività politica di Rathenau e interpreta in particolare la sua politica estera come un'anticipazione della politica poi realizzata con successo da Gustav Stresemann. Ulteriori possibilità di confronto fra le due vite 'parallele' di Kessler e Rathenau vengono infine offerte dai contributi di Patrick Küppers, dedicato alle concezioni estetiche di Rathenau sospese tra modernismo e antimodernismo, e di Wolfgang Martynkewicz sui rapporti

intercorsi tra Rathenau e il salotto monacense di Elsa e Hugo Bruckmann.

Come si può vedere, la vasta attività di ricerca in corso sia riguardo a Kessler che riguardo a Rathenau può incrociarsi e incontrarsi in modo particolarmente fecondo, in modo da poter riconsiderare da nuove e originali prospettive taluni momenti decisivi della modernità nei suoi diversi aspetti storici, culturali e estetici. L'auspicio è che questa intensa attività di ricerca altamente interdisciplinare possa essere continuata e allargata con nuovi interlocutori anche in Italia.

Aldo Venturrelli

Stefan George, *Prose d'arte e di letteratura. Introduzioni ai 'Fogli per l'arte' e 'Giorni e Opere'*, a cura di Giancarlo Lacchin, trad. di Giancarlo Lacchin – Maria Luisa Roli, Agorà & Co., Lugano 2016, pp. 230, € 35

Questa pubblicazione aggiunge un tassello importante alla conoscenza della poetica e delle attività di George e del cenacolo, poiché getta luce su un segmento solo scarsamente considerato nel complesso della produzione del poeta: la scrittura in prosa. Si trovano qui raccolti i pronunciamenti in materia di poetica abitualmente premissi, a partire dal 1892, ai fascicoli dei «Blätter für die Kunst», nonché i testi contenuti in *Tage und Taten*, l'opera apparsa dapprima nel 1903 e poi ripresa nel 1925, in un'edizione accresciuta e fondamentale soprattutto per l'inserimento della *Vorrede zu Maximin*, che notoriamente definisce il perimetro poetico e ideologico entro il quale collocare il culto fiorito intorno alla figura di Maximilian Kronberger e le pratiche rituali sulle quali si incentra l'esistenza stessa del *Kreis* al più tardi a partire dagli

anni Dieci. Per la loro natura ibrida, questi lavori forzano e al tempo stesso relativizzano la tradizionale alternativa che ha presidiato il panorama critico su George, in particolare da quella nuova accensione di interesse che alla metà degli anni Novanta del secolo scorso ha posto le premesse per una vera e propria *George-Renaissance*: è vero infatti che le prose uscite nei «Blätter für die Kunst» mirano con tutta evidenza all'edificazione di un sistema estetico compatto e coerente, definito dalla sua capacità di opporre resistenza a movimenti di segno contrario (primo fra tutti, il naturalismo) e di coagulare intorno ai propri principi una piccola comunità di spiriti affini, il che parrebbe contribuire a schiacciare la prospettiva della *George-Forschung* sugli aspetti di carattere *werkpolitisch* (secondo la felice espressione di Steffen Martus), sul profilo del George mitologo e *leader* di una compagine elitaria di iniziati; è tuttavia non meno vero che l'interesse ideologico di questi testi non manca mai di condensarsi in un disegno formale rigoroso e lineare, molto lontano dalla trascuratezza estetica delle testimonianze abitualmente chiamate in causa per chiarire le implicazioni *kulturkritisch* della poetica di George (mi riferisco alla produzione memorialistica di un vasto gruppo di aderenti al cenacolo), e per questo tutt'altro che privo di interesse anche per la comprensione degli aspetti eminentemente letterari e creativi propri dell'attività del nostro autore. Queste prose (che i curatori forse un po' anodinamente collocano sotto l'intitolazione poco trasparente di *Prose d'arte e di letteratura*) si distinguono insomma per la loro capacità di aggiungere elementi di conoscenza al lavoro di George come 'organizzatore di cultura' senza mortificare in nulla il lavoro del poeta.

Introdotta da uno scritto di Maria Luisa Roli che riepiloga i passaggi principali della biografia intellettuale dello scrittore

e da alcune pagine di Giancarlo Lacchin volte a focalizzare il contesto storico-culturale nel quale si colloca la composizione dei testi qui presentati, il lavoro di cura profuso dallo stesso Lacchin si caratterizza per l'ampiezza dei materiali presi in considerazione, per l'interesse di alcune puntuali osservazioni circa l'idioletto georgeano nei modi in cui esso prende forma in un *corpus* di ricorrenti soluzioni formulari investite di significati simbolici che permangono sostanzialmente stabili da un capo all'altro della produzione del poeta, per la costanza del riferimento agli sviluppi recenti della filologia georgeana, che in alcune pubblicazioni destinate ad assumere sul lungo periodo un rilievo canonico (soprattutto i tre volumi di *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, curati nel 2012 da Achim Aurnhammer, Wolfgang Braungart, Stefan Breuer e Ute Oelmann, de Gruyter, Berlin-Boston) hanno fornito importanti chiarimenti circa il progetto culturale sotteso all'impresa dei «Blätter für die Kunst». Lacchin, che in passato era già stato autore di una rilevante monografia sull'immagine della grecità e in generale sulle rappresentazioni dell'idea di forma nella scrittura di George e nella concezione di cultura praticata dal *Kreis* (*Stefan George e l'antichità. Lineamenti di una filosofia dell'arte*, University Words, Lugano 2006), sviluppa la propria analisi serbando un apprezzabile equilibrio tra la necessaria neutralità della ricostruzione storiografica e la valorizzazione di alcune caratteristiche peculiari della poetica dello scrittore; non, s'intende, adottando il punto di vista eternistico di George e dei suoi collaboratori, ma chiarendo come molti degli esiti concreti di quella poetica restino incomprensibili se non si accetta di leggerli alla luce della funzione pragmatica che George attribuiva loro, nei termini di un rinnovamento radicale della cultura occidentale attraverso

la costruzione di una linea genealogica alimentata da alcuni momenti apicali nella storia dello spirito. «Pur rifuggendo decisamente da ogni interpretazione *geistesgeschichtlich* della sua opera», così Lacchin, «rimane comunque evidente come il portato della proposta georgeana non possa eludere prospettive che la collocano in un orizzonte ermeneutico articolato e complesso che, attraverso l'arte, trova proprio nelle vicende che portano all'affermazione dello spirito umano nella storia la propria definizione e giustificazione» (p. 23).

Gli scritti premessi alle varie annate della rivista permettono una ricostruzione sistematica delle principali linee di sviluppo della poetica del gruppo. L'aspirazione a una «splendida rinascita» (p. 33) in campo estetico prende corpo mediante l'emancipazione della parola da ogni vincolo riconoscibile di referenzialità. L'intensificazione delle capacità simboliche della pronuncia passa attraverso la rimozione di tutte le finalità specifiche di ordine mimetico e narrativo: «noi non vogliamo invenzione di storie, ma riproduzione di stati d'animo, non contemplazione ma rappresentazione, non intrattenimento ma impressione», come si legge in un fascicolo della seconda annata dei «Blätter für die Kunst», il 1894. La rivista nasce, come è noto, dal progetto di opporre una sorta di comunità transnazionale degli spiriti migliori alla retorica del nazionalismo guglielmino; molti dei pronunciamenti di George prendono di mira l'arretratezza e la claustrofobia del clima culturale nei confronti del quale il poeta intende esercitare resistenza. Qui lo strumentario mobilitato da George non appare dissimile dagli argomenti ai quali attinge il vasto bacino della polemica conservatrice sulla soglia tra Otto e Novecento. «La ragione per cui nella Germania imperiale la letteratura si trova a un livello così basso», scrive

George nel numero apparso nella primavera del 1896, «risiede forse nel fatto che chiunque nasca con qualche dote particolare si dedica a una carriera statale e affida alla letteratura quasi unicamente la funzione di lievito spirituale» (pp. 49-50) – la polemica del poeta si indirizza di preferenza contro le realizzazioni del Moderno che gli appaiono più profondamente inquinate dai fenomeni degenerativi comunemente identificati con la cultura di massa.

Il personaggio di Maximin rappresenta per il cenacolo il più potente degli antidoti alla perdita di totalità tipica del mondo disincantato, secondo la celebre espressione di Max Weber. La trasformazione dell'adolescente in una divinità dotata della capacità di invertire il corso del tempo e di ricondurre i seguaci verso le fonti di una giovinezza ancora non corrotta viene tematizzata nella *Vorrede zu Maximin* in modo coerente rispetto a una ramificata genealogia letteraria, che raccoglie e accomuna Dante, Hölderlin e Nietzsche nel segno della fiducia in una palingenesi ventura. La splendida pagina del commiato da Maximin («Fin dove si spinge il mio occhio, vedo solo splendore; tutto il mio petto è colmo di felicità, e al di là di ogni fine mi fa cenno con ali dorate l'immortalità», p. 192) fissa il punto in cui l'esperienza corporea del contatto vivo con il divino si avvia a cristallizzarsi nell'istituzione del rito. Tutta la parte terminale dell'esistenza del cenacolo starà sotto il segno del servizio rigidamente strutturato alla figura del morto prematuro; la poesia del *Neues Reich* (1928) sarà di fatto inseparabile dalle strategie necessarie alla minuziosa organizzazione del culto.

Maurizio Pirro

Piera Giovanna Tordella, *Hugo von Hofmannsthal e la poetica del disegno tra Otto e Novecento*, Olschki, Firenze 2016, pp. VIII + 254, € 25.

L'interesse di Hugo von Hofmannsthal per le arti figurative, documentato dai suoi numerosi saggi sull'argomento, nonché dal ruolo decisivo che le suggestioni pittoriche occupano nella sua opera poetico-drammatica, è stato spesso al centro di diverse indagini critiche: tra le monografie andranno ricordati i lavori di Carl Peter Braegger, Ursula Renner, Sabine Schneider e, in Italia, di Grazia Pulvirenti. All'interno di una bibliografia critica piuttosto ricca e diversificata non era tuttavia mai stata rivolta una specifica attenzione al rapporto tra Hofmannsthal e il disegno. A questo tema si dedica il libro di Piera Giovanna Tordella.

L'autrice, docente di «Storia, teoria e critica del disegno, dell'incisione e della grafica» all'Università di Torino, si era già avvicinata in tempi recenti alla figura di Hofmannsthal, con un contributo dedicato al carteggio e ai documenti che testimoniano il suo rapporto con Benno Geiger, traduttore, poeta e collezionista d'arte originario di Rodaun, che visse lungo tempo a Venezia. Il breve *Vorwort* scritto da Hofmannsthal per la pubblicazione in volume di alcune opere della collezione di Geiger nel 1920 costituisce una delle rare occasioni in cui il poeta viennese si confronta espressamente con un argomento che altrimenti, come confessa in più di un'occasione allo stesso Geiger, non gli «è molto vicino» (così per esempio nella lettera a Geiger del 12 luglio 1919, ricordata a p. 39).

Questo breve testo saggistico svolge comprensibilmente un ruolo portante nel libro di Tordella. Attorno a esso viene intessuta una fitta rete di rimandi alle riflessioni che sul tema si erano susseguite tra il Settecento e i primi decenni del No-

vecento: queste voci si intrecciano nella prima parte del libro (che reca il titolo: «Poetiche della Sottrazione», pp. 7-136), dando vita a un ramificato commento al saggio di Hofmannsthal. Nella seconda parte (pp. 137-216) l'autrice presenta invece un'antologia di testi critico-teorici sull'arte del disegno, da Delacroix fino allo stesso Hofmannsthal, il cui testo viene in questa seconda parte ripresentato in traduzione inglese. Il libro è inoltre impreziosito da nove riproduzioni di opere grafiche (di Poussin, Rembrandt, Dürer, ecc.) e si conclude con una bibliografia e un indice dei nomi.

Il lettore non può che restare impressionato dall'ampiezza del contesto in cui viene a essere inserito il breve saggio di Hofmannsthal, come appare evidente fin dalle primissime pagine di questo studio: dopo aver ricordato un passo da una lettera in cui Hofmannsthal chiede una proroga per la stesura del testo, e dopo qualche considerazione introduttiva riguardo ai limiti del linguaggio che vengono qui presentati come «un convincimento mai rinnegato o ombrato dal dubbio» (p. 9), l'autrice evoca la centralità delle «ambientazioni oniriche» (p. 10) nell'opera e nella poetica di Hofmannsthal, e in un processo associativo assai vivace rimanda nel giro di poche pagine a Odilon Redon (p. 10), a Rudolf Kassner (p. 11) e alla sua lettura di Blake, quindi a Victor Hugo e all'interpretazione che ne diede Théophile Gautier (pp. 13-14). In un secondo sottocapitolo, dedicato al frammento, la riflessione prende le mosse da Delacroix, per alludere a Nietzsche (p. 18), poi a Swinburne (p. 20), a Schlegel (p. 21), e quindi per volgere l'attenzione a Hagedorn e alle sue riflessioni che si insinuerebbero «tra le pieghe di una proiezione analitica sul Settecento modulata anche su terreni tematici e latitudini interpretative ancora inemerse o parzialmente tali» (p. 22), per tornare

quindi all'Ottocento con Burckhardt (p. 23). Non sono che i primi nomi (molti altri se ne aggiungono nelle pagine successive), sufficienti per dare un'idea dell'ampio panorama in cui viene collocato il breve testo e, più in generale, il rapporto di Hofmannsthal con la poetica del disegno.

In un simile procedimento si può vedere da un lato una coerente presa d'atto della fitta rete intertestuale presente in ogni opera di Hofmannsthal, per cui la lingua, anche nelle due pagine di uno scritto d'occasione come la premessa a un catalogo d'arte, si rivela davvero come il luogo in cui, accanto al singolo, «parlano diecimila morti», con tutte le ambivalenze del caso: da un lato il fenomeno fu vissuto da Hofmannsthal come minaccia per l'autenticità dell'individuo, come pandemonio spettrale di sentimenti estranei che costringerebbero l'uomo a essere riedizione di esistenze altrui; dall'altro come la sfera dove era possibile superare la caducità, un immenso *Totenreich* da cui l'uomo avrebbe ricevuto una vita superiore.

La figura di Hofmannsthal rischia tuttavia di scomparire in questa selva di rimandi. Anche perché talora i legami da lui intrattenuti con altri autori e altri testi non vengono adeguatamente indagati: là dove si parla di Victor Hugo ci si limita a ricordare che fu oggetto della tesi di abilitazione; Nietzsche viene ricordato a più riprese (pp. 18, 66-67), ma del suo rapporto con Hofmannsthal non viene detto molto, se non in una nota a p. 18, dove viene riportato senza ulteriori commenti il giudizio secondo cui «Nietzsches Wirkung auf Hofmannsthal ist geringer zu veranschlagen» (ma se fosse davvero così, perché allora parlarne?). Di Burckhardt viene detto che è «nodo tra i privilegiati della riflessione hofmannsthaliana» (p. 23), ma non viene mostrata in modo chiaro la sua presenza nell'opera

di Hofmannsthal, e in modo analogo l'influsso di Schopenhauer viene ricordato come esito di una «frequentazione dei testi del filosofo di Danzica contestualizzata su una arcata temporale che dagli anni Novanta si dispiega sino agli anni Venti del secolo scorso» (pp. 69-70), ma non viene poi chiarito quali conseguenze abbia avuto una così assidua frequentazione delle opere del filosofo da parte di Hofmannsthal (a eccezione di qualche eco che risuonerebbe nel breve *Vorwort*).

Per converso, vengono ignorati alcuni fra quei pochi momenti in cui Hofmannsthal ha esplicitamente riflettuto sul disegno. Tra questi spicca il confronto da lui condotto in anni giovanili con i testi di Max Klinger: il nome non manca nel libro di Tordella, viene menzionato più volte (si ricorda per esempio a p. 62 come Kassner vi abbia fatto riferimento nella sua interpretazione di Blake), non viene però fatto cenno al progetto di un saggio che Hofmannsthal voleva dedicare all'artista nell'autunno del 1895, e agli appunti che documentano questo progetto. Probabilmente ciò è dovuto al fatto che l'autrice non ha usato, a eccezione di un unico volume, l'edizione critica delle opere di Hofmannsthal, in cui questi appunti hanno trovato pubblicazione nel 2013, all'interno della corposa raccolta di *Aufzeichnungen* (vol. XXXVIII, pp. 341-342); qui Hofmannsthal appare impegnato in un attento confronto con le idee avanzate da Klinger in *Malerei und Zeichnung*, e in questi appunti si sarebbe trovato materiale prezioso per documentare e indagare quell'«elemento di ricordo» (p. 66) tra Hofmannsthal e Klinger, cui pure viene fatto cenno.

Né viene prestata la dovuta attenzione al saggio che Hofmannsthal nel 1894 aveva dedicato a Franz Stuck, il cui «anoso lavoro» da illustratore, seppure interpretato come premessa alle più ambiziose pitture (Hofmannsthal lo paragona

a ciò che è la pratica del *feuilleton* per il poeta), viene considerato un'attività che si presta in modo eminente a quelle letture simboliche che poi, a distanza di venticinque anni, torneranno a essere tratto caratteristico del disegno: nel disegnare, Stuck avrebbe infatti «spogliato le forme del loro significato banale» (SW, XXXII, 116).

Quanto all'interpretazione del *Vorwort*, il testo di Hofmannsthal posto al centro di questa monografia, Tordella riprende le considerazioni iniziali sull'inadeguatezza del linguaggio e sulla pre-sunta volontà di contrapporre alla «parola e alla sua fragilità a rendere l'essenza delle cose [...] il lessico figurativo» (p. 3). Nel breve saggio l'autrice vede così all'opera una «progressione poetico-critica» che porterebbe «ancora una volta al riconoscimento della fragilità delle parole a rendere l'essenza delle cose, e dunque al disconoscimento del valore semantico del linguaggio della parola che la lettera di Lord Chandos aveva accusato con una intensità tanto inedita quanto gravida di eco indelebili» (p. 64). Senza dubbio all'inizio del *Vorwort* Hofmannsthal contrappone il carattere spirituale del disegno alla terrestre gravità della pittura e del libro; a mio avviso è però fin da qui possibile comprendere come l'intenzione non sia di denunciare i limiti del linguaggio, ma di indagare i rapporti tra disegno e pittura. Nel breve saggio viene infatti tracciato un parallelismo tra arte figurativa e poesia, nelle loro diverse forme di espressione: il dipinto sta al libro come il disegno sta al «singolo pensiero, alle espressioni aforistiche del genio», sicché i disegni appaiono apparentati alla «magica parola poetica» (Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze II 1914-1924*, Frankfurt a.M. 1979, p. 331). Fuorviante è stata, con ogni probabilità, una peculiare lettura del testo, poiché la dove Hofmannsthal scrive che la lingua

«non è mai splendida, se non quando esprime con chiara semplicità l'impossibile» («Die Sprache ist nie herrlich, als wenn sie mit der klaren Schlichtheit das Unmögliche aussagt»), Tordella traduce: «Il linguaggio non è mai grandioso da poter dare con piana semplicità espressione all'impossibile» (p. 62). In questo modo viene negata proprio quella facoltà di dire l'impossibile che Hofmannsthal qui sembra concedere non solo al disegno, ma anche alla parola.

Nel complesso il libro di Tordella offre una panoramica della poetica del disegno nell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento, ma da questa fitta trama culturale – nonostante l'interesse di alcuni rapporti intertestuali qui evidenziati, come quello con i testi di Claudel (pp. 83-86) – non riesce a fare emergere in modo nitido la figura e la poetica di Hofmannsthal.

Marco Rispoli

Richard Wagner, *L'ebraismo nella musica*, a cura di Barbara Di Noi, Clinamen, Firenze 2016, pp. 57, € 12,90

Il libro che contiene il *pamphlet* *L'ebraismo nella musica* di Richard Wagner appare esile e leggero. In realtà il testo in questa edizione di appena 18 pagine, pubblicato per la prima volta in traduzione italiana dalla casa editrice Clinamen e curato da Barbara Di Noi, pesa come un macigno. E questo fin da quando uscì, firmato dall'autore con lo pseudonimo di K. Freigedank, in due puntate nei fascicoli 3 e 6 del settembre 1850 sulla «Neue Zeitschrift für Musik» di Lipsia. È doveroso ricordare che la rivista era stata fondata quindici anni prima da Robert Schumann e diretta dal 1844 da Franz Brendel, che insegnava al conservatorio di Lipsia a sua volta istituito da Mendels-

sohn-Bartholdy. La seconda edizione del libello comparve nel 1869 e questa volta con il vero nome dell'autore. Il saggio wagneriano è preceduto da una densa e intelligente introduzione storico-critica della curatrice e traduttrice ed è corredato da un ampio apparato di note che guida il lettore in un contestualizzato itinerario ricostruttivo biografico-culturale, indispensabile per orientarsi nell'alveo del crescente antisemitismo nella Germania a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.

Il testo di Wagner, che si inserisce nella sua vastissima produzione saggistico-letteraria – l'edizione in sedici volumi (1912-1914), curata da Hans von Wolzogen, comprende scritti teorici e poetici, una monumentale autobiografia, l'epistolario con Franz Liszt, il saggio sulla direzione d'orchestra e migliaia di pagine critiche – «si presta – scrive Di Noi – a più livelli di lettura», in particolare a quello culturale, estetico e musicale, che inevitabilmente si intrecciano. La cornice biografica non è da sopravvalutare e forse non va oltre la superficie: sta di fatto che Richard Wagner si dichiarava «figlio spirituale» dell'attore, cantante e poeta bohémien Ludwig Geyer che la madre, rimasta vedova, sposò nel 1814 quando Richard aveva sei mesi. Secondo Nietzsche il nome Geyer (avvoltoio) era uno pseudonimo del nome ebraico Adler (aquila). Richard viene comunque iscritto a scuola con il nome di Geyer e presto fu vittima di caricature non tanto per essere piccolo di statura, con la testa troppo grande, il mento sporgente, ma soprattutto per il naso aquilino, 'semitico' al punto da essere soprannominato a Lipsia Geyer-Bier con riferimento al compositore ebreo Meyerbeer, nel testo uno dei bersagli insieme a Felix Mendelssohn-Bartholdy. Questo quadro biografico è stato ripreso e condiviso da Adorno nel suo noto saggio su Wagner

e Mahler suffragando la tesi che «tutto l'antisemitismo di Wagner sarebbe scaturito da un istintivo bisogno di nascondere il proprio essere semita, proiettando in figure ridicole e ripugnanti certe caratteristiche tipicamente ebraiche».

Ma i problemi che pone il testo wagneriano sono di altro spessore e complessità. Seguendo il percorso di Di Noi, uno dei nodi cruciali è il contesto in cui è scritto il saggio: sono gli anni rivoluzionari di Wagner che, aderendo alla rivoluzione liberal-borghese del '48 e correndo qualche rischio sulle barricate a Dresda, era stato costretto all'esilio in Svizzera. In questi anni egli era convinto che nell'età presente il pericolo maggiore anche per l'arte fossero lo strapotere del denaro, la mercificazione della cultura, la rapida «trasformazione dell'arte in industria culturale di cui sarebbero in gran parte responsabili gli ebrei». Indubbia in proposito è l'influenza di Max Stirner, Bakunin e Feuerbach. Se la fase rivoluzionaria è di breve durata, costante resterà l'antimodernismo e l'anticapitalismo romantico esaltati tramite la ricezione del secondo romanticismo tedesco, proiettato nel decadentismo e nel neoromanticismo europeo di fine secolo, il vagheggiamento del Medioevo cristiano-germanico, la tematizzazione mitografica e musicale nell'opera d'arte totale delle grandi figure epiche della letteratura tedesca, celtica e normanna, da Tannhäuser a Tristan e a Parsifal. «Per difendersi dal processo di giudaizzazione – scrive Di Noi – e dal morbo della modernità che sta divorando l'arte» Wagner intende condurre «l'estrema battaglia di retroguardia contro lo spirito dell'illuminismo», quindi anche contro la grande tradizione settecentesca, razionalistica, cosmopolita e tollerante, da Lessing al classicismo weimariano di Goethe e di Schiller. Di fronte alla sua concezione ideologico-estetica ed operativa votata a un'arte passionale, evoca-

trice e redentiva nella sua scenografica e suggestiva grandiosità barocca, gli ebrei sono percepiti come sterili e freddi fruitori del bello, incapaci di produrlo. Facendo ricorso al più abusato repertorio di stereotipi antisemiti, agli ebrei viene rimproverato di non essersi amalgamati, di essere senza patria e di non radicarsi nella lingua, mentre agli artisti è imputato un grado di assimilazione fin troppo elevato al punto da determinare una vera e propria «giudaizzazione dell'arte moderna» contribuendo al suo decadimento. Ed è proprio sugli artisti assimilati che si concentra la critica di Wagner. «Tra tutte le forme che la cultura può assumere – scrive Di Noi –, la musica è per Wagner quella che più si presta ad essere appresa. [...] Per gli ebrei agiati, la formazione musicale rappresenta la strada più diretta e addirittura obbligata verso la completa assimilazione all'elemento tedesco». Significative sono le osservazioni di Di Noi sulle coincidenze, seppure da fronti opposti, fra l'oggetto della polemica wagneriana contro l'ebreo assimilato e le critiche rivolte da Karl Kraus, in particolare nel saggio *Heine und die Folgen* (1910), agli ebrei cui imputava la decadenza della lingua tedesca e alla «letteratura praghese che prosperava all'ombra dell'assimilazione e dell'intreccio e commistione di culture diverse». Scrive Wagner: «Va menzionata in genere, in primo luogo, la circostanza che l'ebreo parla le moderne lingue europee sempre alla stregua di idiomi appresi, mai come lingue materne. [...] Particolarmente estraneo e sgradevole risuona al nostro orecchio a tutta prima un suono sibilante, stridulo, un ronzio e un mormorio del modo di parlare ebraico [...]. L'ebreo, che è di per sé incapace di manifestarsi artisticamente sia nell'aspetto esteriore che nel linguaggio, lo è meno che mai nel canto».

Venendo allo specifico, i bersagli di Wagner sono Giacomo Meyerbeer, che

tuttavia nel libello non è mai citato, e Felix Mendelssohn-Bartholdy, morto nel 1847, di famiglia ebraica, nipote del filosofo illuminista Moses Mendelssohn, amico di Lessing. Va detto che il giudizio su di lui non è lineare, infatti in più occasioni ne vengono riconosciuti il talento straordinario e «l'educazione perfetta ed estesa». Nel 1843 Wagner aveva recensito positivamente un'esecuzione dell'oratorio Paulus, mentre nel saggio *Halévy e la Regina di Cipro* (1847) sulla «Revue et Gazette musicale» scriveva che «in lui la vera natura tedesca si rivela nel modo più caratteristico» anche se gli mancano «passioni forti e profonde». Sta di fatto che qui è accusato di sterilità, di mancanza di cuore e d'anima. Del resto nell'autobiografia *Mein Leben* (1870-1880) Wagner conferma le ragioni che lo avevano spinto a scrivere il *pamphlet* dovute alla necessità di esaminare una volta per tutte il problema dell'intromissione degli ebrei nella musica moderna. In una lettera a Liszt dopo la stampa, attribuendosi la paternità dello scritto, ribadisce di aver «nutrito un astio lungamente represso verso questi ebrei. A indurmi a scrivere è stata la grande rabbia che mi ha fatto il loro maledetto scribacchiare e così, finalmente, sono esploso, perché la mia intenzione era proprio quella di spaventarli».

Una vittima ulteriore del libello, sebbene il nome non sia esplicitato, è il noto scrittore ebreo Berthold Auerbach perché fautore di una sintesi di ebraismo e di liberalismo borghese. Nella sua velenosa e delirante rassegna polemica Wagner non poteva non dedicare da ultimo qualche riga a due autori ebrei la cui qualità di artisti non poteva essere negata con facilità, anzi, ribaltando i piani, essa è considerata tale in forza della negazione delle loro radici: Ludwig Börne che diventa uomo cessando di essere ebreo e Heinrich Heine che «fustigò senza pietà

anche i suoi celebri compagni di religione [...] – perché – era la coscienza dell'ebraismo, così come l'ebraismo è la cattiva coscienza della nostra civiltà moderna».

Se la pubblicazione nel 1850, a bassa tiratura, suscitò reazioni modeste fra le quali però quella indignata del musicista Ignaz Moscheles, collega in passato di Mendelssohn, e di Eduard Bernsdorf, ma anche quella positiva di Franz Brendel che concordava sulla fondatezza delle critiche a Meyerbeer, è da chiedersi perché Wagner ripubblichi il testo, ampliato, firmandolo con il suo nome quasi venti anni dopo, nel 1869. L'editore Franz Schott scrisse: «Non capisco come Wagner s'imbarchi in una tale follia, il riesumare una vecchia sciocchezza del passato, da tempo dimenticata, e di andare incontro nuovamente a un biasimo imperituro». In realtà si può dare una risposta. La prima edizione non fu una estemporanea, sciagurata manifestazione antisemita passeggera. Essa si radica ulteriormente nella metà degli anni Sessanta quando Wagner, chiamato a Monaco dal re Ludovico II, che nutre per lui una venerazione morbosa, raggiunge una stabilità economica, ottiene il grande successo con la prima del *Tristan* diretta da Hans von Bülow e vede la costruzione del teatro di Bayreuth. Wagner, insomma, non avvertiva più l'imbarazzo di uno scritto violentemente anticbraico, divenendo invece uno dei veterani dell'antisemitismo razziale e ariano insieme ad Arthur De Gobineau (autore dello *Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1853-1855), ammiratissimo da lui, come dice Houston Chamberlain, marito della figlia Eva e futuro autore delle *Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* (1897), a Wilhelm Marr, che pubblicò *Der Sieg des Judenthums über das Germanentum* (1879) e conì il termine antisemitismo, a Eugen Dühring, autore della *Judenfrage als Racen-, Sitten- und Culturfrage mit ei-*

ner weltgeschichtlichen Antwort (1881) e della *Überschätzung Lessings und dessen Anwaltschaft für die Juden* (1881). Tutto confluirà nel «Bayreuther Kreis», costituitosi con il primo *Festspiel* del 1876, trovando voce nella rivista «Bayreuther Blätter» fondata due anni dopo.

Di Noi, oltre a soffermarsi ovviamente sulla ricezione nietzscheana della musica di Wagner, accenna anche alla sua presenza nell'opera narrativa di Thomas Mann che com'è noto sul compositore scrisse anche importanti saggi. Fu un segno dei tempi, prodromo delle catastrofi imminenti che l'ultima conferenza, tenuta in Germania prima dell'esilio, il 10 febbraio 1933, nell'Aula Magna dell'università di Monaco, fu su *Leiden und Größe Richard Wagners*.

Come conferma dell'ambivalenza che contraddistingue nel tempo i giudizi di Mann, dalla grande ammirazione dell'artista alle sue riserve sulla natura sospetta, ambigua e quasi torbida dell'uomo, vorrei aggiungere un aspetto meno noto. Sfolgiando il testo *Das Judentum in der Musik*, nel quinto volume dell'*opera omnia* di Wagner, posseduto da Mann e presente nella sua biblioteca nel Thomas Mann-Archiv di Zurigo, si possono notare segni a margine e sottolineature, in particolare un grande punto interrogativo sulla frase «L'ebreo non ha mai avuto un'arte sua». Tuttavia solo nel 1940 Mann si esprimerà sull'antisemitismo di Wagner la cui musica era ormai diventata monopolio ideologico-propagandistico del Nazionalsocialismo. Al congresso del partito nazionalsocialista del 1937 l'arrivo del Führer è salutato dal *Rienzi*, seguito dall'ouverture del *Tannhäuser* e dal *Rheingold*, mentre il discorso conclusivo di Hitler è introdotto dal preludio dei *Meistersinger von Nürnberg*, così come al congresso del 1938 nell'imminenza dell'invasione della Cecoslovacchia. Scrive infatti Mann in una lettera del 9

gennaio 1940 all'editore del «Common Sense»: «Il Nazionalsocialismo in tutta la sua indicibile volgarità è la tragica conseguenza dell'estraneità mitica alla politica dello spirito tedesco. [...] Trovo l'elemento nazista non solo nella discutibile letteratura di Wagner, lo trovo anche nella sua musica, nella sua opera altrettanto discutibile, pur in un senso più elevato» (*Nachträge*, in *Gesammelte Werke*, vol. XIII, p. 357).

La coraggiosa edizione italiana dell'aberrante scritto wagneriano nella rigorosa cura di Barbara Di Noi non dovrebbero a mio avviso modificare comunque il giudizio formulato dal musicologo Paul Lawrence Rose nel 2008: «we must continue to listen to Wagner, but listen un-comfortably».

Fabrizio Cambi

Michael Kessler – Paul Michael Lützel (hrsg. v.), *Hermann Broch Handbuch*, de Gruyter, Berlin 2016, pp. 670, € 149,95

Sin dagli anni Sessanta, quando Broch fu scoperto e rivalutato anche in Italia come uno dei grandi romanzieri austriaci della 'crisi', l'opera dello scrittore austriaco è oggetto di un'attenzione assidua da parte degli studiosi. Ancorché poco assimilata dal vasto pubblico, presso cui non gode dello stesso prestigio di un Musil o di un Joyce, l'opera romanzesca di Broch si distingue per complessità teorica, innovatività tecnica e coraggioso afflato universalistico, mentre la ramificata produzione saggistica si segnala per vastità di prospettive e ricchezza analitica. Broch non fu peraltro solamente romanziere e saggista, ma anche abile drammaturgo, lirico raffinato, assiduo epistolografo, autore di innumerevoli studi sociologici e politici.

Una tale multiformità, cui si accompagna sul versante della letteratura secondaria una produzione critica ormai sterminata, può provocare sconcerto anche presso lo studioso più scaltrito, sicché l'ardito tentativo di sintesi intrapreso dagli autori del presente manuale si rivela un'operazione critica quanto mai necessaria. Il volume, promosso dallo *Internationaler Arbeitskreis Hermann Broch* e frutto di un lavoro coordinato dal decano degli studi brochiani, Paul Michael Lützel, offre una visuale completa, ricchissima di informazioni e criticamente aggiornata su Broch uomo e scrittore: specifici capitoli sono dedicati ai cinque romanzi, ai drammi teatrali, alle novelle, alle liriche, ai testi autobiografici, ai saggi di carattere letterario e artistico, agli scritti filosofici, agli scritti politici, alla *Massenwahrnehmungstheorie*, agli epistolari e alla *Broch-Forschung*. Chiude il volume una bibliografia della letteratura primaria e secondaria dal 1985 al 2014.

Il primo capitolo, intitolato *Hermann Broch und seine Zeit* e redatto dallo stesso Lützel, illustra la biografia dello scrittore in una ottica di continuo confronto con l'epoca in cui quegli si trovò a vivere e integra la trattazione biografica con un elenco commentato di oltre trenta pagine relativo agli amici e ai conoscenti di Broch. La compenetrazione tra vicende biografiche del singolo e contesto culturale circostante si qualifica come una prospettiva imprescindibile per una corretta valutazione della figura di Broch che ambì, come pochi altri scrittori a lui coevi, a offrire nella propria opera una coraggiosa visione d'insieme del proprio tempo e a tratteggiare un'analisi complessiva della crisi del mondo moderno. Lo stesso Elias Canetti, nel celebre discorso che tenne a Vienna nel 1936 in occasione dei cinquant'anni del più anziano collega, sottolineò il legame indispensabile tra lo scrittore e il proprio

tempo e qualificò l'aspirazione universalistica del Broch romanziere come un tratto costitutivo di ogni scrittore moderno che ambisca ad essere importante e rappresentativo: «la caratteristica che oggi dobbiamo pretendere da uno scrittore rappresentativo è la ferma volontà di dare una visione d'insieme del suo tempo, una spinta all'universalità». Nella sua disamina Lützel mette pertanto in rilievo gli incontri, le letture, le frequentazioni e le esperienze culturali che contribuirono alla formazione intellettuale di Broch; animato da una curiosità onnivora, Broch fu appassionato e attento conoscitore di ogni manifestazione artistica e culturale fiorita nel vivacissimo contesto della Vienna dei primi decenni del Novecento, dalla musica dodecafonica al positivismo logico, dall'architettura di Adolf Loos all'oratoria di Karl Kraus senza trascurare naturalmente la psicanalisi di Freud, che costituì per Broch un costante punto di riferimento.

Lützel imposta la sua trattazione attorno ad alcuni snodi decisivi nel percorso di Broch scrittore, quali la pubblicazione nel 1932 della trilogia degli *Schlafwandler* che nonostante il modesto novero di esemplari venduti assicurò a Broch una fama internazionale, l'analisi del fascismo operata nel romanzo *Die Verzauberung*, condotta secondo l'impostazione *zivilisationskritisch* messa a punto nel saggio sulla disgregazione dei valori, l'impegno per la democrazia e i diritti umani, attestato dalla cooperazione al progetto *City of Man* cui Broch collaborò nei primi anni dell'esilio americano, il lavoro decennale al romanzo su Virgilio, sorretto dall'intuizione di una analogia tra la fase di passaggio epocale vissuta da Virgilio all'alba dell'avvento del Cristianesimo e l'epoca presente, con le sue incertezze, le sue ansie e i suoi desideri di redenzione, lo studio della psicologia delle masse, cui Broch

attese negli anni dell'esilio americano, e infine, l'ideale ritorno alla Vienna *fin de siècle* con il saggio *Hofmannsthal und seine Zeit*, analisi lucida e al contempo rievocazione struggente della Vienna che si avviava spensierata verso la «gaia apocalisse» della Prima guerra mondiale. Ricco e stimolante è anche il paragrafo che Lützelzer dedica alla ricezione e alla fortuna critica di Broch, avviata dall'eco che gli *Schlafwandler* ottennero in Inghilterra e in America, dove incontrarono lettori d'eccezione in Aldous Huxley, Th.S. Eliot e Thornton Wilder. A metà degli anni Cinquanta una prima edizione in dieci volumi delle opere di Broch, cui collaborò pure Hannah Arendt, contribuì alla notorietà di Broch anche presso il pubblico tedesco. L'attenzione quasi esclusiva della critica e del pubblico per gli *Schlafwandler* e *Der Tod des Vergil*, ovvero per i romanzi più arditamente innovatori di Broch, determinò la fama di Broch come romanziere avanguardistico e sperimentale, ma finì per oscurare tutto ciò che nell'opera di Broch non rientra nell'ambito dello sperimentalismo narrativo. Così, solamente a partire dagli anni Settanta vennero rivalutati i contributi di Broch sul tema dei diritti umani mentre agli anni Ottanta risale la scoperta delle sue *pièce* teatrali.

Una trattazione a parte merita la ricezione intertestuale dell'opera di Broch: oltre alla celebre scena di *La notte* di Antonioni, in cui Valentina/Monica Vitti è intenta alla lettura dei *Sonnambuli*, Lützelzer rinvia a citazioni e omaggi a Broch rinvenibili in romanzi o film di altri autori, da *JR* di William Gaddis ad *Auslöschung* di Thomas Bernhard, dove il narratore annovera la seconda parte degli *Schlafwandler* tra i romanzi per lui irrinunciabili, dall'ammirazione tributata da intellettuali quali Blanchot o Foucault per *Der Tod des Vergil* a una citazione intertestuale del romanzo virgiliano in *The*

Enigma of The Arrival di V.S. Naipaul sino al recente film *Barbara* di Christian Petzoldt in cui Lützelzer, corroborato in ciò da dichiarazioni pubbliche del regista stesso, rinviene puntuali analogie con l'omonima novella di Broch del 1936.

Tutti gli autori che hanno contribuito allo *Handbuch* mirano del resto a riposizionare Broch in un contesto internazionale, già solcato da quelle fratture e da quelle tendenze demistificatrici e disintegratrici che avrebbero connotato la postmodernità. Così, Stephen D. Dowden, il curatore del capitolo dedicato agli *Schlafwandler*, sottolinea in particolare l'intento parodistico dell'autore che, in ciò fedele discepolo di Karl Kraus, insegue la propria finalità etica con gli strumenti dell'ironia e della satira: il primo romanzo della trilogia, *Pasenow oder die Romantik*, mima lo stile e la trama dei romanzi d'amore tardo ottocenteschi, mentre la storia di August Esch, narrata nella seconda parte, si dipana secondo il modello del romanzo naturalista o della *Neue Sachlichkeit*, venato, però, da una nota ironica che suscita nel lettore un effetto di distacco critico, mentre l'eclettismo stilistico e la varietà compositiva dell'ultimo romanzo, *Huguenau oder die Sachlichkeit*, riflette una più generale dissoluzione della realtà, sancita, del resto, nell'*incipit* programmatico del trattato sulla *Disgregazione dei valori* (contenuto nell'ultima parte della trilogia): «Questa vita stravolta ha ancora una realtà? Questa realtà ipertrofica ha ancora una vita?». Perfetta incarnazione dello spirito dell'epoca, ovvero di una realtà disintegrata e scissa in sistemi di valori parziali non più ricomponibili a unità, è il cinico affarista Huguenau, l'individualista sciolto da ogni vincolo comunitario, l'uomo perfettamente amorale che non si pone alcun interrogativo metafisico, affine in ciò a quello Eichmann di cui Hannah Arendt indicava come difetto capitale

l'assenza di pensiero e di empatia. Ma anche l'anarchico e ribelle August Esch rivela tratti di inquietante attualità, in quanto precursore della figura dell'attentatore folle, del terrorista anarchico e solitario che dà sfogo ai propri fallimenti individuali con gesti criminosi. Lee Harvey Oswald, l'assassino di J.F. Kennedy ritratto da Don DeLillo in *Libra*, mostra, a giudizio di Dowden, profonde analogie con Esch: entrambi sono individui confusi e velleitari, intraprendenti e inconcludenti, colmi di un risentimento vago e impreciso.

L'attenzione al procedimento parodistico si rivela centrale pure nell'analisi offerta da Barbara Mahlmann-Bauer del romanzo *Die Verzauberung*, la cui prima e unica versione compiuta risale al 1936, e la cui genesi viene collocata dalla studiosa nell'alveo della grande saggistica brochiana dei primi anni Trenta finalizzata alla rifondazione dello statuto del romanzo e alla ridefinizione dei suoi compiti etici e conoscitivi dinanzi a quell'«immenso residuo metafisico» che la filosofia positivista, orfana della teologia e dell'etica, non è più in grado di cogliere. All'interno di questa discussione sul ruolo del romanzo, il ricorso al mito, praticato da altri grandi romanzieri di quegli anni, come Joyce e Mann, e lo sconfinamento nel linguaggio della mistica (riscontrabile anche in Musil) si profilano come strumenti di superamento della crisi del razionalismo occidentale. Nella storia degli abitanti di un villaggio di montagna degli anni Venti e del 'sortilegio' operato su di loro da un misterioso forestiero, Marius Ratti, che li irretisce con discorsi esaltati e irrazionali pervasi di suggestioni antimoderne, Broch ha intrecciato, secondo la dettagliata analisi di Mahlmann-Bauer, i miti di Demetra e di Dioniso, e ha fornito con la figura del tentatore Ratti una sorta di raffigurazione caricaturale del Dioniso nietzscheano,

annunciatore del superuomo e apostolo del sovvertimento di tutti i valori. Indicativo della sensibilità e della ricettività di Broch è che egli abbia smascherato il potenziale totalitario del Dioniso nietzscheano in un momento in cui le autorità nazionalsocialiste strumentalizzavano il pensiero di Nietzsche in senso razzista e guerrafondaio.

L'orizzonte spirituale di riferimento per questo romanzo, ovvero la crisi della civiltà moderna, la perdita dei valori e la cecità delle masse, divenute facili prede per falsi profeti, accomuna *Die Verzauberung* a *Der Tod des Vergil*, che tratta gli stessi temi ma ai tempi della Roma augustea.

Gli aspetti tematici e stilistici del complesso romanzo virgiliano vengono trattati nel presente volume da Jürgen Heizmann che pone l'attenzione soprattutto sulla riflessione poetologica attuata da Broch in tale romanzo, già definito da Lützel «Dichtung gegen die Dichtung», giacché in esso vengono messi in discussione la legittimazione dell'arte e il ruolo sociale dello scrittore. Proprio l'annientamento della propria opera, esemplificato dal desiderio di Virgilio di vedere bruciata l'*Eneide*, costituisce la più evidente contraddizione dello spirito che anima il tradizionale *Künstlerroman*, proteso a esaltare l'opera letteraria come frutto di un atto creativo che si è imposto sopra ogni avversità. Heizmann interpreta il romanzo di Broch come uno «Anti-Künstlerroman» e sostiene che Broch prende in esso congedo dalla religione dell'arte, ovvero dalla convinzione che l'arte possa redimere il caos del mondo e che la pratica artistica conduca il singolo artista a comprendere meglio il mondo e a risolvere i propri dissidi interiori. L'arte, piuttosto, – è questa l'amara constatazione cui giunge Virgilio morente – isola l'artista e ne fa un solitario ai margini della società. Il mestiere

di artista costringe l'uomo a mettere «il gioco al posto della comunità», ovvero a privilegiare la contemplazione della bellezza, il compiacimento della perfezione estetica rispetto a una condivisione dell'umano e dei valori comunitari. *L'Eneide* sopravvive perché è messa al servizio di un fine più alto della sola perfezione estetica; è questo il significato sotteso a quel passo del romanzo in cui Virgilio consegna ad Augusto il manoscritto del poema a patto che egli liberi i suoi schiavi. L'interpretazione di Heizmann, che legge appunto il romanzo come *Künstlerroman* di segno negativo, è senz'altro illuminante, ma sembra trascurare che la riflessione poetologica novecentesca operata in area letteraria tedesca, da Kafka a Mann, da Benn a Bernhard, si muove quasi esclusivamente sul sentiero seguito anche da Broch, ovvero all'insegna di una netta dicotomia tra arte e vita e nell'attribuzione all'arte di una funzione parassitaria rispetto alla vita.

Abbiamo indugiato su alcuni capitoli del manuale al fine di delineare, a titolo esemplare, le linee di ricerca e di analisi su cui si muovono gli studiosi che hanno collaborato allo *Handbuch*, attenti a sottolineare l'attualità del pensiero di Broch e la dialettica tra tradizione e innovazione che ne innerva l'opera e sempre prodighi di suggerimenti e spunti per future ricerche. Un lodevole impegno è stato inoltre destinato nel presente manuale alla valorizzazione di quelle parti dell'opera di Broch rimaste a lungo neglette; così, nel capitolo sul teatro, Lützelzer definisce Broch un commediografo di solido talento, cui l'ascesa al potere di Hitler e il conseguente esilio impedirono il dispiegarsi di una brillante carriera di drammaturgo, mentre nel capitolo sulle testimonianze autobiografiche Gesa von Essen enfatizza la modernità di questi testi, lontani dalla compattezza tipica delle autobiografie classiche e il cui fra-

stagliamento formale riflette, piuttosto, i tormentati e frammentari processi di definizione dell'identità individuale in età moderna.

Paola Quadrelli

Amelia Valtolina, *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 336, € 25

Il titolo del volume trarrà il lettore in inganno. In effetti lo studio di Amelia Valtolina non è solo un'indagine sul Novecento di Gottfried Benn, bensì un'analisi profonda e lucida di uno dei periodi più complessi dal punto di vista storico e culturale della Germania moderna. L'autrice, seguendo le diverse fasi delle polemiche incentrate sull'eterna contrapposizione tra arte come disciplina che coinvolge il versante esclusivamente estetico e arte come impegno politico, con particolare riferimento al periodo che va dall'Espressionismo alla fine degli anni Cinquanta, ricostruisce il controverso percorso artistico di Gottfried Benn con un duplice fine: sfatare da un lato i numerosi pregiudizi della critica, fondati soprattutto sulla breve adesione di Benn al nazionalsocialismo e sulle conseguenti letture parziali e distorte dell'opera del poeta; dall'altro, l'intento è quello di 'ripulire' da un accumulato di luoghi comuni la discussione sul problema del cosiddetto formalismo – nell'ottica banalizzante: manierismo, disimpegno, ritorno all'ordine e alla tradizione, tradimento della natura sperimentale e rivoluzionaria dell'avanguardia – di alcuni movimenti letterari e artistici di quest'epoca. Insomma, lo scopo è dimostrare attraverso l'analisi del pensiero benniano e di alcuni altri artisti a lui in qualche modo affini, che «forma e frattura tragica sono due

aspetti ontologicamente interdipendenti, e che la forma è anzi all'origine della tragedia in seno all'essere [...]» (p. 11).

Strutturato in cinque capitoli, il volume ripercorre in maniera cronologica, ma non banalmente biografica, le principali fasi dell'attività poetica, in senso ampio, di Gottfried Benn. Il periodo espressionista viene riletto nel primo capitolo, a partire da alcune riflessioni del giovane Benjamin sul rapporto tra rovina, frammento e tensione formale, che animano la sua indagine sul teatro barocco, e sono influenzate dalla drammatica lacerazione a fondamento dell'avanguardia espressionistica. Valtolina enuclea tre modalità di approccio alla poesia da parte del primo Benn, suddividendo così in tre paragrafi questo primo capitolo: spasmi (tra disgregazione e costruzioni plastiche, tra decostruzione e recupero di forme tradizionali), profanazioni (tematiche e formali in nome di Dioniso e di un nichilismo alcionio) e cedimenti (o crolli, di ogni conoscenza e teleologia). Si tratta di tre procedure dalle quali emerge in maniera chiara un principio di contraddizione che ispira il pensiero benniano e che si rivelerà una costante anche nelle fasi successive della sua evoluzione. Non solo un principio poetico, bensì un assunto antropologico costruitosi nel tempo attraverso letture eclettiche, un principio che rivela in tutta la sua drammaticità l'irriducibile commistione di forma e informe, la coesistenza tragica di forma e indistinto. Alla luce di una simile prospettiva l'autrice riconduce la prosa di questi anni, in particolare la raccolta di novelle *Gehirne*, non tanto a una volontà di dissoluzione (termine forse fin troppo abusato in relazione a questa fase della cultura tedesca) delle forme, quanto piuttosto a una metamorfosi, un trapasso in un'altra forma, «metamorfosi di prosa in poesia» (p. 63).

Nel secondo capitolo, dal titolo *Questioni di aura*, Valtolina introduce nel suo percorso di indagine il parallelo, per certi versi sorprendente e senza dubbio originale, tra le soluzioni poetiche benniane al problema sopra citato e la poetica di Oskar Schlemmer. La natura interdisciplinare del volume appare immediatamente evidente anche per la presenza di un cospicuo apparato iconografico a colori al centro del volume stesso. Il collante che tiene insieme le esperienze dei due artisti viene individuato dall'autrice nella netta contrapposizione alla *Neue Sachlichkeit* e in particolare al valore d'uso dell'arte, al decantato valore sociale di un'arte applicata, che questo movimento, così come il *Bauhaus*, rivendicava come principio fondante delle proprie poetiche. L'arte, per Benn e per Schlemmer, è invece legata al progetto di costruzione dell'assoluto. Il parallelo fra i due artisti si fonda non solo su una intuizione dell'autrice o su elementi che mettono in luce una affinità vaga, viene al contrario cementato attraverso l'individuazione di una fonte comune, cui Benn e Schlemmer hanno attinto nell'elaborare questo tipo di prospettiva estetica, ovvero il pensiero di Konrad Fiedler. All'estetica *neusachlich*, al ricorso alla forma come mero strumento per acquisire una presunta realtà oggettiva delle cose, Benn contrappone un radicale nichilismo regressivo che, tuttavia, si concreta in un gesto formale i cui principi costitutivi sono il montaggio – inteso qui come riconversione del principio dionisiaco nella scrittura in prosa che acquisisce così un andamento discontinuo, frammentato, compromesso – e il *ductus* statico fondato sul prospettivismo di matrice nietzscheana. La forma viene utilizzata, a differenza che nelle poetiche costruttivistiche, non come principio ordinatore ma come struttura critica. In tal senso, e anche in questo caso l'autrice

chiude in modo definitivo una questione spesso affrontata in modo banale o ideologicamente distorto dalla critica, il nichilismo e la tensione regressiva beniana non sono da interpretare come sintomo premonitore dell'avvicinamento del poeta al nazionalsocialismo. Ben più calzante appare la lettura di questo approccio all'arte come «una epifania del disagio latente nella cultura di Weimar, un singolare momento di lucidità» (p. 107). D'altronde la ricerca di nuove forme espressive che siano capaci di liberarsi dagli stereotipi di un linguaggio ormai sclerotizzato, attraverso il ritorno a uno stadio originario in una sorta di ricerca geologica, un percorso a ritroso nelle epoche stratificate della psiche, è uno dei caratteri fondanti della poetica di altri autori coevi – un esempio su tutti Robert Musil – che nulla avranno a che fare col regime nazista.

«[...] ma la mobilitazione dell'idea di 'forma' contro un tempo, una civiltà e una repubblica al tramonto non costituiva di per sé un argomento esclusivo della retorica antidemocratica, e neppure, più semplicemente, una reazione pseudofascista dinanzi al timore che l'informe collettivo bolscevico prendesse il sopravvento. Ciò che vi si esprimeva era semmai [...] la crisi di uno stato incapace di consolidare la propria forma repubblicana» (p. 131). Indagata in questa prospettiva, la controversa, breve fase di adesione al nazionalsocialismo di Gottfried Benn viene conseguentemente interpretata come un vero e proprio tradimento delle premesse della sua riflessione sulla forma, lì dove la vulgata tende a vedere in questa fase il coerente compimento di un percorso che nutriva già nelle sue premesse il germe di tale svolta (il concetto è ribadito anche nel capitolo successivo, che affronta questo segmento della produzione beniana analizzandola appunto come la più radicale delle

smenite di quanto fino a quel momento elaborato dal poeta, cfr. in particolare p. 180). Un tradimento avvenuto in virtù di una confusione tra discorso estetico, etico e politico. È questo il nucleo forte del terzo capitolo, il più lungo del volume, dal titolo *Riti di passaggio*, in cui Valtolina sottopone a un vaglio serratissimo la complessa questione dei rapporti di Benn con la Rivoluzione conservatrice e l'altrettanto intricato tema del superamento dell'«eredità» nietzscheana. È in questo periodo che l'esperimento dell'oratorio *Das Unaufhörliche*, in collaborazione con il compositore Paul Hindemith, per entrambi l'occasione di consolidare convinzioni estetiche giunte a maturazione in anni precedenti, si traduce in uno sconfinamento del pensiero estetico verso una dottrina dell'essere pregna di inquietanti implicazioni politiche. Sarà buon profeta Hindemith nel prevedere in tempi brevi, un paio di mesi come scrive alla moglie, la delusione di Benn rispetto al suo iniziale entusiasmo per il regime, sfociato nel tentativo di conciliare il proprio credo estetico con i concetti dell'ideologia totalitaria. Già nel saggio *Mondo dorico* (ma perfino nell'«abitata» *Züchtung*), come mostra in modo chiaro l'autrice, tornano ad accumularsi aspetti contraddittori e Benn recupera quella radicale affermazione di assoluta autonomia di «Artistik» fondata su un concetto della forma «latino ma, insieme, non meno espressivo ed espressionista» (p. 194).

Nella tenebra è il titolo con cui Valtolina affronta nel quarto capitolo il periodo della emigrazione interna di Benn. Anche in queste pagine l'indagine si dipana seguendo le vicende artistiche della triade Schlemmer-Hindemith-Benn. Grazie all'acquisizione e all'analisi di materiali inediti o trascurati dalla critica – una lettera di Benn inviata in risposta a Schlemmer nell'ottobre del 1933, alcuni testi di

Hindemith riguardanti la sua opera *Mathis der Maler* – l'autrice sottolinea ancora come a fondamento delle riflessioni estetiche da parte dei tre artisti continui a operare una tensione alla compiutezza formale, anche nelle opere più sperimentali, mai priva della coscienza tragica insita in tale tensione; un atteggiamento che, così come nel caso di Benn, anche per Schlemmer e Hindemith ha sovente portato a giudizi affrettati e pregiudiziali da parte della critica, anche di quella migliore (esemplare il caso del commento di Giulio C. Argan agli scritti sul teatro di Schlemmer, giustamente contestato da Valtolina alle pp. 216-218). L'estetica del frammento e il recupero della dimensione dionisiaca si riaffermano nella produzione benniana fino agli anni Cinquanta, si tratti di prose – *Weinhaus Wolf* – di testi saggistici – *Pallas* – o della lirica dominata dalla virtù statica della forma. Negli anni in cui Benn teorizza la prosa assoluta ricorrendo alla celebre immagine dell'arancia, elemento in cui convivono chiusura, perfezione plastica e tensione dissolutrice, il fenotipo che anima il frammento romanzesco *Roman des Phänotyp* si costituisce in evidente, palese, programmatica contrapposizione alla tipologia antropologica propagandata dalle teorie – estetiche, biologiche e politiche – del nazismo.

Sorprendenti le conclusioni, designate dal titolo *Postludio*: la statica dionisiaca di Benn mostra chiarissime affinità e convergenze con le teorie sulla forma di Adorno – «insieme dei rapporti di tensione e del tentativo di scioglierli», come si legge nella *Ästhetische Theorie* citata dall'autrice (p. 261). O ancora, in termini più generali relativi alla funzione dell'arte, in *Minima moralia* si può leggere: «Il compito attuale dell'arte è di introdurre caos nell'ordine» (citato a p. 269). Anche in questo caso non si tratta di vaghe corrispondenze, il discorso critico

di Valtolina rintraccia elementi comuni su questioni fondanti dell'estetica del ventesimo secolo e ha il merito, in questa sezione, di gettare una luce diversa, tutt'altro che scontata, anche sulle teorie del filosofo della Scuola di Francoforte.

In conclusione, oltre all'indubbio contributo offerto alla ricerca sul tema (come detto, non solo Benn), il volume in oggetto ha il pregio di essere scritto in uno stile elegante, piacevole: anche nei punti in cui la sintassi si fa più complessa e articolata, la scrittura non si appesantisce mai e la bella forma non è mai a servizio di uno sterile autocompiacimento, né serve solo a mascherare un vuoto di contenuti.

Luca Zenobi

Francesco Ghia – Massimo Giuliani (a cura di), *Filosofi dinanzi alla Grande Guerra, 1914-1918*, numero monografico della rivista «Humanitas», 70 (2015), 6, € 15, pp. 827-1010

La raccolta si pone l'obiettivo di offrire un campionario diversificato di impressioni e riflessioni a cavallo della Prima guerra mondiale, problematizzando le istanze di militanza intellettuale in tempo di conflitto.

Su come questa «guerra degli spiriti» abbia condizionato la maturazione della coscienza europea si interroga Fabrizio Meroi (pp. 875-884) nel suo studio su *La Signification de la guerre* (1914) di Bergson. Alla vigilia dello scoppio del conflitto, Bergson anticipa uno dei cavalli di battaglia della propaganda anti-germanica, la contrapposizione tra *civilisation* e *barbarie*. Il recupero mirato della tradizione filosofica hegeliana da parte dell'*élite* culturale tedesca, ormai nazionale predatrice, è per Bergson funzionale alla preparazione e alla giustificazione

dell'evento bellico; il percorso intrapreso dalla Germania, che il filosofo riconduce alla meccanizzazione dello spirito, risponderebbe alla sproporzione tra corpo, dilatato dallo sviluppo tecnologico, e anima, ormai atrofizzata. Questa deviazione è sia fondamento che significato della guerra. Bergson schiera evidentemente la Francia (e i suoi alleati) dalla parte dello spirito e della morale, la Germania da quella della materia. Questo allineamento si spiega, per Meroi, con quello stesso patriottismo attribuito da Croce al filosofo francese in *Pagine sulla guerra* (1915).

I toni della fazione avversa si presentavano abbastanza simili, seppure a ruoli invertiti: anche l'*intelligenz* tedesca rivendicava la superiorità etica e morale della propria *Kultur*; questa, tarata sull'unica vera tradizione filosofica legittima (l'idealismo), si vedeva minacciata dall'asistematico empirismo inglese. Ancora all'idea di patriottismo (anzi nazionalismo), nonché al biografismo delle riflessioni sull'inevitabilità della guerra, è dedicato il saggio di Mauro Nobile (pp. 832-853) sulla fenomenologia di Husserl. Notevole il tentativo di Carlo Brentari (pp. 917-929) di rintracciare le istanze fondamentali nell'opera matura di Scheler già in *Der Genius des Krieges und der deutsche Krieg* (1915). In prospettiva descrittivo-fenomenologica, la guerra si fa braccio armato del ripristino dell'unità metafisica del mondo; la decodificazione del conflitto bellico come prosecuzione della lotta animale per la sopravvivenza si sposa con la filosofia della vita di Scheler se lo spirito guerriero si legge come manifestazione paradigmatica della spontaneità del vivente. Sulle critiche radicali di Freud e Patočka alle politiche militari di questi anni scrive con rigore Giulia Cervo (pp. 854-863). In particolare, il contributo mette a fuoco le posizioni dei due sul senso della storia in un momento

di riassetto dei valori in nome della forza. Freud rifiuta di interpretare la guerra come incidente sul cammino della storia; essa gli appare semmai una prova della barbarie insita nell'umano, una manifestazione della capacità dell'uomo di regredire alla condizione primitiva. Patočka insiste sulla perdita di senso del sacrificio bellico che si fa, da strumentale, assoluto, nel momento del risveglio della coscienza al fronte nell'autorivelazione della «vita schiava».

L'idea di resistenza pacifica alle istanze belliche per mezzo di una riforma culturale dell'Europa in Steiner e Simmel è oggetto d'analisi da parte di Paola Giacomoni (pp. 864-874). Per Steiner il restauro dell'Europa è da scandirsi sul recupero di elementi di vita quotidiana tipicamente europei, prima tra tutti la libertà di spostarsi facilmente tra diverse realtà geografiche. Per Simmel il sentimento tragico europeo deriva dalla consapevolezza che l'amaro destino del continente è il risultato delle forze distruttive insite nell'essere umano. Accettare le contraddizioni della cultura europea che fu, consente di individuare strumenti pacifici utili a contrastare l'avvento di nuovi conflitti. Il contributo di Francesco Ghia (pp. 885-898) sulla teorizzazione della «sintesi culturale» in Troeltsch anticipa parametri e terminologie ricorrenti negli articoli successivi. Nel suo tentativo di ristrutturare l'idea etica di Stato in senso hegeliano, Troeltsch suggerisce un atteggiamento etico-politico rinnovato, fondato sulla coesistenza tra fede e morale. La monarchia costituzionale sarebbe la massima manifestazione di Stato tedesco, sintesi di liberalismo teologico e conservatorismo politico. Il conflitto militare si interpreta dunque come guerra culturale; missione dello spirito tedesco è consolidare la futura etica dello Stato attraverso una sintesi culturale tra potenza militare, dovere morale e validità universale.

Un'etica dello Stato così rinvigorita garantirebbe la vittoria, risultato concreto dell'impulso dell'individuo a conservarsi tedesco in senso storico. La sconfitta tedesca coinciderà per Troeltsch con il crollo del sistema politico vigente: il filosofo ricorre alla categoria kantiana del compromesso, qui tra soggetto psicologico e soggetto epistemico, per risolvere il dissidio interno alle politiche moderne tra società e individuo.

Anche le indagini a tema letterario si concentrano sulle letture della Prima guerra mondiale da parte dell'*élite* culturale tedesca, che si interroga sulle forze motrici e sui fini del conflitto armato. In questa direzione scrive Fabrizio Cambi (pp. 908-916) sulla coppia concettuale *Zivilisation* e *Kultur* nel Thomas Mann saggista. Questi, allo scoppio della guerra, difende il diritto del popolo tedesco di arginare l'espansione della tradizione illuministico-democratica. Nel trattare questo punto, tra gli altri, Cambi discute criticamente la presunta discontinuità tra le opere letterarie di Mann dell'anteguerra e la sua produzione saggistica in tempo di guerra. Cambi prende in esame una serie di passi tratti da *Gedanken im Kriege* (1914), *Friedrich und die große Koalition* (1915) e *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), dimostrando il nesso coerente tra autobiografia intellettuale, investigazione ideologica della tedeschià e lettura critica del presente nella produzione manniana. Viene rivolta una certa attenzione a Mann anche da Massimo Campanini (pp. 981-999), secondo cui lo scrittore scandisce nelle sue opere quella decadenza e dissoluzione di cui la Prima guerra mondiale rappresenta lo stadio finale, tematizzando l'impulso all'autodistruzione di ispirazione nietzscheana. Campanini discute la dicotomia tra civilizzazione e cultura nel Mann tra le due guerre per poi concentrarsi su *Der Zauberberg* (1924), romanzo costruito

sulla discussione circa le grandi ideologie europee. Il suicidio di Naphta è l'emblema dell'irrazionalità che nutre la follia bellica europea; questo irrazionalismo in senso nietzscheano ha determinato la crisi dell'Occidente. Campanini comprova come la crisi europea affondi le sue radici nella Prima guerra mondiale, offrendone una lettura equilibrata secondo quanto suggerito dall'analisi di Sayyid Qutb circa il nichilismo cristiano-occidentale. Per Qutb la rivolta del moderno contro la tirannia della religione si basa su una ristrutturazione dei principi primi dell'esistenza. Nell'idealismo Dio si sostituisce con l'intelletto; nel positivismo con la natura; nel marxismo con i fattori di produzione. Nella morte di Dio nietzscheana si esemplifica il crollo definitivo del pensiero religioso.

Fra tutti i contributi spicca per limpidezza analitica il lungo saggio di Massimo Libardi (pp. 929-951) su *Der Zauberberg* di Mann e *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) di Musil. Libardi avverte subito della differenza sostanziale nella genesi e nell'ispirazione tra le due opere, iscritte in geografie culturalmente distanti. Innestando nella propria analisi comparativa il confronto tra *Der Tod in Venedig* (1912) e *Grigia* (1924), Libardi passa in rassegna una serie di analogie e differenze tra le poetiche dei due, focalizzandosi in prima istanza sulle variazioni sul tema dell'abbandono alla morte nei due testi. Tornando su *Der Zauberberg* e *Der Mann ohne Eigenschaften*, Libardi si concentra sulla diversa accezione del termine *Zauber*, per poi riflettere sulla diversa genealogia intellettuale di Ulrich e Hans Castorp. Libardi sottolinea come della Grande Guerra, sfondo silenziato dei due romanzi, non venga fatta menzione esplicita dai due autori, ai quali premeva tracciare le coordinate della crisi *ante bellum* e studiare come un tale agitazione spirituale avesse portato al conflitto.

A confronto anche le diverse concezioni della contrapposizione tra *Kultur e Zivilisation*, opposizione feconda per l'uno e sterile per l'altro. Se per Musil la *Kultur* non è sinonimo di tedeschtà ma patrimonio dell'umano, la guerra ne segna la fine a livello di ideologia europea per far posto ad una *Zivilisation* collettiva svuotata di ogni carica ideologica. Musil propugna la necessità di una «politica di organizzazione spirituale», in modo da formulare in senso etico un modo nuovo di pensare, svincolato dalle morse estreme tanto del razionalismo quanto dell'irrazionalismo, proponendosi di contribuire col suo romanzo «al superamento spirituale del mondo».

Il numero programmaticamente circoscritto dei contributi consente una trattazione organica del panorama filosofico e letterario del tempo – emerge in particolare il filo conduttore del binomio *Kultur e Zivilisation* e l'interesse per Mann – alla luce di una pluralità di voci ideologicamente robuste. Il punto di forza della raccolta sta nell'aver condensato in meno di duecento pagine l'affresco – a tinte non necessariamente fosche – delle istanze culturali dei popoli coinvolti nel conflitto, in un momento storico che non cessa di offrire territorio fertile d'indagine.

Maria Giovanna Campobasso

Rudolf Borchardt, *Anabasi. 1943-1945*, premessa di Cornelius Borchardt, introduzione e traduzione di Valentina Dolfi, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2016, pp. 106, € 12,00

Esce in traduzione italiana a cura di Valentina Dolfi, che ne firma l'utile introduzione, l'*Anabasi* di Rudolf Borchardt, testo autobiografico e privato, riepilogo e diario degli anni che vanno dal 1942 al 1944, interrotto dalla morte dell'autore e

divenuto pubblico con la prima edizione nel 2003 a cura del figlio Cornelius (che in questa edizione è anche autore della breve, appassionata premessa) e di Gerhard Schuster: ma a esso Borchardt dovette attribuire un'importanza documentale, emblematica di un'epoca che stava vivendo i suoi ultimi sussulti, le sue convulsioni terminali, e ogni pagina di questo breve testo trasuda tale coinvolgimento, fino a smarrire obiettività nel tentativo da parte dell'autore di dare una sentenza su se stesso e sull'epoca che ha attraversato.

Il volume curato da Dolfi presenta un apparato che in parte riprende quello dell'edizione originale, in parte lo sintetizza e riassume, soprattutto per ciò che riguarda le testimonianze della moglie e dei figli di Borchardt, che costituiscono una mole imponente di materiali nei quali l'esperienza dello scrittore tedesco assume contorni meno soggettivi e parziali, acquista un carattere più circostanziato per ciò che riguarda le vicende narrate e il profilo dei personaggi che ruotano intorno alla famiglia Borchardt e che la ricostruzione di *Anabasi* proietta invece in una luce immutabile e fissa, ne fa gli attori senza carattere, maschere statiche di una tragedia che si consuma ben oltre di loro, nella storia, e di cui essi sono solo emissari, quasi pure personificazioni di un destino da tempo stabilito, ma che diviene intelligibile solo quando s'inverna. È il destino che con Borchardt colpisce la Germania tutta, che l'autore afferma di aver visto incombere da tempo e di cui dichiara di avere letto fin dall'inizio le trame: ma non è e non può essere così, e attribuirsi la capacità di intuire la direzione e il senso della disfatta tedesca a partire dall'estate del 1942 è ovviamente una sopravvalutazione di sé e un'interpretazione *a posteriori*, che Borchardt si concede per potersi permettere di affrontare il presente. Borchardt non è un

analista politico, è anzi un cattivo interprete della storia: quando, ad esempio, vede nella Repubblica Sociale Italiana un tentativo di «affondare la dinastia» dei Savoia e con essa l'intera monarchia, screditando così totalmente «il concetto stesso di repubblica al punto che oggi si debba mantenere, per amore o per forza, e nonostante tutto, la vecchia forma monarchica seppur gravata dalle immense rovine del paese» (p. 38); o quando, nel settembre del 1939, all'indomani dell'invasione tedesca della Polonia, con l'intenzione di prendere le distanze dalla Germania nazifascista si era consegnato al Duce d'Italia con una lettera patetica nella forma e imbarazzante nelle intenzioni, che traduce la sua incapacità di cogliere i nessi nemmeno tanto profondi che stringevano i due regimi in un solo cappio: tanto che Borchardt sarà inevitabilmente coinvolto nel crollo di entrambi (cfr. qui p. 44, dove di questa lettera viene riportato un ampio stralcio).

Tali fraintendimenti e interpretazioni errate devono indurci a dubitare anche dei giudizi che calano sui singoli avvenimenti e sulle persone che si affacciano in questa *Anabasi*, e probabilmente ha ragione la curatrice a rivedere ad esempio la condanna senza appello emessa nei confronti della padrona di Villa Castoldi a San Michele di Moriano, nei pressi di Lucca, presso la quale la famiglia Borchardt trovò riparo dal 27 aprile 1944 al 30 agosto di quello stesso anno, quando fu raggiunta dall'ingiunzione di lasciare l'Italia, che in quella zona si stava trasformando in fronte di guerra, e riparare in Germania (è su questo episodio che il racconto di Borchardt si chiude, interrotto dalla morte sopraggiunta a Trins in Tirolo il 10 gennaio 1945; ne restano fuori la fuga, il conseguente arresto, il trasporto forzato attraverso Modena, Mantova e Verona fino al rilascio a Innsbruck, come scrive la curatrice, «in circo-

stanze poco chiare»). Borchardt agisce e scrive in preda a ciò che sua moglie Marie Luise, nelle annotazioni con le quali ha affidato il manoscritto dell'*Anabasi* al Deutsches Literaturarchiv di Marbach, definisce «Verblendung» (così Marie Luise Borchardt intitola le sue brevi note: *Borchardt in s. Verblendung*): «Durch die Hilfe von Castoldis, vor allem Frau C wurden wir gerettet. Was B nie erwähnt, wir hatten keine Substanz [gemeint ist wohl: Subsistenzmittel] Geld konnte aus Deutschl. nicht überwiesen werden die Summe die m. Bruder mit eigenem Risiko uns brachte war fast verbraucht als wir den Befehl bekamen Fort zu verlassen. Das einzig mögliche was wir hätten tun können wenn wir Geld gehabt hätten wäre uns den deutschen AntiNazis anzuschließen, die in der Nähe Fortes im Gebirge die Zwischenzeit verbrachten, unter großen Gefahren, wie mir nachher erzählt wurde, unter denen RB sich doch keinesfalls exponieren durfte» (cit. da Kai Kauffmann, *Rudolf Borchardt und 'Der Untergang der deutschen Nation'. Selbstinszenierung und Geschichtskonstruktion im essayistischen Werk*, Niemeyer, Tübingen 2003, p. 231).

Non avrebbe potuto esporsi, Borchardt, né avrebbe voluto: la lotta partigiana non era la sua né era sua la visione politica che stava dietro a quella lotta. Si considerava, più che un combattente in armi, sia pur potenziale, piuttosto un benevolo signore che godeva di un'incontrastata autorità morale e che elargiva saggezza al volgo lucchese dall'alto della sua torre. Così Borchardt descrive il suo rapporto con la gente del luogo: «Per via del mio lungo soggiorno in paese e dei nostri principi a tutti ben noti, eravamo diventati i confidenti di ogni cetto; io, in particolare, godevo di una sorta di cittadinanza onoraria non ufficiale grazie alle mie opere, che mi avevano guadagnato manifesta gratitudine e rispetto da par-

te del vecchio ceto istruito e anche degli analfabeti; al nostro passaggio le teste si scoprivano e i volti si illuminavano» (p. 43). Un altro esempio di fraintendimento della realtà, come lo è con ogni probabilità la condanna della sua ultima padrona di casa lucchese, Estelle Castoldi, abnorme nei toni e spropositata nella misura («Si sentiva corresponsabile della guida del paese, autorità e istanza suprema, una combinazione infelice, dato che lei, come altre della sua specie, considerava i propri schemi mentali e i propri pregiudizi alla stregua di dogmi, e che il suo carattere risultava dalla stereotipica ripetizione di concetti non del tutto compresi; in questo modo era diventata il terrore di ogni conversazione ragionevole e piacevole. A prescindere dalla disarmonia delle sue origini contraddittorie, era in fondo da compatire; ciononostante non destava simpatia o la scoraggiava in fretta e definitivamente, spinta com'era ormai da anni a mortificare, fanatizzare e rendere infelice la sua più stratta cerchia di conoscenti»; pp. 38-39), e che viene infatti ridimensionata da Marie-Luise Borchardt e ricondotta a dinamiche psicologiche del tutto plausibili: «Der Weg zu Cast. war absolut gegeben und alles wurde getan um uns als Freunde dort aufzunehmen und reich zu bewirten [...] Schneider Affaire ist scharf gesehen, obwohl die Geiztheit von Estelle ihren Grund auch in B selbst fand, dessen Wirkungswille ihrem fast gleich war» (in Kai Kauffmann, *Rudolf Borchardt und 'Der Untergang der deutschen Nation'*, cit., p. 231). La furia di Borchardt nei confronti della «signora N», così come viene chiamata in *Anabasi* («Niemand?» «Negativ?» «Napoleon?» «Nessuno?»), sembra scaturire da motivi che vanno oltre il personale: forse dalla constatazione di avere efficacia e diritto pari ai suoi nei confronti della storia, di esserne come lei un interprete inadeguato e destinato alla sconfitta.

Comunque, oltre a riprendere, sintetizzare e riassumere, la curatrice dell'edizione italiana di *Anabasi* compie anche un'operazione di ampliamento, sia pure minore: e ciò avviene sia per riferimenti a testi e circostanze ovvi per i lettori tedeschi, ma non altrettanto per quelli italiani, sia per quanto riguarda alcuni dati relativi al carattere locale del soggiorno dei Borchardt a Lucca e in Versilia, a Forte dei Marmi, dove furono ospiti presso la villa Pallavicino dal 29 dicembre 1942 e fino al ritorno in Lucchesia un anno e mezzo più tardi. Dolfi agisce sempre discretamente, in piccole note al testo, ma ha il merito di riportare l'attenzione sulla cornice di realtà degli eventi narrati, la cui messa a fuoco contribuisce a gettare una luce di maggiore concretezza sulle vicende che *Anabasi* riferisce, in parte trasfigurandole. Anche per questo il volume curato dalla giovane studiosa rappresenta un utile contributo alla conoscenza di un personaggio scomodo, inattuale, per molti versi sgradevole come Rudolf Borchardt, e dell'ultima fase della sua vita.

Alessandro Fambrini

Reinhard Mehring – Francesco Rossi (a cura di), *Thomas Mann e le arti / Thomas Mann und die Künste*, Associazione Italiana di Studi Manniani – Istituto italiano di Studi Germanici, Roma 2014, pp. 415, € 30

Il ricchissimo volume curato da Reinhard Mehring e Francesco Rossi prende le mosse da un convegno dal titolo omonimo, svoltosi presso la Scuola Normale Superiore di Pisa nel marzo 2011, coordinato da Elisabeth Galvan, Luca Crescenzi e Maurizio Ghelardi. Al suo centro sta il rapporto particolare che lega Thomas Mann alle arti non letterarie, in un sen-

so molto vasto. Se infatti è notissimo e molto studiato il rapporto dello scrittore con la musica, anche e soprattutto in virtù dei suoi interessi dichiarati, meno conosciuto è tutto l'ambito dei suoi legami con le arti figurative, nonostante le diverse attenzioni critiche già ricevute (si veda l'elenco che ne fa Fabrizio Cambi a p. 295 del volume). Lui stesso si definiva, notoriamente, un «Ohrenmensch» assai più che un «Augenmensch», poco permeabile alle fascinazioni di ciò che è visivo (posizione ribaltata nel personaggio di Adrian Leverkühn) – posizione singolarmente contraddetta dalla sua prassi scrittoria, dove è evidente una sensibilità molto spiccata per tutte le sfumature delle sollecitazioni a cui è sottoposto lo sguardo.

Il convegno e la raccolta di saggi si inseriscono esplicitamente, a partire dall'introduzione di Mehring e Rossi in una «prospettiva intermediale» che si pone l'obiettivo di studiare le relazioni fra i vari media nelle opere di Mann, più che quello di approfondire la già ricchissima speculazione filologica a proposito. In questo primo saggio, che fa da introduzione, sono delineate le coordinate entro le quali si muovono tutti gli altri. Questi non sono intesi come voci di un manuale, bensì come tentativi esemplari di penetrazione di singoli ambiti, riuniti in quattro sezioni corrispondenti a macroaree di interesse.

Nella prima sezione, dal titolo *Opera d'arte totale*, Hans Christian Hagedorn ragiona intorno al rapporto di Mann con gli artisti figurativi – per es. Dürer e Michelangelo – in quanto figure di riferimento e superfici di proiezione utilizzate per autodefinirsi. Più ancora che le loro opere, sono le loro figure a essere importanti per la riflessione manniana. Thomas Sprecher si occupa dell'ambivalente rapporto di Mann con Richard Wagner, in particolare riguardo al concetto di *Ge-*

samtkunstwerk. Mathias Mayer riflette sull'uso legittimante della musica rispetto al narrare e del ruolo dell'opera – ad esempio il *Lobengrin* – nella «regia narrativa» della prosa manniana. Reinhard Mehring dedica la sua riflessione alle figure di filosofi e alle tecniche filosofiche presenti nella narrativa dello scrittore, ragionando in particolare sul dialogo socratico. Domenico Conte tratta del connubio fra «arte, politica e 'umanità'», in particolare all'altezza temporale delle *Betrachtungen*.

La seconda sezione ha per titolo *Illustrazioni di libri*, e si concentra su «iconologia, politica delle illustrazioni ed estetica libraria nelle collaborazioni con grafici e illustratori» (p. 26), restituendo al lettore odierno una dimensione che, con le *Gesamtausgaben*, viene in genere completamente persa, ossia l'aspetto paratestuale delle singole edizioni, le copertine e le illustrazioni al loro interno. Il tema, sebbene già studiato (penso agli interventi di Friedrich Dieckmann), è rimasto a lungo marginale, ma è dotato di un interesse non solo filologico. Dirk Heißeberger ripercorre per esempio la storia delle illustrazioni nell'epoca contemporanea allo scrittore, con un ricco apparato iconografico. Qui vengono mostrate e commentate le opere di illustratori come Baptist Scherer, che fornisce l'immagine di copertina della raccolta *Der kleine Herr Friedemann* nel 1897, Alfred Kubin, che disegna la copertina di *Tristan* nel 1903, ed Emil Preetorius, alla cui opera Mann è molto affezionato e che prepara alcune immagini per il *Krull*, nel 1929.

Alle illustrazioni di Preetorius per *Herr und Hund* è dedicato (secondo il titolo) l'intervento di Luca Crescenzi; esso in realtà si concentra piuttosto su un tema caro al germanista, ossia la tradizione melancolica affiorante nelle opere di Mann. Anche l'idillio *Herr und Hund* è attraversato da una «profonda volontà

allegorica»; la narrazione, apparentemente realistico-naturalistica, fa filtrare l'attenzione di Mann per il discorso malinconico, mediato dal saggio di Carl Giehlow *Dürers Stich und der maximilianische Humanistenkreis*, pubblicato fra il 1903 e il 1904, su cui Crescenzi ha già lavorato a proposito dello *Zauberberg* (cfr. il commento nel «Meridiano» della *Montagna magica*, e il suo volume *Melancholia occidentale*). Alexander Bastek concentra il suo intervento su due approcci grafici molto differenti alla novella *Mario und der Zauberer*, il primo utilizzato da Hans Meid nel 1930 con finalità meramente illustrative, il secondo impiegato da Paul Wunderlich nel 2003 con un atteggiamento volto all'interpretazione del testo.

Nella terza sezione, *Iconologia e componente figurativa*, Giovanni Tateo analizza il rapporto fra alcuni elementi presenti nella novella *Immensee* di Theodor Storm e nel racconto *Tonio Kröger*, che in parte ad essa si ispira, in particolare rispetto allo sguardo dei narratori. Giovanna Targia confronta le attitudini di Mann e di Heinrich Wölfflin nei confronti dell'arte düreriana, non solo da un punto di vista strettamente artistico, ma anche dalla prospettiva di ciò che Dürer rappresenta in termini di 'tedeschità'. Fabrizio Cambi indaga le influenze visive (non solo iconografiche) sulla composizione della tetralogia di Giuseppe.

La quarta sezione porta il titolo *Vecchi e nuovi media: Fotografia, grafica, film, teatro*. In essa un interessante saggio di Francesco Rossi affronta la «consapevolezza mediatica» di Mann, in particolare rispetto alla fotografia, sia per quel che riguarda le evenienze private (ad esempio le sue moltissime foto inviate ad ammiratori e conoscenti), che nel lavoro di preparazione alla scrittura, dove le fotografie fungono da «canovaccio visivo» per le opere. Friedhelm Marx studia il

rapporto dello scrittore con l'opera del grafico Frans Masereel, a prima vista molto distante dal mondo di Mann. La sua opera, tuttavia, funge da filtro per lo scrittore e lo 'accompagna' nel mondo dell'arte contemporanea. Matteo Galli dedica il suo intervento alla presenza di Mann e della sua opera nel cinema sotto vari aspetti: in due cinegiornali DEFA del 1949, nel tentativo di una coproduzione BRD/DDR per trarre un film dal romanzo *Buddenbrooks*, nella trasposizione di *Lotte in Weimar* nel 1975, e in ultimo nella serie televisiva *Die Manns – Ein Jahrhundertroman*. Elisabeth Galvan si dedica ad alcuni lavori di Luchino Visconti, illustrandone i legami con l'opera manniana. Rileva ad esempio la vicinanza fra il film *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) e il racconto *Unordnung und frühes Leid*, del quale Visconti aveva progettato una trasposizione filmica negli anni Quaranta, e presenta un balletto dal titolo *Mario e il mago*, andato in scena nel 1956 alla Scala di Milano su musica di Franco Mannino.

Si tratta certamente di una raccolta molto densa ed estremamente interessante per chi si occupa del mondo di Thomas Mann, che dimostra ancora una volta la vitalità della sua opera – e dei suoi esegeti.

Massimo Bonifazio

Thomas Mann, *Firenze. Gedichte. Filmentwürfe. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, herausgegeben und textkritisch durchgesehen v. Elisabeth Galvan, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2014, Bd. III.1, S. 157; Bd. III.2., *Kommentar*, S. 498, € 54

Nella *Größe kommentierte Frankfurter Ausgabe* dei *Werke-Briefe-Tagebücher* di Thomas Mann, prevista in 38 volumi,

è uscita *Fiorenza*, unitamente ai *Gedichte* e ai *Filmentwürfe*, in una preziosa e accuratissima edizione critica di Elisabeth Galvan, nota, infaticabile studiosa dell'autore, da anni impegnata nella Thomas-Mann-Gesellschaft di Lubecca e nell'Associazione italiana di studi maniani.

Mai come in questo caso vale il suggerimento per i lettori di affrontare innanzitutto la lettura del testo, criticamente riveduto, dell'unica opera teatrale di Mann, peraltro mai indicata come tale e da lui definita nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen* una «dramatische Novelle». Solo rinviando a un momento successivo l'esame del volume di accompagnamento e inquadramento critico è possibile rendersi conto di quanto sia proficua e rivelatrice la navigazione nei vasti e spesso illuminanti apparati in cui si articola il commento, costruito a più livelli a conferma non solo del consueto, strenuo lavoro di documentazione da parte di Mann per comporre l'opera, ma anche della «unerhörte Qual», delle incertezze e del dispendio di energie che lo afflissero in un arco di tempo di sette anni. Il dramma, pubblicato infatti nel 1905 nella «Neue Rundschau», si era via via trasformato in una tormentosa operazione di una dialettica disputa intellettuale sulla opposizione fra arte (= vita) e spirito, che caratterizza molta sua produzione narrativa a cavallo dei due secoli, in un dialogo a distanza con il fratello Heinrich sullo stesso terreno ma con esiti diversi, nella complessa ricezione e ambientazione nel Rinascimento fiorentino, con le interferenze e le interruzioni per la coeva lavorazione ai *Buddenbrooks* e al *Kröger* e con la trasposizione del mondo di Savonarola nella figura contigua di Hieronymus nella novella *Gladius Dei* (1902).

È noto e scontato che le carte siano più rimescolate di quanto non sembri ri-

guardo alla contrapposizione fra Lorenzo de' Medici, in declino e alla fine morente, principe della bellezza e dell'arte rinascimentale, contornato dalla folta schiera di cortigiani, «beata compagnia di parassiti e attaccabrighe», e il priore Gerolamo Savonarola che ha ottenuto, per intercessione del Magnifico, di predicare in Firenze e dal pulpito lancia violente invettive, che fanno presa sul popolo, contro la corruzione, l'immoralità e l'ateismo. Savonarola che inveisce contro le impudiche bellezze sarebbe la voce dell'autore. Ma Lorenzo, nel colloquio finale con il Priore, non è l'esteta che rifiuta il dialogo, è infatti animato da una genuina volontà di conoscere il suo avversario e non esita a chiamarlo fratello. D'altra parte Savonarola, portatore di «santità e sapere», incarna lo spirito e nel tormento di una vita trascorsa nella rinuncia, dopo aver preso i voti dell'ordine domenicano, conseguenza dell'amore travolgente e dell'«odio amoroso» per Fiorenza, simbolicamente rappresentata dal passato amore giovanile per Fiore, ora amante di Lorenzo, intende sostituirsi fanaticamente al Magnifico imponendo il proprio potere sulla città travaiata.

Per orientarsi in questa dialettica rappresentazione di ambiguità estetico-ideologiche, segnata da una «Umkehrung der Definitionen» e calata in un ambiente storico ricostruito in parte secondo i canoni dell'estetismo rinascimentale della *Jahrhundertwende*, il commento di Galvan è uno strumento e una guida insostituibile. Esso si compone di otto parti (*Entstehungsgeschichte, Quellenlage, Textlage, Rezeptionsgeschichte, Stellenkommentar, Paralipomena, Übersicht der wichtigsten 'Fiorenza'-Auführungen 1907-1955, Materialien und Dokumente*) che si integrano fra loro offrendo un quadro organicamente declinato sul piano filologico, critico-interpretativo e della ricezione. La genesi del dramma, ricostru-

ito sulla scorta dei *Notizbücher*, riportati nei *Paralipomena* (pp. 256-360) e integrati dai *Materialien und Dokumente* (pp. 361-375), è fatta risalire al 1898, quattrocentesimo anniversario della morte di Savonarola, quando alla fine di aprile Mann rientra a Monaco dopo il soggiorno di un anno e mezzo a Roma. Galvan sottolinea che il principale interesse iniziale dello scrittore è rivolto allo psicodramma del frate la cui psicologia è sviluppata nella prospettiva nietzscheana dell'aforisma 113 (*Das Streben nach Auszeichnung*) della *Morgenröthe* e documentata dalla fonte storica della biografia di Pasquale Villari e di quella letteraria del dramma in versi *Der Prior von San Marco* di Nikolaus Lenau. I motivi del «Wissen um die Sünde» e dell'«asketischer Priester», mutuati ancora da Nietzsche in *Zur Genealogie der Moral*, tendono gradualmente a iscriversi nella relazione di religione e arte e nella necessaria cornice della Firenze medicea in certo qual modo speculare della società contemporanea monacense governata dal principe reggente Luitpold. Anche sulla base della ricostruzione cronologica della redazione dei *Notizbücher* Galvan stabilisce l'ingresso nel dramma della figura di Lorenzo a seguito del soggiorno fiorentino di Mann fra aprile e maggio 1901. Oltre ad aver visto con i propri occhi agli Uffizi il suo ritratto per opera del Vasari, le impressioni della città, come scrisse a Paul Ehrenberg, furono di enorme importanza per tradurle in dettagli e atmosfere del testo teatrale. Le fasi della faticosa scrittura del dramma sono ripercorse da Galvan attraverso le letture compiute dall'autore, le amicizie non prive di criticità come appunto nel caso di Ehrenberg, il fidanzamento con Katia Pringsheim che sposò l'11 febbraio 1905, una settimana dopo aver terminato *Fiorenza*.

Nella seconda sezione sono elencate e commentate le fonti utilizzate: l'au-

tobiografia di Benvenuto Cellini, in cui compaiono il nome di Fiore e, tra le altre, le figure di Poliziano e di Pico, letta nella traduzione goethiana del 1803, la monografia *Die Mediceer* (1897) di Eduard Heyck, *Cultur der Renaissance in Italien* di Jacob Burckhardt, la già citata *Geschichte Savonarolas und seiner Zeit* di Villari e, come novità indicata da Galvan, la raccolta di saggi *Die Stadt des Lebens. Schilderungen aus der Florentinischen Renaissance* di Isolde Kunz. Significativo è anche il rilievo dato alla lettura del libro di Heine su *Börne* come fonte ulteriore, per la nota opposizione fra Nazareni ed Elleni, della concezione antitetica del monaco cristiano-asceta e di Lorenzo neopagano e sensuale. A Galvan dobbiamo la scoperta di un'altra fonte ancor più rilevante: nella terza scena del secondo atto Leone riconduce iperbolicamente la nascita di Fiore al mito di Venere Anadiomene, ma nella descrizione attribuisce per errore la castrazione di Saturno ad opera di Zeus e non di Urano per opera del figlio Saturno. Ecco, qui si scopre che Mann avrebbe tratto l'errore dalla dissertazione *Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'* di Aby Warburg là dove questi analizza le *Stanze per la Giostra* di Poliziano come fonte letteraria degli affreschi botticelliani.

Nella densa sezione della *Rezeptionsgeschichte* (pp. 88-130) la curatrice passa in rassegna la ricezione di *Fiorenza* riferita rispettivamente al testo pubblicato, alle messinscene e alle rappresentazioni, queste ultime una decina fra il 1907 e il 1955. Le numerose recensioni, fra le quali di Editha Du Rieux, Alfred Neumann, Otto Grautoff, Eduard Goldbeck, Richard Schaukal, Kurt Martens, sottolineano in molti casi la «außerordentliche Kunst der Sprache und Gestaltung» (Neumann), ma concordano spesso sulla mancanza di forza drammatica, sull'eccessivo tasso letterario, sull'esercitazio-

ne intellettualistica. Commenta Galvan: «Die 'Tendenzlosigkeit' des Dramas hat aber mit einem anderen Aspekt zu tun, der Thomas Manns Gesamtwerk charakterisiert, nämlich mit der Darstellung von Antinomien und der Suche nach ihrer Synthese» (p. 98). È vero che negli autocommenti, in particolare nei «Blätter des Deutschen Theaters» del 1912 Mann, in vista della messinscena berlinese del gennaio 1913, ritiene di poter comporre il dissidio: «Denn der Dichter ist die Synthese selbst. Er stellt sie dar, immer und überall, die Versöhnung von Geist und Kunst, von Erkenntnis und Schöpfung». Gli effetti sono nel giudizio conclusivo di Galvan: «Die Idee der Synthese ist demnach nicht im Drama selbst zu suchen, sondern vielmehr im Dichter» (p. 99).

Di notevole interesse è inoltre il quadro delle recensioni delle messinscene, accolte fra alti e bassi, con valutazioni che spesso coinvolgono l'autore come nella clamorosa *débâcle* sulla stampa in occasione della terza rappresentazione, dopo quelle a Francoforte dell'11 maggio 1907 e a Monaco del 17 dicembre 1907, il 3 gennaio 1913 ai Kammerspiele des Deutschen Theaters, il teatro di Max Reinhardt che si defilò nonostante i tentativi di Mann di coinvolgerlo. Particolarmente incresciosa fu la stroncatura di Alfred Kerr per i pesanti attacchi personali all'autore. Controcorrente – come informa Galvan – andò il giornalista Amedeo Morandotti sul «Corriere della Sera» avviando la ricezione dell'opera all'estero.

Un forte sussidio è offerto nell'edizione da un capillare e ragionato commento al testo di carattere filologico, intertestuale e storico-culturale. Dopo aver letto o comunque consultato questo voluminoso *Kommentar* sarebbe opportuna una rilettura del dramma per comprenderlo e inquadrarlo meglio nella sua pluralità di prospettive. Disponendo adesso

di questa edizione sarebbe inoltre auspicabile averne una commentata anche in italiano per consentire un accostamento da parte di un pubblico più ampio, e in una nuova traduzione. Quella, peraltro meritoria, di Mario Merlini (in *Novelle e racconti*, Mondadori 1956) resta l'unica disponibile, riproposta ancora nel 2008 da Studio Editoriale e in ebook nel 2016. «L'oblio di questo lavoro lontano», lamentato allora da Lavinia Mazzucchetti, perdura oggi nella sottovalutazione dell'opera.

L'edizione della *GkFA* si completa con due generi della produzione manniana abbastanza trascurati. Il primo riguarda i testi di lirica, in tutto sette poesie giovanili pubblicate fra il 1893 e il 1899 sulle riviste «Der Frühlingsturm», firmate con lo pseudonimo di Paul Thomas, «Die Gesellschaft» e «Simplicissimus». Galvan spiega come il «Lyrisch-dramatischer Dichter», secondo la definizione del quattordicenne Thomas Mann, non si esaurisca con il periodo di Lubecca, ma la vena lirica si conservi seguendo anche percorsi diversi dopo il passaggio all'epica: «Nach der frühen lyrischen Phase widmet sich Thomas Mann zwar der Epik, doch wird ihre poetische Sprache bis zum Schluß in Klang, Melodie und Rhythmus der Lyrik verpflichtet bleiben. [...] Lyrisches findet sich – als Gedichte, Lieder oder auch in Form weniger Verse – in den Erzählungen und Romanen, den Briefen, in Tage- und Notizbüchern. Gedichte finden sich auch als Widmungen» (pp. 384-385). Lo confermano del resto proprio in *Fiorenza* la confluenza e la fusione di ritmi prosastici e lirici e, come osserva Galvan, il trapasso nella lirica in particolare nel terzo atto.

Un capitolo a se stante nell'edizione critica può apparire la parte dedicata ai progetti cinematografici cui partecipò Mann, qui ricostruiti in modo dettagliato. In realtà anche questo versante risulta

strettamente raccordato all'opera letteraria e motivato dalla convinzione della «ungeheure demokratische Macht» della filmografia cui Mann si accosta nel 1922-1923 in occasione della trasposizione dei *Buddenbrooks* in film muto per la regia di Gerhard Lamprecht. Proprio in questi mesi, su proposta del fratello Viktor, sceneggiatore, accoglie con favore il progetto dell'attore Rolf Randolf, fondatore a Berlino di una società cinematografica, per fare un film in comune su *Tristan und Isolde* in forza della novella *Tristan* e dei «Wagnerkapitel in den *Buddenbrooks*». Le tormentate vicende di questo progetto sull'epos di Gottfried von Straßburg, annunciato già nel dicembre 1923 sulla «Bayerische Staatszeitung» in un articolo dal titolo *Thomas Mann als Filmdichter*, si concluderanno con un nulla di fatto nel 1933. Galvan edita qui la bozza maniana del film essendo andate perdute le copie della sceneggiatura. Sorte non diversa subisce l'*Ulisses-Plan*, l'idea avuta nel 1942 di un film politico, con un Ulisse moderno come protagonista, da ambientare in Grecia durante l'occupazione italiana e tedesca come «Huldigung für die heroische Leistung des Griechenvolks in diesem Krieg» (p. 433).

Fabrizio Cambi

Loirella Bosco – Anke Gilleir (hrsg. v.), *Schmerz. Lust. Künstlerinnen und Autorinnen der deutschen Avantgarde*, Aisthetis-Verlag, Moderne Studien, 18, Bielefeld 2015, S. 270, € 34,80

In una concezione classica di categorie interpretative e di separazione dei campi del sapere, si potrebbe affermare che il volume qui recensito rappresenta un contributo sia alla storia letteraria e artistica, sia agli studi culturali e di genere. Da un punto di vista euristico, tali di-

stinzioni hanno motivo di essere, mettendo esse in risalto i quesiti che guidano lo studioso nell'analisi del proprio oggetto. Nel caso specifico, tuttavia, si rivelerebbero artificiose: studiare la produzione letteraria e artistica delle donne dell'avanguardia storica, così come le loro *performances* nella vita quotidiana e sulla scena cabarettistica, comporta necessariamente l'assunzione di una prospettiva ad ampio raggio, comprensiva di tutte le dimensioni suddette. Il superamento del confine tra arte e vita contro l'utilitarismo imperante e contro quello che era considerato l'elitarismo della letteratura simbolista prima, modernista poi, costituì, infatti, il programma estetico (e aporetico) comune alle avanguardie. Si tratta di un programma che già all'inizio del XX secolo aveva portato a nuove forme d'arte, in particolare al cabaret letterario. Il cabaret tedescofono, di ispirazione comune francese, nasce sotto il segno della commistione dei generi artistici, dell'abbattimento della quarta parete a favore del contatto diretto tra pubblico e artista, di una concezione performativa di arte e letteratura. Certamente, rispetto alla radicalità delle avanguardie, le dichiarazioni di intenti di autori come Ernst von Wolzogen (fondatore dello Überbrettel) o Otto Julius Bierbaum, suo collaboratore, all'inizio del secolo scorso, appaiono tentativi ancora timidi di liberare l'arte dal vincolo delle concezioni e convenzioni borghesi tradizionali. Ed è vero che, in quel contesto, la forza sovversiva di un autore come Frank Wedekind costituisce un'eccezione. Nondimeno si tratta di esperienze importanti, perché, oltre a testimoniare un fermento culturale e letterario, dovuto all'insoddisfazione verso le forme d'arte e di ricezione consuete e a una ricerca ancora incerta di alternative possibili, danno concretezza artistica e letteraria a un'aspirazione: l'ideale di una letteratura e di un'arte che, in stretta

relazione con la cultura di appartenenza, siano capace di trasformarla. Le avanguardie si pongono su questo percorso, esasperando quanto in precedenza era ancora tendenza: scelgono quindi la provocazione, la rottura, la marginalità, con l'intenzione di scardinare l'impianto culturale della società in cui operano, e di sovvertirne i valori. Nella loro introduzione – che costituisce un vero e proprio valore aggiunto agli undici saggi del volume –, le curatrici partono da qui. In riferimento all'avanguardia, si soffermano, in particolare, su: l'arte concepita non quale artefatto ma come evento e processo; il carattere dinamico del fare artistico, basato sull'interconnessione di percezione, corporeità e produzione di senso; la concezione del corpo non come oggetto ma come costitutivo del soggetto (ossia, usando le loro espressioni, il passaggio dall'aver un corpo all'essere corpo); lo spostamento dell'attenzione dallo status ontologico dell'arte al carattere performativo delle pratiche artistiche; il soggetto modernista multiplo e frammentario, costruito discorsivamente, da cui deriva il gioco identitario di maschere e ruoli. Lorella Bosco e Anke Gilleir riescono così a focalizzare il discorso sulle donne dell'avanguardia in modo non scontato: mostrano come, in un contesto comunque maschilista e talvolta misogino, le caratteristiche della pratica e della concezione artistica avanguardistica si siano di fatto rivelate congeniali, seppure in modo paradossale, anche alle donne che, usando il corpo come materiale, come *medium* e come produttore di senso, hanno tentato di costituirsi come soggetti indipendenti dalle attribuzioni di ruolo tradizionali. Il volume intende mostrare questo processo a partire dalla tematica del piacere e del dolore, ossia due passioni generalmente considerate connaturate alla donna. Nelle loro opere e nelle loro *performances*, le donne dell'avanguardia

mettono in scena queste passioni, per rovesciare ironicamente il senso della loro attribuzione di genere. Che il tentativo, come mostrano i saggi, sia spesso fallito, non equivale a dire che esso non abbia avuto valore. Concentrarsi, come invitano a fare le curatrici, sul dinamismo tra i due poli per capire la sua importanza nello sviluppo di concetti autonomi di autorialità, è una prospettiva proficua anche dal punto di vista della costituzione del soggetto letterario femminile. Per motivi diversi, in alcuni saggi questa dinamica non emerge in modo sempre evidente; tanto più è utile l'introduzione che tra l'altro assolve al compito di una guida alla lettura dei diversi contributi, pensati in modo da offrire un quadro sistematico della problematica di fondo: l'indagine dei concetti, delle pratiche e delle strategie dell'autorialità femminile a partire dalla tensione tra piacere e dolore, il primo inteso in modo sufficientemente ampio da comprendere il piacere corporeo, artistico e creativo, il gioco ironico e umoristico, il vitalismo.

L'analisi di Anke Gilleir (Leuven) è particolarmente illuminante al fine di comprendere la complessità della dinamica esposta, ed è utile presentarlo più nel dettaglio. Esso è dedicato a Dolorosa [Maria Eichhorn], figura di spicco dei cabaret berlinesi, nei quali recitava *live* le sue poesie sadomasochistiche, che si caratterizzavano per la trasposizione di alcune pratiche religiose in un immaginario erotico. Gilleir mostra che le *performances* e i testi lirici di Dolorosa, pur scatenando fantasie erotiche negli spettatori, non miravano a sprigionare la sensualità ma erano intesi come opere d'arte. Dolorosa, afferma, non promuove la donna a oggetto di desiderio ma a opera d'arte. La seconda parte del saggio tratta la produzione romanzesca, nella quale l'autrice offre tutto lo spettro delle immagini femminili della *Jahrhundertwende*,

fino a toccare il tema dell'omoerotismo femminile. I romanzi, molto distanti dal controllo formale della lirica, furono soggetti a censura e a critiche molto dure: il tratto che li accomuna è la tragicità dei diversi destini femminili, tramite i quali, così Gilleir, il *mysterium fascinosum et tremendum* della donna feticcio è smascherato come fantasia maschile di dominio. La studiosa sottolinea la difficoltà di stabilire in modo univoco se questi destini tragici siano da intendersi come espressione di fallimento e di malinconia, oppure come denuncia sociale.

Critica sociale e culturale caratterizza sicuramente i due romanzi di Margarete Böhme, analizzati da Christiane Schönfeld (Limerick). Schönfeld pone l'accento su come la costituzione letteraria del soggetto femminile nel contrasto tra sentimenti autentici e immagine caricaturale della ragazza caduta in discredito veicoli una critica ispirata a Nietzsche contro la morale filisteica e, vera causa della rovina delle protagoniste, la repressione degli istinti. La seconda parte del saggio è dedicata agli adattamenti filmici del romanzo *Tagebuch einer Verlorenen* da parte di Richard Oswald (1918) e Wilhelm Pabst (1929), i quali mantengono l'elemento critico dell'opera letteraria.

Elisabeth Krimmer (Davis) problematizza l'immagine diffusa di Käthe Kollwitz pacifista, mostrando da un lato la carica emotiva della sua opera, dall'altro l'ambiguità nei confronti della violenza: il fervore per la violenza rivoluzionaria e per la guerra, caratteristico della prima fase, cede il passo alla rappresentazione del dolore solo nella fase successiva e ultima. Krimmer propone, così, una declinazione drammatica della dinamica tra passione e dolore, ricostruendo il sostrato autobiografico di Kollwitz, madre che ha incoraggiato il figlio diciassettenne a partire volontario per la guerra in cui ha poi trovato la morte.

Christine Kanz (Gent) scrive su Else Lasker-Schüler, e si serve del concetto di Foucault di eterotopia. Si sofferma sul gioco tra fantasia e realtà, tra creatività e mobilità, tra maternità e scrittura, tra diverse identità: caratteristiche in realtà già note, che vengono qui rilette alla luce della tematica del volume.

Anche Markus Hallensleben (Vancouver BC) scrive su Else Lasker-Schüler, non sulla sua opera letteraria bensì sui collages che mette in relazione, per la prima volta, con quelli di Hannah Höch. Il saggio è tutto sbilanciato sul polo *Lust*: il gioco ironico del collage, la sua potenzialità combinatrice che permette creazioni ibride con le quali vengono dinamizzate categorie di genere e identitarie rigide.

Alla Höch è dedicato anche il saggio, scritto in inglese, di Ruth Hemus (Londra) che riserva la sua attenzione alla rappresentazione di gambe staccate dal corpo. Analizza alcuni collage e mostra la tensione tra il desiderio del piacere e lo smascheramento di un ordinamento politico e culturale basato sul genere e sulla razza. Rispetto ad altre letture, che sottolineano il carattere traumatico delle gambe, Hemus fa emergere l'aspetto giocoso, ironico, fondamentalmente ambiguo dei collages.

Höch torna anche nel saggio di Giulia A. Disanto (Lecce) che, grazie alla consultazione di materiale d'archivio qui presentato per la prima volta, traccia un profilo dell'amicizia dell'artista con Kurt Schwitters, un'amicizia fonte di scambi fecondi e creativi, che viene letta come controcanto al rapporto teso che legava entrambi, seppur in modo evidentemente diverso, a Raoul Hausmann.

Carola Hilmes (Francoforte) analizza invece le ambiguità di Elsa von Freytag-Loringhoven, riscoperta negli anni Novanta e celebrata come la *Dada Queen*. Hilmes si concentra sul periodo newyorkese (1913-1923) e mostra come

la regina del Dada abbia fatto di sé il simbolo di quella fusione avanguardistica di arte e vita all'insegna della provocazione, del disturbo e dello spregio per le convenzioni. Hilmes si sofferma quindi sulle ambiguità di questa donna, provocatoria e sola, che nei suoi diari si mostra antisemita e sprezzante verso il lesbismo. Questo aspetto viene sottolineato per mostrare, in modo convincente, come le *performance* della Freytag-Loringhoven non possano essere lette nel senso della promozione di una politica sessuale progressista, tanto che Hilmes preferisce parlare di «verquer» piuttosto che di «queer», che è un'autodefinizione politica.

Nella tradizione religiosa, già richiamata a proposito di Dolorosa, le stimmate costituiscono il simbolo per eccellenza della commistione di dolore e passione. Lorella Bosco (Bari) informa sul fascino che figure di santi stigmatizzati esercitarono su Emmy Hennings e Hugo Ball, e mostra come questo fascino non sia da ricondurre alla svolta mistica della coppia, ma trovi la sua origine nell'interesse per il teatro e, soprattutto, per il cabaret. Si sofferma quindi sul Flamingo-Variété, sulla comunità degli artisti, sulle loro pratiche corporee quasi ascetiche, sul culto semireligioso dell'arte. Le testimonianze prese in esame non sono certo prive di stilizzazione, ma ciò corrobora l'ipotesi avanzata. Bosco prende anche in esame alcune opere letterarie della Hennings, in particolare il tiposcritto non pubblicato del frammento di romanzo *Theodora*, mostrando le molteplici difficoltà che l'elaborazione letteraria della materia agiografica presentò all'autrice.

In linea con le ricerche più recenti che problematizzano l'ascrizione dell'autrice alla Nuova oggettività, Inge Arteel (Bruxelles) pone l'accento sul contrasto grottesco tra una narrazione più asciutta e distaccata, tipica della *Neue Sachlichkeit*, e una di stampo patetico-espres-

sionista nella scrittura di Marie Luise Fleißer, che, nell'interpretazione di Arteel, viene a occupare una terra di mezzo tra le avanguardie, tra *pathos* e distanza oggettivante. Tramite un'analisi testuale puntuale di tre racconti (1926), Arteel mette in luce come la narrazione oscilli tra la focalizzazione sul personaggio e la distanza riflessiva dell'istanza narrativa, rendendo così incerta, se non addirittura ambigua, la posizione del soggetto, sia di quello narrato sia di quello autoriale.

Conclude il volume il saggio di Marion de Zanger (Amsterdam) su Unica Zürn, poetessa e artista surrealista. Prima di emigrare a Parigi, dove ha convissuto a lungo con Hans Bellmer, Zürn aveva frequentato il cabaret surrealista berlinese *Die Badewanne*. La sua prima esposizione singola avvenne nel 1956. De Zanger parte dall'immagine diffusa, a cui la Zürn ha contribuito attivamente, dell'artista schizofrenica e malata, per porre l'accento sull'aspetto generalmente trascurato del suo piacere creativo. Analizza quindi alcune opere, nelle quali il gioco della fantasia sembra testimoniare come il dolore possa trovare nell'arte non solo una forma di espressione ma anche uno strumento di trasformazione creativa. E forse è questa la conclusione che si può trarre dai diversi percorsi contenuti nel volume, anche al di là della questione di genere.

Serena Grazzini

Cristina Fossaluzza – Paolo Panizo (hrsg. v.), *Literatur des Ausnahmezustands* (1914-1945), Königshausen & Neumann, Würzburg 2015, S. 306, € 38

Der sogenannte 'Ausnahmezustand', ein Begriff staatsrechtlicher Herkunft, bildet den Ausgangspunkt von elf Aufsätzen, die dessen Anwendung auf literarischem und ästhetischem Terrain unter-

suchen. Der Beginn des Ersten und das Ende des Zweiten Weltkriegs dienen als grob festgelegte Zeitklammer innerhalb der ein Status der 'Ausnahme' zu orten ist, wobei sich das Interesse nicht auf den Kriegszustand an sich, sondern vielmehr auf die historische Situation als einer des radikalen gesellschaftlichen und politischen Umbruchs konzentriert.

Die Beiträge des Sammelbandes, der aus einer im Oktober 2013 an der Universität Ca' Foscari Venedig stattgefundenen Tagung hervorgegangen ist, sind in drei Kapitel unterteilt. Während die ersten beiden Sektionen chronologisch vorgehen und den Ausnahmezustand «In Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg» und «In Auseinandersetzung mit dem zweiten Weltkrieg» untersuchen, widmet sich der dritte Teil gattungstheoretischen und daher zeitübergreifenden Themen.

In der Einleitung gehen die beiden Herausgeber näher auf den politisch-philosophischen Verständniskontext der komplexen Thematik auch in Bezug auf aktuelle und brisante (bio)ethische Debatten ein. Vor allem seit Giorgio Agambens literaturaffinen, einschlägigen Veröffentlichungen und seit den einschneidenden Ereignissen des 11. September 2001 wurde die Aufmerksamkeit der Geisteswissenschaftler für die vielfältigen Fragestellungen zu Begriffen wie 'Ausnahme', 'Ausnahmezustand', 'Souveränität' und deren enge Verbindung zu 'Norm', 'Leben' und 'Recht' geweckt. Agamben schließt nicht nur an Carl Schmitts Souveränitätstheorie, sondern auch an Benjamins *Kritik der Gewalt* und an Foucaults Biopolitik an. Inwieweit diese Theorien in einem engen Dialog miteinander stehen, wird in den einzelnen Beiträgen genauer erhellt.

Die in den Vorwahlen des Ersten Weltkrieges entstandene Novelle *Der Tod in Venedig* bildet, so zeigt Paolo Pa-

nizzo entlang des Textes, den geeigneten Einstieg, um die dort vielfach gespiegelten und potenzierten Konzepte 'Norm', 'Ausnahme' und 'Ausnahmezustand' auf ihre literarische Tragfähigkeit hin zu prüfen. Alles Gewöhnliche scheint dort von Anfang an ins Außergewöhnliche übergegangen zu sein. Der öffentliche Sonderstatus Venedigs zu Zeiten der Choleraepidemie potenziert den fortschreitenden sittlichen Verfall des sich im persönlichen Ausnahmezustand befindenden dekadenten Künstlers, dessen geregeltes, der bürgerlichen Gesellschaft angepasstes Leben dort bekanntlich aus den Fugen gerät.

Nach einer knizisen Prämisse über die historische Voraussetzung und die allmähliche Genese der Begriffe von 'Norm' und 'Abweichung' auf der Folie der Theorien von Foucault, Agamben und Rancière, stellt Hubert Thüring im folgenden Beitrag die Zentralität des Themas 'Norm' in Robert Walzers Werk dar. Der darin zu Tage tretende, von Musil erahnte und später in der Kritik als spezifischer Walser-Effekt bezeichnete Normbruch, manifestiert sich u.a. anhand eines besonderen Stils, einer inadäquaten affektiven und ethischen Bewertung von Gegenständen oder Ereignissen und nicht zuletzt anhand exemplarischer Figuren, auf die Thüring anschließend näher eingeht. Im Mittelpunkt der Analyse steht die Figur des als «normalistischer Prototyp» bezeichneten Commis bzw. Gehilfen und des ihm diametral gegenüberstehenden Räubers als Inbegriff der Grenzübertretung und damit der Ausnahme.

Friederike Reents erkennt in ihrem Aufsatz zu Gottfried Benns Rönne-Novellen im bewussten Ausklammern des historischen Ausnahmezustands die von Goethe für dieses Genre reklamierte «unerhörte Begebenheit». «Der Künstler schafft keine Wirklichkeiten, son-

dem Möglichkeiten», so bringt die Literaturwissenschaftlerin den von Benn im literarischen Symbol des Kristalls synthetisierten künstlerischen Solipsismus treffend auf den Punkt.

Es ist das Verdienst Mathias Mayers anhand der Figur des Prostituiertenmörders Christian Moosbrugger aus Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* «die Komplexität und Ambivalenz von Musils Ausnahmedenken» eingehend zu beleuchten und damit aufzuzeigen, wie vielschichtig und zentral sich der Begriff der 'Ausnahme' in diesem Roman erweist. Mayer nimmt Bezug auf Musils Moralverständnis, erwägt dessen ethische Implikationen und das dadurch entstehende Dilemma von Regel und Ausnahme. Er verweist außerdem auf den unterschweligen und graduellen Übergang des durch Gewalt ausgelösten, als «Ordnungsstörung» zu begreifenden Ausnahmestands vom einzelnen psychopathologischen Individuum auf die ganze, sich im Krieg befindende Gesellschaft.

Im letzten Beitrag der ersten Sektion geht Norbert Christian Wolf der Frage der Affinitäten zwischen Carl Schmitts theoretisiertem Ausnahmestand und den «modernekritischen ideologischen Vorlieben des späten Hofmannsthal» nach. In einer detaillierten Lektüre von Hofmannsthal's 'geistlichem Schauspiel' *Das Salzburger Große Welttheater* erarbeitet Wolf die Parallelen der Funktion der Ausnahmesituation anhand der zentralen Figur des Bettlers, der sich wie durch ein Wunder vom politischen Aufwührer zum christlich devoten Mystiker wandelt. Ein Wunder tritt also an die Stelle des Ausnahmestands. Erstaunlicherweise hat Schmitt eine solche Entsprechung ebenfalls in seiner *Politischen Theologie* theoretisiert («Der Ausnahmestand hat für die Jurisprudenz eine analoge Bedeutung wie das Wunder für die Theologie»).

Behandelte der erste Teil des Bandes große Schriftsteller und vielbeachtete Texte der deutschsprachigen Literatur, so geht es in den vier Beiträgen des zweiten, dem Zweiten Weltkrieg und dem Nationalsozialismus gewidmeten Kapitels um bisher weniger erforschte Werke und Aspekte. Er beginnt mit einem Beitrag von Gabriele Guerra, der den Ausnahmestand seit 1933 ins Zentrum seiner Betrachtungen rückt und drei von sehr unterschiedlichen Autoren der 'inneren Emigration' (Ernst Jünger, Werner Bergengruen, Friedrich Reck-Malleczewen) verfasste Romane der 30er Jahre auf ihren theologisch-politischen Aspekt hin untersucht.

In dem Gedichtband *Denkmal* von Alexander von Stauffenberg verbinden sich, so argumentiert Jan Andres, die ästhetische und die politische Dimension zu einem lyrisch feierlichen Ausdruck eines Ausnahmestands, nämlich des am 20. Juli stattgefundenen Attentats auf Hitler. In der Vision einer zukünftigen «Neuen Ordnung» erkennt Andres Parallelen zum Spätwerk Stefan Georges.

Die in der Forschung bis heute vernachlässigten französischen Bezüge des vornehmlich als 'Deutschlandroman' interpretierten *Doktor Faustus* von Thomas Mann bringt Eckart Goebel überzeugend ans Licht. Erst auf der Folie von Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* sind die deutsch-französischen Wechselbeziehungen zu verstehen. Als wichtigste Verbindung erscheint die als «Metonymie Frankreichs und seiner Kultur» fungierende Namensvetterin, die Prostituierte Esmeralda, die Leverkühn mit der Syphilis infiziert und dadurch für immer in einen künstlerischen und medizinischen Ausnahmestand versetzt.

Cristina Fossaluzza geht schließlich dem Ausnahmestand in Erich Maria Remarques Roman *Der Funke Leben* nach und interpretiert die dort

auch sprachlich auffällig und markant geschilderten Zustände in einem Konzentrationslager als eine psychologische Studie der Macht der Täter und der Ohnmacht ihrer Opfer. Sie zieht Parallelen zu Agambens Theorie und verweist immer wieder auf die von einem ehemals in Buchenwald inhaftierten Zeitzeugen gelieferte Hauptquelle des Romans (Eugen Kogon, *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*).

Der dritte Teil des Bandes untersucht «Theorien und Gattungen» in Hinsicht auf den Ausnahmezustand und umfasst zwei sehr umfangreiche Beiträge. Ausgehend von der, im programmatisch zentral positionierten 15. Kapitel von Gilles Deleuze und Félix Guattaris *Tausend Plateaus* dargestellten Theorie der Novelle erläutert zunächst Michael Auer die ansteigende Sprengkraft der Novellistik seit dem späten 19. Jahrhundert. Am Beispiel bedeutender Novellensammlungen (J.W. Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, G. Keller, *Leute von Seldwyla*, E.T.A. Hoffmann, *Serapionsbrüder*) geht es ihm darum, die allmähliche Entwicklung der Novelle von einer «Literatur des Ausnahmezustandes» zu einer «Literatur der Fluchtlinie» oder des «Übergangs» darzustellen. Er beschreibt, wie eine solche Entwicklung durch die allmähliche Abwendung von einer Rahmenerzählung entsteht, die die explosiven Potentiale der «unerhörten Begebenheit» einer Novelle «in Normalität und Ordnung» einbettet. Im Mittelpunkt dieses reich dokumentierten Essays steht das implizit für die Novellentheorie von Deleuze und Guattari bedeutsame Frühwerk Jüngers (*Der Sturm*), das Auer sowohl im Dialog mit den Staatstheorien Carl Schmitts, als auch in seiner Spannung zwischen einem traditionellen und einem zukunftsweisenden, novellistischen Elemente enthaltenden Diskurs darstellt.

Im zweiten und letzten Beitrag widmet sich Alexander Mionskowski Carl Schmitts von der Forschung vernachlässigten Shakespearestudie, *Hamlet oder Hekuba* (1956), einer Art Souveränitätstheorie «in literarischem Gewand». Es geht hier um die Aufdeckung eines verborgen gebliebenen, wechselseitigen Rezeptionsprozesses zwischen Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und Schmitts *Politische Theologie*.

Eine vertiefte, an zahlreichen Beispielen vorgelegte Studie zum Themenkomplex des 'Ausnahmezustands' in der Kriegs- und Zwischenkriegszeit war bisher ein Desiderat der germanistischen Forschung. Wie ergiebig und facettenreich dieser Begriff auf literarischem Gebiet zum Tragen kommt und inwiefern er von der technisch-juristischen auf eine interdisziplinäre Ebene übergeht, führt der instruktive Tagungsband dem Leser klar vor Augen. Zunehmend deutlich wird dabei die aktuelle Relevanz der mehrfach erwähnten, u.a. auf Benjamin zurückgreifenden, paradox formulierten Diagnose Agambens, «daß der 'Ausnahmezustand', in dem wir leben, die Regel ist».

Ute Weidenhiller

Peter von Matt, *La Svizzera tra origini e progresso*, a cura di Gabriella de' Grandi, prefaz. di Alessandro Martini, Daddò, Locarno 2015, pp. 437, € 20,00 / CHF 24,00.

L'immagine riportata sulla copertina di questo corposo volume del noto germanista zurighese Peter von Matt visualizza dinamicamente l'ossimoro contenuto nel titolo. Si tratta del celebre quadro di Rudolf Koller *La diligenza del Gottardo* (1873) raffigurante una carrozza tirata da cinque cavalli, tre bianchi e due bai, che procede a gran velocità in

un sentiero alpino, rischiando di travolgere un vitello che corre per mettersi in salvo e lasciando nell'incertezza in merito al destino dell'animale indifeso e della diligenza stessa, che potrebbe ribaltarsi se non riuscisse a rallentare. La «bizzarra contraddittorietà» (p. 60) dell'immagine, metafora del precario rapporto tra il progresso che avanza e l'idillio naturale cui sin dal XVIII secolo la Svizzera deve il proprio fascino, costituisce lo spunto per il primo, lunghissimo saggio, in cui l'autore dà prova delle sue qualità di filologo e divulgatore – come scrive Alessandro Martini nella sua efficace prefazione – spiegando come, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, molti testi della letteratura svizzero-tedesca siano volti a declinare con differenti modalità il contrasto tra vecchio e nuovo, sottolineandone artisticamente e spesso grottescamente – esemplare in tal senso Dürrenmatt – valenze ed implicazioni e spesso mettendo in guardia da estremismi e fanatismi.

I singoli saggi, di cui alcuni costituiscono le versioni rielaborate e ampliate di conferenze e relazioni per convegni, non sono ordinati cronologicamente, ma procedono per nodi tematici, molti dei quali investono anche la vita politica ed economica della Confederazione. Il libro rappresenta l'ideale continuazione del volume di von Matt *La Svizzera degli scrittori* (Dadò, Locarno 2008), curato da Mattia Mantovani e uscito anch'esso presso l'editore ticinese nella collana 'I cristalli – Helvetia nobilis', che ormai da quasi venti anni ha il merito di far conoscere ai lettori italofooni autrici e autori svizzeri di lingua tedesca, francese e romancia nonché alcuni contributi critici essenziali per entrare nel merito del mondo culturale elvetico.

In merito alla problematica dell'idillio trattata in modo specifico nel primo saggio (*La Svizzera tra origini e progresso. Appunti sulla storia dell'animo di una na-*

zione), notevole spazio è riservato a Haller, che incentra la sua critica al contesto cittadino sulle parole illuministiche – che poi sarebbero diventate rivoluzionarie – natura, religione e libertà. Interessante la contraddizione di fondo evidenziata dall'autore: non si rendeva conto Haller, medico di professione, che gli alpigiani come da lui raffigurati (felici del proprio lavoro e ben lieti di vivere nel contesto montano) erano molto lontani dalla realtà del tempo, in cui essi venivano decimati da mortalità infantile, malattie, povertà e simili? Perché dunque lo scrittore settecentesco, scienziato e botanico oltre che medico, falsificò il contesto che conosceva? La risposta deve tener conto dello scopo pedagogico che egli si prefiggeva, ossia quello di «sbattere in faccia ai lettori cittadini il paradiso alpino, stigmatizzando allo stesso tempo le condizioni di vita nelle città» (p. 43). A tal fine, lo scrittore non si fa scrupolo di simulare in sede letteraria una felicità che non corrispondeva ai fatti. Le sue *Alpi* hanno anticipato nella loro idealità, osserva von Matt, aspetti del *Tell* di Schiller, che a Haller si è esplicitamente richiamato, e risentono del mito dello *homo alpinus* così come dell'influenza dei classici latini e greci. Delle *Idyllen* di Salomon Gessner, «puro gioco artistico» (p. 49) rispetto alla minuziosità botanica di Haller, viene ribadita la «potenzialità politica e critico-sociale» (*ivi*) che – come del resto ormai largamente riconosciuto – impedisce di considerare tale genere all'insegna del *kitsch* e dell'evasione, posizione questa notoriamente assunta da Hegel, secondo cui la condizione dell'idillio si configurerebbe come una forma di «povertà spirituale» che nega l'essenza stessa dell'uomo, che invece «deve vivere, deve lavorare».

Dell'evoluzione del vecchio e della tradizione interessa nel volume ovviamente il momento critico. Grande atten-

zione viene dunque rivolta alla tematica dell'idillio infranto, con particolare riguardo a Keller. Nel tardo romanzo *Martin Salander*, mentre il protagonista nel contesto nazional-popolare di una sagra – dato questo quanto mai rilevante – si perde a tal punto nella contemplazione di una coppa, che i lineamenti del suo volto si abbelliscono, come trasfigurati dall'incanto, l'atmosfera patriottica e rarefatta è percorsa da un sussulto: due poliziotti si presentano nella sala per arrestare uno dei commensali, che si rivela essere un volgare imbroglione. Poiché quest'ultimo si rifiuta di seguire le forze dell'ordine, i due lo costringono ad alzarsi dal tavolo, che in tal modo subisce uno scossone, facendo ondeggiare il vino nella coppa e inducendo Martin a svegliarsi dall'incanto. Come osserva von Matt, «[q]uesta è l'incrinatura più sottile mai descritta dell'idillio elvetico. La sua forza toglie il respiro, perché all'inizio l'autore ricorre con indomito slancio agli strumenti della sua scrittura celebrativa e ci culla nel sogno della bella patria» (p. 57). La crisi dell'idillio è tutt'altro che sottilmente realizzata, è anzi deliberatamente plateale in *Das verlorene Lächeln*, ultima novella del secondo volume di *Seldwyla*; a ben guardare, si assiste qui all'esibizione dell'idillio infranto. La quercia che gli abitanti del villaggio per brama di denaro si contendono viene acquistata da Jukundus, che, pur intendendo proteggerla e curarla, in seguito a un inganno a lui perpetrato fallisce economicamente ed è costretto a venderla. Subito dopo l'abbattimento della quercia – episodio di grande forza suggestiva che meriterebbe, così come l'intera novella, di essere analizzato dalla prospettiva dell'ecocritica –, gli sciocchi Seldwylesi, mossi dalla cupidigia, si avvicinano all'albero per scrutarne le radici, ritenendo che potrebbero nascondere un tesoro. In questa «spietata analisi storico-economica» (p.

65) l'avidità degli abitanti non potrebbe essere rappresentata in maniera più grottescamente ridicola.

Il tema della comunità colpevole è il filo rosso del saggio *Cosa rimane dopo i miti?* che prende in esame – nell'ordine – Gotthelf, Dürrenmatt, Keller e Frisch, trattati dunque non cronologicamente, ma in base a un criterio tematico di influsso testuale. Osserva von Matt che la *pièce* dürrenmattiana *La visita della vecchia signora* si basa su *Il ragno nero* di Gotthelf: in entrambi «l'evento centrale è la messinscena della collettività colpevole» (p. 183). Il tema della colpa della società compare anche ne *I tre Pettinai* di Keller, basti pensare all'allegria con cui i Seldwylesi, incuranti del triste destino di due dei protagonisti, indulgono nella propria festosità, nonché in Frisch (per es. in *Andorra*).

Per gli studiosi della letteratura elvetica il saggio forse più illuminante del volume è *Il liberale, il conservatore e la dinamite*, incentrato su due dioscuri della letteratura del Novecento Frisch e Dürrenmatt, dei quali ancora oggi, a circa 25 anni dalla morte, appare difficile individuare gli eredi, anche se i contributi di von Matt si soffermano su non pochi autori elvetici contemporanei pluripremiati e meritevoli di lettura. Osserva il germanista zurighese che i due artisti, sebbene vengano normalmente entrambi considerati critici irriducibili del contesto sociopolitico nonché nemici «dell'idea museale e restauratrice della cultura del primo dopoguerra» (p. 232), si differenziano tuttavia profondamente nella loro estetica e nei loro «atteggiamenti storico-politici di fondo» (p. 233). Sep-pure la caratterizzazione di Frisch come liberale e Dürrenmatt come conservatore possa di primo acchito sorprendere i lettori che conoscono i testi dei due scrittori, l'argomentazione filosofico-letteraria dell'autore risulta convincente: il

fatto che lo zurighese creda illuministicamente nella perfettibilità e nel progresso induce a considerarlo un liberale, mentre la drammaturgia pessimistica del bernese, il suo rifiuto di ogni redenzione fanno sì che si possa parlare per lui di conservatorismo, in quanto il mondo a suo avviso è destinato a rimanere così come è. Anche se volutamente stilizzata, la contrapposizione si basa senza dubbio su tratti essenziali dei due autori, la cui similarità von Matt mira a ridimensionare sulla scorta di una più attenta indagine della loro produzione letteraria e saggistica.

Robert Walser, l'altro grande della letteratura svizzero-tedesca del Novecento, è al centro di un contributo (*Quanto è saggia la saggezza di Robert Walser?*) in cui vengono commentate alcune sue affermazioni al presente gnomico che, oscillando tra profondità e banalità, tendono a disorientare il lettore. A partire dall'intento didascalico che sembrerebbe trapelare da siffatte righe dell'autore di Biel, il discorso si sposta sul rapporto dell'eroe walsariano con la figura del mentore, rapporto che – osserva von Matt – ribalta lo schema canonico: il mentore è come sopraffatto dal giovane protagonista il quale, lontanissimo dall'etica teleologica borghese del successo e della *Leistungsfähigkeit*, vuole vivere nel puro presente, in nome di un ideale di felicità caratterizzato dal «rifiuto dello scopo» (p. 275). In Walser non è il mentore a influenzare il giovane, bensì sarà quest'ultimo a esprimere il proprio giudizio ineluttabile sulla figura per certi aspetti paterna che lo vorrebbe guidare. «Lei mi ha deluso, non stia a prendere quella faccia meravigliata, non ci si può far nulla, oggi lascio il suo negozio», dice in *Geschwister Tanner* il giovane Simon al rispettabile libraio che lo ha assunto. Alla luce di tali considerazioni, tenendo a mente il palese intento pedagogico di Keller in *Seldwyla*, nel *Grüner Heinrich*

così come in altre opere, sarà facile comprendere il concetto di 'dekellerizzazione' che, secondo von Matt, Walser opera nella letteratura del Novecento. E se l'etica borghese vede come coronamento della felicità dell'individuo la relazione di coppia, non può sorprendere che gli eroi di Walser pratichino «l'eroticismo della distanza [...], che non è rinuncia né ascetismo, ma una pienezza di godimenti» (p. 277).

Tra le altre tematiche affrontate nel volume, degne di nota sono il rapporto tra *Schriftdeutsch* e *Mundart* («La lingua madre degli svizzeri tedeschi è [...] il tedesco in due forme. [...] È sbagliato e fuorviante definire il dialetto la nostra lingua madre», p. 157), la ricezione del *Tell* di Schiller (il poeta weimariano «intrecciò abilmente le vicende dell'arciere Tell, una sorta di western alpino, intorno alla storia della cospirazione», osserva von Matt, p. 298), l'equilibrio tra maestria e *routine* nella letteratura e nelle arti figurative, il ruolo dell'Archivio Svizzero di Letteratura di Berna, «baluardo della memoria creativa» (p. 203) nel mondo culturale elvetico. Numerosi gli autori contemporanei dei quali vengono commentate talora opere di successo, talora altre in ombra: Adelheid Duvanel, Niklaus Meienberg, Jörg Steiner, Klaus Merz, Gerold Späth. Hansjörg Schneider e altri.

Uno dei meriti del libro è quello di portare all'attenzione del lettore alcuni autori svizzeri pressoché dimenticati, talvolta noti all'estero ma ignorati in patria. Paradigmatico il caso del bernese Johann David Wyss (1743-1818), di cui in sostanza si è appropriato il mondo anglofono (e non soltanto). Lo scrittore pubblica nel 1812 *Der Schweizer Robinson*, libro per ragazzi che si richiama al *Robinson Crusoe* di Defoe; come è noto, il romanzo dell'autore inglese fu subito tradotto in tedesco ed ebbe nel XVIII secolo in

Germania un successo tale da produrre numerosissime imitazioni. Il testo tardivo del bernese narra le avventure di una famigliola di svizzeri che, nel tentativo di emigrare in Australia, naufraga su di un'isola dell'Oceano Indiano che trasforma in una sorta di esotico paradiso domestico. Se *Heidi* (nella versione originale *Heidis Lehr- und Wanderjahre*, del 1880) della zurighese Johanna Spyri, stimatissima da Keller, è tuttora «il più grande successo mondiale della letteratura svizzera» (p. 51), al punto da incidere molto favorevolmente sul turismo elvetico, il testo di Wyss, reso in inglese con *The Swiss Family Robinson* – che, osserva von Matt, è divenuto da tempo in America «una cosa sola con il sogno infantile di una casa sull'albero» (p. 106) – ha avuto anch'esso a livello mondiale una diffusione paragonabile a quella di *Heidi* (entrambi sono stati divulgati non solo come libri per l'infanzia, ma in forma di film, serie televisive e adattamenti simili), diffusione di cui però in Svizzera non si è consapevoli. Non facilmente reperibile in tedesco, il romanzo di Wyss è disponibile in inglese anche presso i notissimi *Penguin Classics* e presso *Collins*. Osserva von Matt che nel caso di Wyss «ci troviamo di fronte al fenomeno sorprendente di un romanzo sull'emigrazione svizzera divenuto esso stesso emigrante famoso» (p. 106). Si può forse aggiungere che l'effetto boomerang tipico della letteratura svizzera di lingua tedesca, per cui un autore deve avere successo all'estero prima di essere riconosciuto in patria come scrittore affermato, evidentemente non ha ancora terminato il suo corso.

Nei vari saggi che compongono il volume, l'argomentazione evita bilanci ed affermazioni definitive, quasi a rispecchiare la peculiare sospensione che emana dal quadro citato in apertura, sorprendendo qua e là il lettore con riferimenti autobiografici che inducono a

meglio comprendere una nazione a noi vicinissima ma sotto molti aspetti sconosciuta. Lo stile vivace e ironico, ottimamente reso da Gabriella de' Grandi, nota in Italia soprattutto come traduttrice di Friedrich Glauser, reca qua e là tracce della matrice orale di alcuni contributi, ad esempio là dove l'autore non rifugge da battute di spirito (del *Don Giovanni* di Frisch si legge che il protagonista «non va all'inferno come tutti i suoi predecessori. Peggio: finisce per sposarsi. Avrebbe preferito il fuoco eterno», p. 225) e da strategie retoriche volte a tenere costantemente vigile l'attenzione del pubblico.

Nel complesso, la Confederazione Elvetica emerge dal volume come paese certamente non privo di contraddizioni e paradossi, volto a mantenere la tradizione pur essendo proiettato nel futuro.

Anna Fattori

Theatralität in Literatur und Kultur, in «Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slawische Studien», 2 (2014), hrsg. v. Siegfried Ulbrecht – Achim Küpper, S. 214, € 28

All die im 25. Heft der Prager Zeitschrift «Germanoslavica» enthaltenen Aufsätze befassen sich mit dem Thema der Theatralität literarischer Texte. Als ergiebig und facettenreich erweist sich das vorgeschlagene Thema, insofern die Beiträge, meistens chronologisch gereiht, neues Licht auf jenen Zeitraum zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert werfen, in dem die Wurzeln der Moderne liegen. Ausgerechnet die Schlagworte Theater und Theatralität, wie auch Theatralisierung und Inszenierung innerhalb des literarischen Textes ermöglichen es, eine Brücke zwischen den Anfängen der Moderne und der Ästhetik der Postmo-

derne zu schlagen. Der Inhalt lässt sich klar in vier Teile untergliedern. Dem Beitrag von Monika Schmitz-Emans fällt die Rolle der einführenden Partie zu. Es geht um *Theatralität im Medium des Buchs*, wo die Medialität wörtlich, als materielle Übertragung der theatralischen Handlung, des Stücks also von der Bühne zum Papier zu verstehen ist. Der Aufsatz befasst sich mit dem Phänomen des Papiertheaters, das als «Produkt der bürgerlichen Theaterkultur» eruiert wird. Das Phänomen fügt sich in den Rahmen jenes langen Prozesses der Verbürgerlichung der Kunst ein, der auch die Blüte der Hausmusik umfasst und der das 19. Jahrhundert als bürgerliches Zeitalter prägt. Wichtig erscheint das Papiertheater als Miniaturform des großen Theaters adliger Herkunft, worüber jetzt auch der Bürger, zwar in stark reduzierter Form und Größe, im eigenen Wohnzimmer verfügen darf. Andererseits stellt dies eine gesteigerte Verkleinerung, sozusagen eine Miniatur zweiter Potenz dar, weil bereits die Bühne in ihrer ursprünglichen Form eine Welt im Kleinen darstellte: Nach dem alten Topos des lateinischen Mittelalters war das Theater stets Weltbühne, *theatrum mundi*. Die Blütezeit des Papiertheaters verläuft parallel der Verbürgerlichung des Dramas überhaupt und fällt chronologisch mit dieser zusammen. Entscheidend für seinen Aufstieg war die Realisierung der Theaterbühne mit Figuren, die nicht nur statisch wirken sollten, sondern das Spiel vorspielten, indem sie sich bewegen ließen. Diese verstellbaren Figuren, die man sich leicht als papierne Figurinen vorstellen kann, waren in Bilderbogen angeboten, aus denen sie dann herausgeschnitten wurden. Für jede Szene verfügte man ungefähr über einen Bogen; so war wenigstens das 1811 in London entstandene Pantomimenstück *Mother Goose*. Schon dieser Titel suggeriert eine

semantische und ideologische Kontiguität des bürgerlichen Papiertheaters mit dem *conte des fées*, dem Feenmärchen, das besonders zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich blühte und seinerseits in der mal spielerischen, mal satirischen Miniaturisierung des Mythos bestand. Das Papiertheater stellte darüber hinaus eine konkurrierende Form des Marionettentheaters dar. Das Theater war oft aus Holz und entsprach in seiner Ausstattung, die meistens auch noch ein Proszenium vorsah, bekannten großen Bühnen. Bis 1870 erschienen Versionen des Papiertheaters, die Inszenierungen des Wiener Sprech- und Musiktheaters entsprechen und ungefähr zur selben Zeit wie diese herausgebracht werden. Die Druckbögen bieten also dem Besitz- und Bildungsbürger die Bühnenkultur in ihrer Miniaturversion an. Diese Erfindung fügt sich vollkommen in die Wohnkultur des 19. Jahrhunderts ein, die durch eine bestimmte Auffassung des Hauses als bewohnbaren Raums, als Interieur geprägt erscheint. Von der Höhle des eigenen Interieurs will sich der Bürger nicht trennen, auch nicht zum Theaterbesuch.

Im mittleren Teil des Heftes befinden sich drei Beiträge, Sabine Grubers *Theaterereignisse als säkulare Erweckungserlebnisse in Autobiographik und Dichtung des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*; der Aufsatz von Alexander Jakolievic befasst sich hingegen mit der *Theatralisierung der Gewalt in Schillers Geschichtsdarstellung*, während *Schrift und Theatralität bei E.T.A. Hoffmann* der Titel von Achim Küppers Beitrag ist. Auch für Grubers Aufsatz erscheint die Kategorie der Säkularisierung nützlich, um das Verhältnis von Kirche und Theater im ausgehenden 18. Jahrhundert zu erforschen. In Betracht gezogen werden nicht so sehr literarische Texte, als vielmehr Schriften, die an der

Grenze zwischen Kunst und Leben anzusiedeln sind: Autobiographien also, aus denen das Theatererlebnis häufig als sakralisierte Erfahrung hervorgeht. So geschieht es etwa in den Biographien Liebichs, Ifflands und Kotzebues, wo der erste Theaterbesuch zu regelrechter religiöser Bekehrung stilisiert wird. Aber nicht nur in Biographien solcher bekannten Theaterautoren, sondern auch in Lebensgeschichten von Laien finden sich «ähnliche, zu einem religiösen Erweckungserlebnis stilisierte Erstbegegnungen mit dem Theater». Zitiert wird u.a. Moritz' *Anton Reiser*, der sich mit der für die Hauptfigur verhängnisvollen Umtauschbarkeit von Altar und Bühne intensiv beschäftigt, und wo zuletzt die «theatralische Sendung» Antons als Täuschung demaskiert wird. Ebenso verhängnisvoll und bis ins Verderben führend, erweist sich auch für Karl Friedrich von Hans-Neuhaus die Begegnung mit dem Theater. Aber ungeachtet aller biographischen und psychologischen Motivationen, eines lässt sich über den Topos der Gleichstellung von Kirche und Theater, die das 18. Jahrhundert durchzieht, behaupten: die Analogisierung lässt sich soziologisch begründen und rührt dem Bedürfnis nach Rechtfertigung und sozialer Akzeptanz der Schauspielerkunst her, die lange als eine Art Zigeunerkunst von der guten Gesellschaft verachtet wurde. Wie die Verfasserin richtig bemerkt, befand sich damals das deutschsprachige Sprechtheater in einer Umbruchsphase, Schauspieler und vor allem Schauspielerinnen genossen kaum gesellschaftliche Beachtung. Ihre Kunst wurde zwar bewundert, ihre Lebenssituation jedoch als unbürgerlich verachtet und heftig kritisiert.

Jakovljevic richtet seine Aufmerksamkeit auf drei storiographische Werke Schillers (*Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande*, *Merkwürdi-*

ge Belagerung von Antwerpen und *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*). Er verzichtet jedoch «mit guten Gründen» auf die Auseinandersetzung mit den Schriften zur Theorie der Tragödie, und beschließt, das Phänomen des Grauens – *recte* das Grauen als ästhetisches Phänomen – ausschließlich aus der Perspektive obengenannter Schriften zu untersuchen. Die Gewaltformen, die in Schillers Geschichtsschriften in den Vordergrund rücken, ließen sich keineswegs auf das Erhabene zurückführen. Darüber hinaus wäre es auch nicht möglich, hier ein vernünftiges Ziel zu erkennen, das eine Rechtfertigung der dargestellten Gewalt bieten könnte. Der wichtigste Berührungspunkt zwischen Geschichtsschreibung und Dramatik kann man vielleicht in der wirkungsästhetischen Erwägung erblicken: Durch die Darstellung der Gewalt zielt Schiller auf die einfühlende Teilnahme des Lesers, der in einem gewissen Sinne die Rolle des Zuschauers übernimmt. So kann sich Jakovljevic auf Stephan Jaeger berufen, der bereits von einer «performativen Seite» von Schillers Geschichtsschreibung gesprochen hatte.

Ins Innere von Hoffmanns Texten führt uns Achim Koppers theaterlicher Korridor (*Der theatrale 'Korridor'. Schrift und Theatralität bei E.T.A. Hoffmann*). Aus seiner anregenden Interpretation, die die innere Dimension des Theaters innerhalb der literarischen Dimension im Blick hält, geht sehr deutlich hervor, welche antizipatorische Rolle Hoffmanns Ästhetik der Diskrepanz hinsichtlich der Ästhetik der Postmoderne spielt. Weder die Literatur, also die Schrift an und für sich, noch das Theater als selbständiges Phänomen stehen im Mittelpunkt von Koppers Analyse, sondern vielmehr die Verbindung zwischen Schrift und Theater, die Schnittstelle zwischen unterschiedli-

chen ästhetischen Phänomenen, worauf die räumliche, aus *Don Juan* stammende Metapher des Korridors hinweist. Im Hinblick auf diese Schnittstelle lässt sich auch Hoffmanns *Prinzessin Blandina* lesen: Ein gescheitertes, nicht für die Ausführung konzipiertes Stück, das jedoch manches enthält, was schon das erzählte Theater von *Prinzessin Brambilla* vorwegnimmt. Vor allem die räumlichen Verhältnisse des im ersten Teil der *Fantasiestücke* enthaltenen *Don Juan* werden von Küpper präzise untersucht. Hier befindet sich der bereits erwähnte Korridor, der die Räumlichkeit des Alltags (des Hotelzimmers) mit der theatralischen Fiktion verbindet. Die Theatralität spielt selbstverständlich in Hoffmanns Text eine wichtige Rolle, und dies wenigstens im doppelten Sinn: Einerseits weil der Sinn der Erzählung erst vor dem Hintergrund der abwesenden Vorlage, Mozarts *Don Juan*, sich völlig erschließt. Ausgerechnet die intertextuellen Beziehungen, die zwischen beiden Texten bestehen, setzen das Maschinenwerk des Wunderbaren und geradezu Gespensterhaften im Betrieb: wie ist es möglich, dass Donna Anna zugleich auf der Bühne und in der Fremdenloge sich befindet und wie lässt sich vor allem ihren Tod erklären? Andererseits entwickelt Hoffmanns Text eine eigene Theatralität. Als regelrechten Keim dieser theatralischen Räumlichkeit betrachtet Küpper die Schlusszene der Oper, wo die männliche Hauptfigur des 'Wollüstigen' zur 'faustischen' Größe erhoben wird. In der Szene erscheint der Held, während er unter 'gotischen Gewölben' 'hermetisch' geschlossene Flaschen eine nach der anderen öffnet. Ausgerechnet der Hinweis auf das 'Hermetische' dient Küpper als Anregung für seine kühne aber faszinierende Ausdeutung der räumlichen Auffassung in Hoffmanns Erzählung, wo jedoch der Raum eigent-

lich als 'Spielraum' der Einbildungskraft zu verstehen ist. Innerhalb der verschachtelten Topographie der Erzählung, die aus mehreren, ineinander eingebetteten Räumlichkeiten besteht, würde das Finale als *mise en abyme* wirken, als Miniaturmodell also, das die Struktur des Ganzen widerspiegelt. Der nur anscheinend einfachen Handlung des Helden, der die Flaschen öffnet, käme eine andere, metaphorische Bedeutung zu: sie würde also zur Allegorie der Phantasie, die – wie in der Beethoven-Rezension – das Tor des Orkus aufmacht und die unterirdischen, 'hermetischen' Zaubermächten des Geisterreichs entfesselt. Im dritten Teil befinden sich theoretische Beiträge, die sich mit der neueren Reflexion über Sprachtheorie und Theatersemiotik befassen. Jitka Pavlišova setzt sich mit der Krise der traditionellen Auffassung von Drama, und mit der daraus resultierenden «Postdramatik» auseinander. Mit der Auflösung der dramatischen Form hängt die steigende Theatralisierung des literarischen Textes zusammen, die ebenfalls auf «Desemantisierung der Verbalsprache», sowie auf die «Dekonstruktion des sprachlichen Zeichensystems» hinausläuft. Auf den Beitrag von Herta Schmid, die sich mit der Anwendung des Strukturalismus auf die Theatertheorie auseinandersetzt, folgt mit dem vierten Teil wieder eine Partie, die sich konkreten Texten widmet, diesmal aus germano-slavischer Perspektive. Besonders interessant erscheint hier Spela Virants Beitrag, der sich mit dem dramatischen Erstling von Alma M. Karlin befasst. Das Stück heißt *Die Kringhäusler*, wurde 1918 verfasst und ist noch nie aufgeführt worden. Obwohl das Stück kein Meisterwerk ist, enthält es dennoch Elemente, die es im Kontext der Dramengeschichte interessant machen. Im Mittelpunkt der Handlung steht der Konflikt zwischen dem

Helden, einem Wissenschaftler, der in Berta verliebt ist, und der Gesellschaft, der Gemeinschaft der kleinen Stadt, die seine Geliebte nicht akzeptiert. Die antikonformistische Haltung verbindet der Held mit einer unbeschränkten Liebe zur Natur. Hans Georg Hasselstein verkörpert somit «de[n] neue[n] Mensch[en]». Er ist jedoch kein Schwärmer wie im Pathos der expressionistischen Zeitkritik, sondern ein nüchterner und vernünftiger Wissenschaftler. Obwohl Alma Karlin sich in ihrem Leben ständig mit der Geschlechterproblematik auseinandersetzt, fehlen hier völlig die von Männern unterdrückten Frauen und es gibt auch keine für die Emanzipation kämpfenden Frauen. Die Rebellion geht von Hans Georg aus, nach seinem Tod wird seine Funktion allerdings von Berta und seiner Mutter übernommen. Wichtig ist schließlich die Funktion, die in der Beschreibung der Bühnenbeleuchtung dem Licht zukommt, als wäre es ein selbständiger Bestandteil der Handlung. Der Band wird schließlich von einem kurzen aber höchst spannenden Beitrag über die Geschichte des Prager Theaters von 1845 bis 1945 beschlossen. Es handelt sich um die Besprechung von Jitka Ludvovas Monographie in einer deutschen Zusammenfassung. Ludvova zeichnet akribisch die Geschichte des deutschen Theaters nach. Der Band, auf Tschechisch erschienen, bietet ein umfassendes Bild der tschechischen, jüdischen und deutschen Gesellschaft von den Goldenen Zeiten, unter der Leitung von Angelo Neumann, von den letzten Jahren der Monarchie, als Heinrich Teweles Dramaturg war, bis zu den Jahren im Schatten Hitlers und zum bitteren Ende.

Barbara Di Noi

Hermann Dorowin – Rita Svandrlik – Leonardo Tofi (a cura di), *La sfuggente logica dell'anima. Studi in memoria di Uta Treder*, Morlacchi Editore, Perugia 2014, pp. 492, € 19

Il sogno è senza dubbio una delle esperienze fondanti dell'immaginazione poetica e della scrittura. Collocato in un territorio di confine tra natura e cultura, tra sonno e veglia, il linguaggio onirico sfugge alla logica univoca dei concetti e dei discorsi teorici, eppure afferma con forza il suo valore conoscitivo, come sorgente spontanea di creatività, fonte di ispirazione o veicolo di una verità polisemica che chiede di essere interrogata.

Trentasette studiosi e studiosi di letteratura e arte si sono confrontati con «la sfuggente logica dell'anima» per rendere omaggio alla memoria di Uta Treder, brillante germanista e scrittrice precocemente scomparsa. Nella premessa del volume Claudio Magris delinea un fine ritratto della scrittrice e della studiosa, ripercorre i suoi romanzi e i lavori sui classici e romantici, dagli studi su Kafka a quelli sulla letteratura delle donne, ad esempio di Droste-Hülshoff o di Lasker-Schüler tra le autrici preferite. Ma Magris ricorda anche la collega e l'amica, il suo impegno civile e morale e la «gentilezza d'animo» che l'aveva distinta, e ricorda quei piccoli gesti che hanno lasciato un segno nella memoria. Tra i maestri della germanistica italiana è presente nel volume anche Giuseppe Bevilacqua, che ha voluto donare a Uta Treder una pagina del suo diario, un ricordo di Claude Davide, la memoria di una vita consegnata alla letteratura.

Gli studi dedicati a Uta Treder indagano il tema del sogno nella letteratura, argomento scelto con cura perché rende giustizia al doppio impegno di lei come scrittrice e germanista e risponde a tematiche fondanti della sua opera saggistica e creativa. Nella scrittura della Treder

il linguaggio onirico e immaginativo costituisce una modalità privilegiata di conoscenza che lascia prevalere, come mette in rilievo Rita Svandrlík, il «campo semantico delle transizioni, degli attraversamenti e degli sconfinamenti». I contributi del volume, che narrano – è legittimo affermarlo – una storia letteraria del sogno, esplorano un territorio nuovo poiché la storia del sogno è ancora tutta da scrivere. I risultati dimostrano che il fenomeno onirico può essere uno strumento d'indagine formidabile per comprendere le modalità in cui ogni epoca rappresenta se stessa e affronta il rapporto tra ragione e immaginazione. Nel mondo antico, notoriamente, i sogni erano considerati messaggi divini e nelle tragedie antiche, si pensi a Eschilo o Euripide, avevano un carattere divinatorio. Recentemente sono stati pubblicati diversi libri sull'esperienza onirica nel mondo antico. Giulio Guidorizzi (*Il compagno dell'anima*, 2013), ad esempio, descrive la raffinata cultura del sogno elaborata dalla civiltà greca, mentre William Harris (*Due son le porte dei sogni*, 2013) analizza il fenomeno del sogno epifanico e la sua eclisse nell'antichità. Già in Omero esiste la consapevolezza della doppiezza dei sogni: sono noti i versi dell'*Odissea* che parlano delle «due porte del sogno», una d'avorio dove passano i sogni ingannevoli e una di corno per i sogni veri. Di quest'ambivalenza si sono occupati filosofi come Platone, ma nel mondo antico si è diffuso anche un sapere più pratico, custodito da interpreti dei sogni quali Artemidoro di Dalidi, o dalla medicina di un Asclepio o di un Ippocrate, che hanno saputo sfruttare la potenza terapeutica dei sogni.

L'interpretazione del fenomeno onirico può segnare le tappe della storia culturale e letteraria, come è stato evidenziato da Peter-Andre Alt nel libro *Der Schlaf der Vernunft* (2002), che si concentra sui

tempi moderni e mostra i cambiamenti e le cesure epocali nel rapporto tra sogno e letteratura dal Rinascimento ad oggi. Nel volume dedicato a Uta Treder la storia del sogno inizia nel mondo tardoantico: sull'esempio della vicenda di Atteone, della passione di Perpetua e di Chiara d'Assisi, Gian Luca Grassigli discute il sogno come il luogo di una possibile rinegoziazione della propria identità femminile e/o maschile: può capitare – così afferma in conclusione – «di svegliarsi con uno sguardo più attento, aderente alle sfumature del nostro essere, le quali faticano fortunatamente a rispettare i confini e le gabbie». La storia prosegue poi con il primo sogno nella tragedia francese del Cinquecento (Miriangela Miotti) e con il teatro di Shakespeare, grande erede della tradizione antica e medievale del sogno, del suo carattere divinatorio e visionario, tradizioni che Shakespeare trasforma portando il sogno nell'immanenza dell'anima umana e mettendo in scena tutta la potenza di una natura riscoperta: le passioni e la follia dell'uomo, ma anche il sonno come sospensione della vita, vicinanza alla morte o balsamo dell'anima, come sottolinea Rosanna Camerlingo.

«Il sogno imprime il meraviglioso nella mente dei sognatori», scrive Ludwig Tieck nel suo saggio su Shakespeare. Il frammento in forma drammatica *Sommernacht* del giovane Tieck, che Leonardo Tofi ha tradotto per questo volume, è la messa in scena di un sogno shakespeariano che si fa allegoria romantica, allegoria dell'ispirazione poetica. Ma sull'esempio di Shakespeare si comprende soprattutto quanto sia importante nella storia del sogno letterario il filone del teatro. Grandi autori come Hugo von Hofmannsthal o registi come Max Reinhardt (ne parla Jelena Reinhardt) hanno sentito profondamente questa vicinanza del teatro al mondo dei sogni.

Molti contributi del volume sono dedicati al teatro, ai sogni d'angoscia delle fanciulle e alle fantasie di vendetta nelle tragedie di Lessing (Marie Luise Wandschwa), ai sogni salutari e agli incubi spaventosi nei drammi di Schiller (Maria Carolina Foi), o ai sogni di Judith e Holofernes nel dramma di Hebbel (Emilia Fiandra). Nella fiaba drammatica di Grillparzer *Der Traum ein Leben* il sogno del protagonista Rustan occupa quasi tutta la scena per svelare il lato oscuro e violento che si nasconde sotto la superficie quietista del *Biedermeier* (Riccardo Morello). La parabola teatrale del sogno tracciata in questo volume arriva fino ai giorni nostri, con il Laboratorio teatrale di Luca Ronconi a Prato che ruota intorno al tema del sogno e della perdita di sé (Alessandro Tinetti).

Se il teatro è l'esperienza comune di un sogno, la poesia può essere la sua visione, si pensi alla poesia del Pascoli (Giovanni Falaschi) o alla potenza visionaria di Else Lasker-Schüler, una delle poetesse più amate da Uta Treder (Claudia Vitale). Sono visioni che possono tramutarsi in incubi come nella poesia di Coleridge che recepisce le teorie del sogno romantiche (in particolare Schubert, *Die Symbolik des Traumes*, 1814) e sperimenta esperienze limite tra psiche e soma (Annalisa Volpone). Il periodo del romanticismo, che riscopre il sogno come fonte dell'ispirazione e della creatività poetica, è un capitolo decisivo nella storia letteraria del sogno. È nota la rivalutazione della sfera dell'inconscio in Novalis (Riccardo Concetti) o in Jean Paul (Jörg Albrecht), che porta a grandissime innovazioni nel linguaggio delle immagini e nelle strategie narrative. Nel *Künstlerroman* di Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen* la letteratura romantica si rispecchia nell'età del rinascimento che per primo ha fatto del sogno una metafora della creazione artistica. Come sot-

tolinea Patrizio Collini, Tieck, il maestro della disillusione, smaschera l'illusorietà e fa del sogno di Sternbald un risveglio onirico. L'importanza del tema del risveglio, intimamente connesso al sogno, sarà successivamente messo in rilievo da Walter Benjamin, ma già la letteratura romantica tematizza il risveglio come disillusione e ironico disincanto, ma anche come ampliamento della coscienza e della memoria, come in *Maler Nolten* di Mörike (Lucia Perrone Capano).

I contributi raccolti nel volume riescono a illustrare tutte le diverse sfumature e tonalità affettive che il fenomeno onirico può assumere, come potente scenario di passioni, incubo angoscioso o serena visione notturna. Ma non solo: nella *Cenerentola* di Rossini la profondità dell'inconscio si dissolve in un «sogno in do maggiore» (Biancamaria Brumana) o nella prosa di Robert Walser il sogno del Vaterländli elvetico assume le sembianze di un ingenuo dipinto ideale (Anna Fattori). Un capitolo a sé meriterebbe infine il cinema come fabbrica di sogni (Rita Calabrese), che ispira la letteratura del primo Novecento.

Una svolta epocale nella storia culturale del sogno è rappresentata dalla psicanalisi di Freud con la quale gli scrittori del Novecento si confrontano e si scontrano. Un esempio è rappresentato da Rilke e dal suo rapporto controverso e complesso con Freud (Nicoletta Da Crema). Illuminante è quindi il contributo di Fabrizio Cambi dedicato all'estetica del sogno in Thomas Mann: la sua evoluzione inizia con il sogno dionisiaco di Aschenbach nella *Morte a Venezia*; segue poi il famoso sogno visionario di Hans Castorp nel capitolo *Schnee* della *Montagna magica*, che ripercorre la storia occidentale che sta per precipitare nella guerra; *Giuseppe e i suoi fratelli*, infine, esprime con la doppia vocazione di Giuseppe – sognatore e interprete dei

sogni – il credo neumanista di Mann: che il messaggio divino del sogno, per essere efficace, va interpretato dall'uomo. Nell'opera di Thomas Mann il sogno si inserisce in una dimensione mitico-psicologica, che costituisce un importante filone nell'estetica del Novecento. Diversa, ma altrettanto paradigmatica, è l'opera di un altro classico della modernità, Franz Kafka, uno degli autori principali di Uta Treder. In Kafka i sogni 'partoriscono' un mondo, il mondo kafkiano che lui stesso ha definito «assalto al confine terreno» (per citare il titolo della monografia di Treder). Spesso i testi visionari di Kafka sono strutturati come un sogno, e viceversa i suoi sogni sembrano racconti kafkiani, analogie che emergono chiaramente nelle analisi di questo volume (Helga Gallas, Lucia Borghese). L'opera di Kafka è certamente un sogno lucido, sognato ad occhi aperti. Kafka trasferisce nella letteratura la lucidità dei sogni, ma anche quella degli incubi collettivi della sua epoca. Nel Novecento il sogno può essere un documento storico eccezionale: colpisce in questo senso il libro di Charlotte Beradt intitolato *Il terzo regno del sogno* (Irmela von der Lühe), serie di sogni protocollati e raccolti durante il regime nazista che raccontano la storia segreta del Nazionalsocialismo, che narrano come la dittatura si insinua nell'inconscio collettivo e come l'individuo subisca una vera e propria iniziazione alla paura e alla vergogna.

Leggendo gli studi in memoria di Uta Treder colpisce come quasi tutti i contributi entrino con lei in un dialogo, diretto o indiretto, che va ben oltre i consueti discorsi o dibattiti accademici. Le «cartografie del sogno» di Sara Barni, ad esempio, disegnano una linea estetico-filosofica che lega il sogno al mito e alla poesia, da Novalis a Kubin fino alla poesia di Mayröcker, che attinge alle «parole sognate» per riflettere sull'arcaica dop-

piezza dei sogni e sul rapporto tra verità e finzione. Oppure lo straordinario «itinerario onirocritico» tracciato da Ernestina Pellegrini nel labirinto dei sogni di donne artiste, che tocca i luoghi più importanti nella vita di Uta Treder, Amburgo, Roma e Trieste. Essere donna – così emerge in questo percorso – vuol dire sperimentare le forme di una autorappresentazione sempre dislocata e talvolta anche eccentrica. Il tema dell'autorappresentazione femminile ricorre come un *Leitmotiv* nel volume, è presente nella narrativa di Martín Gaité (Anne-Marie Lievens), nei sogni di Marlen Haushofer (Paola Gheri) o nel volo onirico di Angela Kraus (Anna Chiarloni), per assumere un carattere drammatico in Ingeborg Bachmann, negli incubi angosciosi dell'io femminile in *Malina* (Antonella Gargano). È un tema che persiste perché è la passione che ha mosso la ricerca di Uta Treder. La stessa passione ispira la fantasia narrativa di Barbara Frischmuth, cui Hermann Dorowin dedica il suo contributo sulle metamorfosi dell'identità femminile, sul dialogo delle donne di oggi con gli esseri sovranaturali, sul possibile recupero di credenze infantili e sul sogno come uno spiraglio che apre un varco nella quotidianità dove possono giungere ispirazioni inattese.

La storia del sogno in letteratura delineata in questo volume non poteva non concludersi con un capitolo importante, quello concentrato sulla narrativa di Uta Treder. La scrittura creativa della Treder si muove, con leggerezza e autoironia, sul permeabile confine tra realtà e sogno quando narra delle sibille e alchimiste di oggi, delle varie artiste della metamorfosi che scoprono identità sempre nuove e diverse (Emmanuela E. Meiwes). Numerosi fili legano la tessitura di questa narrativa all'opera di altre scrittrici, si pensi ai riferimenti intertestuali a *Malina* nel romanzo *Der schwarze König*, ai rimandi

a Fontane, Kafka, Haushofer o Virginia Woolf ne *I dolori di Claudia Seeliger*, o al romanzo *Die Prophetinnen*, che presenta il sogno come modalità privilegiata di conoscenza, «di un sapere femminile che vede con gli occhi chiusi» (Maria Fancelli). A questo sapere femminile è dedicato il contributo di Rita Svandrlik che condivide la passione di Uta Treder: il pensiero della differenza sessuale e la denuncia dell'atopia femminile, l'amore per la poesia come patria degli apolidi, la ricerca di una genealogia femminile nella tessitura delle opere letterarie.

In conclusione si può affermare che gli studi in memoria di Uta Treder non rappresentano un semplice omaggio tipico della convenzione accademica. Leggendo i vari contributi a lei dedicati si percepisce quanto siano ancora vivi i ricordi, l'affetto e la stima per la collega, la maestra e l'amica. Si rende percepibile al lettore che l'opera di Uta Treder ha saputo mettere in moto i sogni della letteratura e stimolare in altri e in altre la fantasia narrativa e la passione per la ricerca, e che certamente continuerà a farlo anche in futuro.

Isolde Schiffermüller

Stephan Pabst, *Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR*, Wallstein Verlag, Göttingen 2016, pp. 483, € 39,90

Non è un caso se le definizioni che rimandano a una realtà del dopo, volte a sancire la fine di epoche, concetti e valori siano sempre più numerose: il prefisso latino 'post' afferma la sua internazionalità accompagnando nei vari idiomi parole diverse, come è avvenuto con la recente acquisizione del termine postverità, ulteriore tassello nella catena dei post, iniziata con l'ormai consolidato postmoderno, seguito da poststoria

e postumanesimo, che si sono imposti verso la fine degli anni Novanta. Anche il termine Post-Ost-Literatur che Stephan Pabst sceglie per il suo volume appare in linea con questi utilizzi, inteso com'è quale cifra di un tempo segnato da un inizio che contiene in sé gli esiti di una fine. L'allitterazione del titolo, si potrebbe dire, riprende il tema del dopo, che la ripetizione dei suoni espone fin da subito: oggetto dell'indagine sarà sia la frattura rispetto all'esistente che quanto rimane ad attestare una passata presenza. Perché nel volume di Pabst, dove si discute dell'opera di scrittori della ex DDR a partire dal crollo di quel regime politico che ha determinato una svolta epocale per l'intera Germania, continuità e cesure sono rintracciate in quella generazione – o per meglio dire in quelle generazioni – di scrittori la cui esistenza e pratica letteraria sono andate trasformandosi insieme al disparire dello stato tedesco dell'est. Se, nonostante la presenza di saggi e storie letterarie, rimane problematico rintracciare l'identità di una letteratura della DDR, ancora più complesso è determinarne la permanenza dopo la fine del sistema politico che quella letteratura ha prodotto.

La sfida di Pabst è rivolta soprattutto a coniugare filologia e storia, cosa che lo porta a osservare in maniera analitica singoli testi, la cui vicinanza temporale li rende in genere più congeniali alla critica pubblicistica che non alla trattazione accademica. Ma proprio in questo senso l'interpretazione di Pabst riserva delle sorprese: nella sua capacità di riprendere il discorso sulla DDR, lo studioso interroga le ideologie attraverso le dinamiche interne alle opere: a contatto con i generi e con la loro tradizione, gli scrittori interpretano la disfatta derivata dal crollo di un'utopia addentrandosi in una lingua letteraria alla quale la dimensione ideologica diventa vieppiù distante ed estranea.

A rimanere insomma, scrive Pabst nel tono di una brillante sintesi, è ciò che si trasforma.

Il volume esercita la sua proposta di lettura passando in rassegna quattro figure di scrittori ben noti appartenenti a generazioni diverse dell'ex DDR: si apre con Heiner Müller (1929), per dedicarsi poi a Wolfgang Hilbig (1941) e Reinhard Jirgl (1953) e concludere infine con un autore come Durs Grünbein, nato all'inizio degli anni Sessanta (1962). Per ognuno l'ottica prescelta è quella del genere letterario che di volta in volta rivela slittamenti e passaggi attraverso i quali gli autori mettono alla prova, dopo il 1989, la propria scrittura: le interviste rappresentano per Müller la forma presoché esclusiva della propria identità di autore, le liriche indicano in Hilbig l'allontanamento dal romanzo, la scrittura romanzesca diventa il luogo privilegiato del nuovo realismo di Jirgl, mentre la poesia di Grünbein traduce il suo prendere le distanze dai testi teatrali, la qual cosa coincide con l'attenzione rivolta verso temi ripresi dalla tradizione e dall'antichità.

Di Heiner Müller, il più acclamato e celebrato scrittore dell'ex DDR (famosa la cerimonia d'addio, una maratona di letture di otto giorni al Berliner Ensemble, di cui Müller era stato direttore per un anno prima della morte avvenuta nel dicembre 1995), Pabst prende in considerazione le interviste, esaminate dal punto di vista della presenza o assenza dell'io, prospettiva che potrebbe sembrare a prima vista paradossale, visto che la voce dell'autore si fa sentire come mai in un genere basato, com'è ovvio, sulla sua imprescindibile presenza. Ma Müller realizza nelle interviste una strategia letteraria proprio in vista di un'autorelativizzazione. A rimanere aperte, nelle interviste e nei testi sono le domande che non prevedono risposte a priori, ma,

come d'altronde spesso in Brecht, invitano prima di tutto alla riflessione. Per Müller si tratta piuttosto, anche nelle interviste, di una negazione dell'io che suggerisce, come avviene nella conclamata pratica delle citazioni delle poesie tarde, l'idea di una scomparsa dell'autore, unico modo, secondo le parole dello scrittore, per opporsi alla sparizione dell'uomo. Indicativo è anche il legame fra poesie e interviste: nelle poesie l'autore riprende le proprie interviste, visto fra l'altro che anche nelle liriche Müller dà voce alla propria figura pubblica, indotto dall'opinione pubblica a prendere posizione allorché vengono resi noti i suoi contatti con la Stasi. Nelle interviste, spiega Pabst, Heiner Müller parla di sé, negando il soggetto e assumendo così il carico di una insormontabile contraddizione, la stessa che governa l'utopia da cui era nata la DDR a cui l'autore rimane fedele anche dopo e al di là del declino. L'atteggiamento di Müller di fronte all'utopia è di sottrarla alla storia, forse un gesto estremo per indicarne una possibile sopravvivenza.

Diverso il discorso per Hilbig che affronta in altro modo anche il tema dell'autore. Diverse sono innanzitutto le circostanze biografiche. Seppure nel suo ultimo romanzo, *Das Provisorium*, si parli di un autore dell'est che va all'ovest, dove non riesce più a scrivere, la realtà biografica racconta esattamente il contrario, dato che dopo il passaggio all'ovest nasce la maggior parte delle opere di Hilbig, che a est era rimasto sempre ai margini della collettività degli artisti. L'inclinazione del romanzo segna in quest'opera l'abbandono dei generi del racconto e della poesia. Nel romanzo *Ich* il tema del rapporto fra potere e letteratura viene affrontato tramite la storia di uno scrittore chiamato a collaborare con la Stasi. L'attività collaborazionista presuppone, a ben vedere, uno sdoppia-

mento della personalità, la qual cosa, sul piano della scrittura, implica una poetica della soggettività che allo stesso tempo la include e la esclude. Un'ottica a cui risulta congeniale il rinvio a un autore come Beckett, lo scrittore della modernità per il quale il mondo esterno equivale a una unilaterale e ossessiva produzione dell'io. Per Hilbig l'io, osserva Pabst, è ridotto a una funzione meramente grammaticale, un'istanza astratta, un soggetto trascendentale, forma di parodia della soggettività moderna (p. 164). L'ultimo romanzo *Das Provisorium* si svolge negli anni precedenti la caduta del muro: provvisoria è per lo scrittore proveniente dall'Est la vita nella Germania occidentale, la qual cosa pone di nuovo al centro dell'attenzione la problematica del soggetto. Il protagonista C. tenta di produrre testi intorno all'esistenza di un io, rappresentato tuttavia come categoria fallimentare della nuova modernità. Negli stessi anni in cui lavora a *Das Provisorium*, e in cui riflette sul romanzo come genere dell'individuo disintegrato, Hilbig riprende anche la sua attività poetica scrivendo un gruppo di liriche che confluiranno nel volume *Bilder vom Erzählen*, pubblicato nel 2001. Già nel titolo appare un'indicazione del genere che nella prassi del testo significa l'opzione per il verso lungo dell'epica, tipico da un lato di un genere misto come il *Prosagedicht*, dall'altro dell'epica classica, cioè per Hilbig dell'ipertesto omerico che domina in questo momento il suo immaginario poetico. Ciò avviene a partire dalla figura di Ulisse, archetipo dell'esule nella letteratura occidentale. Il mito, in quanto ambito dell'impensabile e dell'indicibile, si addice per Hilbig a liberare il racconto della DDR dai suoi tabù. Infatti il mito del ritorno rappresentato dall'eroe omerico ha il senso di imporre la necessità di una riflessione. Il ritorno però non è realizzabile dato che il luogo dell'origine è stato

cancellato e la riflessione può disporre di se stessa solo a patto di fare i conti con gli abissi della negazione. In *Bilder vom Erzählen* la metafora cara a Hilbig del mare sta in luogo della letteratura, con la sua vitalità, cioè con il suo perenne attestare il movimento della scrittura, visto che Hilbig, afferma Pabst, si muove – e l'esempio di Ezra Pound risulta in questo contesto decisivo – come in un mare di testi stranieri (p. 212). Ma la metafora del mare come luogo originario della poesia indica anche il rischio dell'inabissarsi, che segna, per Ulisse, l'impossibilità del ritorno. Del resto è l'assenza di patria che ne alimenta il mito e anche, spiega Pabst, il ritorno alla lirica degli inizi.

La poetica del romanzo si affaccia nell'opera di Reinhard Jirgl in modo del tutto singolare. La definizione di romanzo permane infatti nonostante l'integrità della forma sia costantemente messa a repentaglio. Fino al 1993 è assolutamente visibile la vicinanza al teatro, spiegabile anche tramite l'influenza esercitata su di lui da Heiner Müller e dalla sua sintassi ellittica, messa in evidenza dallo stesso Jirgl. Ma se il teatro con il richiamo ad autori come Strindberg, Artaud o Beckett, rappresenta un rinvio costante, non è la forza della parola scenica a fare da protagonista, bensì il suo ammutolire. Jirgl giunge a negare la forma drammatica e a rivolgersi a quella romanzesca, dove tuttavia a essere coltivato è un universo ossessivamente frammentario come quello che appare nel suo *Mutter Vater Roman* in cui il racconto scaturisce da un assemblaggio di spezzoni di testi tratti da ogni dove, nei quali la dimensione autoriale è o inesistente o del tutto ininfluenza. Il passaggio alla forma del romanzo è accompagnato da un ripensamento del passato della DDR che si realizza insieme a una critica rivolta alla tirannia della tecnica, fondamento della Germania occidentale: la permanenza del fascismo, a cui

aveva rivolto la sua attenzione Adorno, ritorna nelle riflessioni di Jirgl all'indomani dell'unificazione nei saggi presenti in *Zeichenwende* in cui si articola l'idea di una analogia fra nazionalsocialismo, capitalismo e socialismo. Nell'ambito del romanzo, basti pensare a *Die Stille*, una tale convinzione si traduce in un paesaggio dell'apocalisse che attesta come l'utopia sia stata sostituita da un annullamento totale: la terra spopolata è la cifra di una realtà postumana che ha spazzato via gli uomini e, contemporaneamente, depersonalizzato il racconto. Ma anche la critica, afferma Pabst, subisce una propria agonia (p. 255): da un lato il bisogno di critica permane, dall'altro sempre più si addita la sua paralisi e, insieme, il disorientamento legato al suo scomparire. Jirgl risponde con le figure dei suoi romanzi, che raccontano storie di fallimenti e di autoannientamenti o di personaggi in preda a follie omicide: figure che hanno trasformato la critica alla società in un odio indiscriminato come quello degli assassini seriali. Il realismo a cui approda Jirgl, che si nutre di autori come Döblin o Arno Schmidt, fa sua la formula di un accadere che non riguarda la storia narrata bensì il testo stesso: è il testo che accade e il suo accadere è la forma di un nuovo realismo. Pabst fa notare come i primi testi, con il loro ibridismo sul piano dei generi, indichino un rifiuto della rappresentazione, ragione per cui la ripresa del concetto di realismo è in linea con la produzione precedente e nello stesso tempo segna una svolta, divenuta manifesta alla fine degli anni Novanta. Il ritorno al realismo non può eludere adesso la totalità mediale della realtà, ovvero la sua coscienza critica che produce un narrare, declinato esclusivamente nella forma del presente (come avviene in *Mutter Vater Roman*). Il nuovo realismo di Jirgl ha a che fare con la riduzione della storia, la quale a sua volta sancisce la fine dell'utopia.

Come per Jirgl anche per Grünbein Heiner Müller appartiene alla sua genealogia di autore: per lui, all'indomani della sua morte, lo scrittore originario di Dresda scriverà un ricordo in versi. Müller è lo scrittore di un tramonto, la sua fine l'indizio di una sconfitta storica che Grünbein legge anche in relazione alla poetica dei generi. Il resto è lirica, suona il verso finale del *Brief an einen toten Dichter*, ripreso letteralmente dal testo di Müller su Medea: il fallimento è legato alla storia non meno che al genere del dramma. Il confronto con Müller serve a Grünbein per legittimare la poesia che nel suo parlare residuale può rispondere a quel disagio verso la storia che caratterizza il dopo '89. Il poststorico è soprattutto relativo al precoce, anzi repentino invecchiare di un sistema che, dopo la caduta del muro, diventa per tutti inesorabilmente anacronistico. Nello stesso tempo Grünbein scopre per sé un nuovo classicismo come avviene nel volume *Nach den Satiren*, dove compaiono figure esemplari di autori romani a cui il poeta moderno si rifà già a partire dalla nuova lunghezza dei versi. A dominare i testi la preposizione *nach* suggella un'attualità, già preguata della disfatta futura che il passato ha annunciato. Così sarà possibile assimilare Berlino a Pompei mentre il presente porta già le tracce della rovina a cui volge lo sguardo il moderno archeologo.

Dopo avere dedicato un capitolo a ogni autore, Pabst riprende alla fine del volume il filo del discorso per tessere relazioni, puntualizzare analogie e differenze sia fra gli autori stessi sia tra questi e gli autori che appartengono al canone della modernità da Kafka a Brecht, da Majakowsky a Rimbaud, da Döblin a Brecht. A permanere è un dialogo costante con la tradizione dei moderni, come conferma il persistente confronto con i generi letterari, la cui esistenza,

identità e trasformazione caratterizza la fase successiva alla fine del sistema socialista. Pure avvertendo l'inafferrabilità delle categorie o forse proprio grazie alla dichiarata coscienza del loro essere non più determinabili (assolutamente scettiche le affermazioni di Müller verso il postmoderno o quelle di Hilbig verso il moderno), questi autori dell'est che tanto successo avranno nella Germania degli anni Novanta, confermano la loro identità in un atteggiamento critico che, in ognuno di loro, si era manifestato già prima della fine e perciò, proprio con la fine, è in grado di dare vita a un nuovo inizio.

Gabriella Catalano

Federica Ricci Garotti, *Das Image Italiens in deutschen touristischen Reisekatalogen*, Carocci, Roma 2016, pp. 226, € 24

Reisekataloge sind eine «multikomplexe» (Ch. Gansel, 2008), «hybride Textsorte» (K. Ehlich, 2014), die Reiseziele facettenreich beschreiben und aufgrund persuasiver Strategien die Urlauberinnen und Urlauber überzeugen wollen, ihre Ferien in jeweils ganz bestimmten Regionen der Erdkugel zu verbringen. Da Reisekataloge der Ebene des Werbe- und Verlagsbereichs innerhalb des Tourismus-Diskurses angehören, geht die Autorin von der begründeten Annahme aus, dass sie Werbetexte sind und untersucht die ausgewählte Textsorte unter diesem Blickwinkel, der nicht in jedem Fall selbstverständlich ist.

Inwieweit sich das Image Italiens in den deutschen Reisekatalogen geändert hat und welche sprachlichen Strategien von den Herausgebern bevorzugt werden, sind zwei der zentralen Fragestellungen, die die Autorin in ihrem Buch beantwortet. Untersuchungsbasis bildet

ein Korpus von acht touristischen Katalogen, das nach den Prinzipien der funktional-pragmatischen Textanalyse und der Textlinguistik untersucht wird. Die Textexemplare werden somit punktuell auf allen Ebenen analysiert: von der Textoberfläche (formale Struktur, Texthandlungen) zur Mikrostruktur (sprachliche Elemente, Syntax, Lexik, Stilmittel). Präzise terminologische Definitionen, interessante Überlegungen zur Darstellungen einer Reise in der deutschsprachigen Kultur und detaillierte Reflexionen über naheliegende touristische Textsorten bereichern die Antworten zu Fragen, die in der Fachliteratur bisher noch keine endgültige Beantwortung finden konnten.

Federica Ricci Garotti strukturiert ihre komplexe Studie in zwei Teilen: nach dem ersten empirischen Teil, in dem das repräsentative Korpus vorgestellt und analysiert wird, folgt der zusammenfassende Teil, in dem die Ergebnisse präsentiert und diskutiert werden.

In der Einleitung bietet die Autorin eine aufklärende Begriffsbestimmung der Wörter 'Tourismus', 'Urlaub', 'Reise' und 'Fremdverkehr' und definiert mit Präzision die ausgewählte Textsorte, indem sie sie von ihr nahe verwandten, wie Broschüre und Prospekt, abgrenzt. Anschließend werden die Methode und die Analyse Kriterien thematisiert, die ein von Hoffmann abgeleitetes Schema (L. Hoffmann, 2001) zur Grundlage nehmen und den Prinzipien der Funktionalen Pragmatik (K. Ehlich, 1984) zugeordnet sind. Die aus vier Phasen bestehende Textanalyse (Fragestellung, inhaltliche Organisation, sprachliche Realisierung der Handlungsstruktur und Sprachhandlungen) führt letztendlich zur Hervorhebung der regelmäßig vorkommenden Sprechhandlungen, um eine prototypische musterhafte Standardisierung der Textsorte nachzuvollziehen. Weitere Fragestellungen beschäftigen sich mit einer der zeit-

weiligen Leitfragen der gegenwärtigen Fachliteratur, und zwar: i. inwieweit die interkulturelle und landesspezifische Prägung in touristischen Werbetexten unterstrichen oder verborgen bleiben soll; ii. ob die italienischen Touristenziele in den heutigen Katalogen wie in der Vergangenheit dargestellt werden und ob die Reise nach Italien gegenwärtig noch als ein *topos* der deutschen Sehnsucht nach dem Süden anzusehen ist.

Das Korpus, das für das deutsche Publikum aus acht Reisekatalogen besteht, die von unterschiedlichen Herausgebern veröffentlicht worden sind, wird detailliert vorgestellt: *Trentino, In Verona amore a prima vista!*, *Die oberitalienischen Seen, Riviera di Levante, Adriaküste. Lidi di Comacchio, Marche: Italien in einer Region, Campiglia Marittima: La costa degli Etruschi; Capri, Ischia, Procida: touristische Informationen* sind die Textexemplare, die punktuell auf folgende Bestandteile hin analysiert werden. Im Mittelpunkt stehen die ästhetische Form, die Gestaltung der Umschlagseite, der Titel, die Haupttexte auf der inneren Seite und die Kontaktinformationen. Hauptgegenstand ist insbesondere der erste Fließtext der jeweiligen Kataloge, der auch als Einstufungstext gelten kann, da er die geographischen Hauptinformationen liefert und jeweils die gesamte Gegend im Überblick präsentiert, während Bilder nicht Gegenstand der Analyse sind. Zu vermerken sind auch die Überlegungen, die die Autorin während der Analyse anstellt, die nicht nur wissenschaftliche sondern auch didaktische Auswirkungen haben könnten.

Im zweiten Teil der Veröffentlichung werden die Ergebnisse der Analyse präsentiert und problematisiert. Vorerst wird die Textebene in Betracht gezogen und die Autorin legt mit Genauigkeit Kriterien zur Unterscheidung der Textsorte Reisekatalog von derjenigen des Reise-

führers vor. Auch wenn Ähnlichkeiten, wie u.a. das Vorhandensein von instruktiven Handlungen, aufwertenden Sprachhandlungen, expressiven Sprachmitteln und einer bemerkenswerten illokutiven Kraft nicht zu leugnen sind, werden die Differenzen mit Klarheit geschildert. Anschließend wird auf die formale Struktur der Kataloge eingegangen, die sich alles andere als homogen erweist: die Einführung der beiden Kategorien 'obligatorisch' und 'optional' für die Beschreibung bietet interessante Rückschlüsse. Für die visuelle Darstellung der Ergebnisse werden auch zusammenfassende Tabellen angeboten, die im Detail die analysierten Bestandteile der Kataloge auflisten und graphisch darstellen. Auch auf sprachliche Elemente wird detailliert eingegangen; dabei werden Texthandlungen, syntaktische Hauptvorkommen, wiederkehrende Attribute, usuelle Wortverbindungen und allgemeinere Merkmale in den Fokus gestellt. Abschließende, nicht weniger wichtige Aspekte bilden der Exkurs über den Begriff 'Hybridität', der als Leitfaden dient und eine zu bestätigende These für die Autorin darstellt, sowie die Adressatenanrede.

Schlussfolgerungen bezüglich der eingänglichen Forschungsfragen beenden den zweiten Teil der Arbeit um das Image Italiens zu beleuchten, wie man es der von Herausgebern konstruierten Darstellung entnehmen kann. Die Reaktion deutscher Touristen sowie ihre Rückmeldung sind der Autorin nicht bekannt; die Rezeption der untersuchten Texte wird jedoch als weiterzuführender Analysegegenstand in Aussicht gestellt.

Drei Hauptkonzepte (die Idee des Südens, die Bestimmung der Fremdheit, die gemeinsamen Eigenschaften für die Darstellung Italiens) umfassen diesen letzten Teil, der zusammenschließend zwei wichtige, für das Korpus charakterisierende Konzepte hervorhebt: die

Vagheit und die Nähe. Zwei interessante Paradoxien beenden somit die Veröffentlichung, mit dem gleichzeitigen Desideratum, der Tourismus möge als soziolinguistisches, soziosemiotisches, interkulturelles Phänomen der gegenwärtigen Kultur untersucht werden.

Die Veröffentlichung von Federica Ricci Garotti ist als bedeutende theoretische Grundlegung für die Erforschung von touristischen Textsorten einzuschätzen. Zudem bietet sie auch einen wichtigen Beitrag zur interdisziplinären Erforschung des Tourismus, da sie vielfältige Anregungen für weitere Analysemente enthält.

Bibliographische Hinweise

Gansel, Christina, *Textsorten in Reisekatalogen – Wirklichkeitskonstruktion oder realitätsnahe Beschreibung*, in *Textsorten und Systemtheorie*, hrsg. v. Ch. G., V & R Unipress, Göttingen 2008, S. 155-170.

Ehlich, Konrad, *Sprechhandlungsanalyse*, in *Methoden der Erziehungs- und Bildforschung*, hrsg. v. Henning Haft – Hagen Kordes, Bd. II, Klett-Cotta, Stuttgart 1984, S. 526-538.

Ehlich, Konrad, *Tourismus und sprachliches Handeln – diessseits und jenseits von Lingua-franca-Kommunikation*, in D. Höhmann, *Tourismuskommunikation. Im Spannungsfeld von Sprach- und Kulturkontakt*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2014, S. 13-37.

Hoffmann, Ludger, *Pragmatische Textanalyse. An einem Beispiel aus dem Alltag des Nationalsozialismus*, in *Mediensprache und Medienlinguistik*, hrsg. v. Dieter Möhn – Dieter Roß – Marita Tjarks-Sobhani, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2001, S. 283-310.

Carolina Flinz

Bernd Rüschoff – Julian Sudhoff – Dieter Wolff (hrsg. v.), *CLIL Revisited. Eine kritische Analyse zum gegenwärtigen Stand des bilingualen Sachfachunterrichts*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2015, S. 385, € 74,95

Der vorliegende Sammelband gibt einen sehr guten Einblick in die aktuelle Diskussion um den Bilingualen Sachfachunterricht (auch CLIL – Content and Language Integrated Learning) und liefert eine systematische und kritische Analyse dieses Unterrichtskonzepts. In sieben Kapiteln wird das Thema aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet: 1. Definition des Bilingualen Lehrens und Lernens, 2. Kritische Überlegungen zur Ausgestaltung von CLIL im öffentlichen Schulwesen, 3. Kritische Überlegungen zum Erwerb der fremdsprachlichen Kompetenzen in CLIL-Kontexten, 4. Kritische Überlegungen zum Erwerb sachfachlicher Kompetenzen in CLIL-Kontexten, 5. Kritische Überlegungen zur Gestaltung von Fach- und Sprachunterricht in CLIL-Kontexten, 6. Kritische Überlegungen zur Ausbildung von CLIL-Lehrern und abschließend 7. CLIL-Revisited – Eine Synthese.

Im ersten Kapitel steht das nach wie vor kontrovers diskutierte Thema der Definition des bilingualen Lehrens und Lernens im Mittelpunkt. Dieter Wolff, Professor em. für angewandte Psycholinguistik an der Bergischen Universität in Wuppertal, der sich seit vielen Jahren intensiv mit bilinguaem Lehren und Lernen beschäftigt, bietet in seinem Beitrag einen optimalen Ein- und Überblick in die Gebrauchsdefinitionen von CLIL bzw. Bilinguaem Sachfachunterricht, den Faktoren, die dieses Unterrichtskonzept charakterisieren und den verschiedenen Varianten, die dieses Konzept innerhalb des Bildungssystems im Hinblick auf seine Unterschiede und Zu-

gangsweisen beschreiben. Nach einem ersten kurzen historischen Überblick über Bilinguale Erziehung, CLIL – Bilingualer Sachfachunterricht – Immersion und dessen Implementierung in den verschiedenen Schulstufen und Schultypen und den verschiedenen Bezeichnungen, Begrifflichkeiten und Definitionen, wird versucht statt einer «knappen, hieb- und stichfesten Begriffsbestimmung» (S. 12) ein Faktorengeflecht zu beschreiben, das allen Varianten als Gebrauchsdefinition gerecht wird. Zuerst wird beleuchtet, inwieweit die Verwendungshäufigkeit von Fremdsprache und Schulsprache im Bilingualen Sachfachunterricht Grundlage für eine Differenzierung der verschiedenen Formen und damit für eine Definition dienen kann. Es werden drei Typen, idealtypische Ausprägungsformen (S. 20), beschrieben: Typ A – Fremdsprache als Medium des Lernens, Typ B – Fremdsprache als Leitsprache und Typ C – Fremdsprache und Schulsprache als komplementäre Bestandteile des BU. Durch eine kurze Dokumentation einer fragebogengestützten Erhebung an insgesamt 13 Sekundarschulen mit bilingualen Zweigen wird festgestellt, dass die Verwendungshäufigkeit nicht das alleinige Merkmal für eine valide Definition sein kann, sondern ein «komplexeres Faktorengeflecht» (S. 27). Die verschiedenen Faktoren, die für eine Begriffsbestimmung determinierend sind, werden im folgenden beleuchtet: Faktoren, welche sich auf das Lernziel, auf didaktisch-methodische Aspekte und auf inhaltliche Aspekte beziehen. Der gelungene und lesenswerte Beitrag schließt mit einer Zusammenfassung der Faktoren, die eine Definition bilingualen Lernens bestimmen und gibt dem Lesenden einen sehr guten Einblick in die Komplexität des Themas.

Das zweite Kapitel ermöglicht einen interessanten Überblick in die Aus-

gestaltung von CLIL im öffentlichen Schulwesen. In den Beiträgen wird das bilinguale Lernen in der Grundschule (Katja Heim, Universität Duisburg-Essen), in weiterführenden Schulen (Henry Rönneper – Clemens Boppré, Schulministerium NRW) und der Universität mit «CLIL und der tertiäre Sektor» (Ute Smit, Universität Wien) beleuchtet und wirft interessante Diskussionspunkte auf: Sprachkompetenz der Lehrenden und Lernenden, Lernerfolg und Lernziele, Internationalität und Interkulturalität und schließlich werden auch sprachpolitische Fragen aufgeworfen.

Im dritten Kapitel wird der Erwerb der fremdsprachlichen Kompetenzen in CLIL-Kontexten beleuchtet. Thorsten Piske der Universität Erlangen-Nürnberg gibt in seinem Beitrag einen kritischen Überblick über verschiedene, «viel zu wenige» Studien zum Erwerb der CLIL-Fremdsprache bei Lernenden an Grundschulen und an weiterführenden Schulen (S. 120) und versucht die verschiedenen Gründe für eine «vergleichsweise hohe Kompetenz» (S. 115) aber auch die möglichen Schwierigkeiten beim Erwerb der CLIL-Sprache zu analysieren. In ihrem Beitrag *Zum Erwerb der CLIL-Fremdsprache durch Schülerinnen und Schüler mit Migrationshintergrund* hinterfragen Ingrid Gogolin und Hanne Brandt der Universität Hamburg die einsprachige Weltsicht des Schulsystems, die Einsprachigkeit als Normalfall und Mehrsprachigkeit als Ausnahme sieht und damit allen Schülern und Schülerinnen mit Migrationshintergrund und demnach mit anderen Erstsprachen nicht gerecht wird und deren Potential nicht nutzt. Der interessante Aufsatz bietet einen guten Überblick über Mehrsprachigkeit, «lebensweltlicher Mehrsprachigkeit» und «super-diversity» (S. 129) und den darausfolgenden Herausforderungen für das Bildungssystem,

erlaubt aber auch einen Einblick in die Forschung zum fremdsprachlichen Lernen von Mehrsprachigen und schließt mit einem Ausblick auf mögliche Forschungsdesigns zur Wirksamkeit von CLIL im Kontext der Mehrsprachigkeit.

Das vierte Kapitel stellt den Erwerb sachfachlicher Kompetenzen im CLIL-Kontexten in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. In drei Beiträgen wird CLIL-Unterricht in sozialwissenschaftlichen und naturwissenschaftlichen Fächern und Kunst dokumentiert. Stefanie Lamsfuß des Siebengebirgsgymnasiums Bad Honnef illustriert in ihrem sehr informativen und pragmatisch-orientierten Aufsatz den sachfachlichen Kompetenzerwerb in gesellschaftlichen (sozialwissenschaftlichen) CLIL-Kontexten und zeigt den Mehrwert des bilingualen Lernens durch den höheren Grad der Elaboration der Unterrichtsinhalte, typischer Strategien bilingualer Schüler, der Konstruktionsarbeit an fachlichen Begriffen und Konzepten und nicht zuletzt das interkulturelle Lernen auf. Andreas Bonnet der Universität Hamburg beschäftigt sich mit dem sachfachlichen Kompetenzerwerb in naturwissenschaftlichen CLIL-Kontexten und stellt didaktisch-methodologische Aspekte in den Mittelpunkt mit dem Ziel eine Didaktik naturwissenschaftlichen CLIL-Unterrichts zu umreißen und prinzipiell zu einer genaueren Reflexion über methodische Aspekte und Zielbestimmungen in naturwissenschaftlichen Fächern einzuladen. Interessant ist sein Überblick über die didaktisch-methodischen Planungselemente für den Bilingualen Unterricht in den Naturwissenschaften (S. 177). Im letzten Beitrag dieses Kapitels von Jutta Rymarczyk der Pädagogischen Hochschule Heidelberg steht der Kunstunterricht im Mittelpunkt. Im ersten Teil wird die bestehende Forschung im CLIL-Kontext aus der Sachfachpers-

pektive beleuchtet, wobei besonders Forschungen aus Deutschland und den Niederlanden dokumentiert werden. Nach einem historischen Rückblick auf bilingualen Kunstunterricht gestaltet die Autorin einen interessanten Ausblick auf die noch zu nutzenden Potentiale dieses Faches für das CLIL-Konzept und zeigt wie Kunstunterricht stärker genutzt werden könnte.

Das fünfte Kapitel sammelt sechs Beiträge, die sich mit der Gestaltung von Fach- und Sprachunterricht in CLIL-Kontexten beschäftigen. Der erste Beitrag von Stephan Breidbach der Humboldt-Universität Berlin mit dem vielversprechenden und etwas holprigen Titel *Zum Stand der Entwicklung einer CLIL-Didaktik für den bilingualen Unterricht: Vier Grundmodelle und das (ewig?) uneingelöste, aber einlösbare Versprechen reflexiver Lernprozesse* präsentiert vier Leitmodelle der Theoriebildung: Immersions-/Vehikularsprachenmodell, Bikulturalismus-Modell, Kultur-Pluralisierungs-Modell und Literalitäts-Enkulturations-Modell und definiert in einem zweiten Teil die Gelingensbedingungen für reflexive Lernprozesse. Erste Bedingung für das Gelingen ist die herausfordernde Struktur des Gegenstandes des Unterrichts, die auch mit dem Begriff «entdeckendes Lernen» beschrieben werden kann. Die zweite Bedingung für das Gelingen von reflexiven Lernprozessen ist laut Breidbach das «Zustandekommen von Bedeutungsaushandlungen» (S. 216), während als dritte und letzte Bedingung, das *Scaffolding*, eine den Lernproblemen angemessene inhaltliche Unterstützung der Lehrperson, genannt wird. Der Beitrag legt durch den Titel die Latte recht hoch und lädt geradezu ein auf das Einlösen des Versprechens zu pochen. Der Beitrag von Josef Leisen der Universität Mainz *Zur Integration von Sachfach und Sprache im CLIL-Unterricht* ist jeder Lehrperson,

die sich einem sprachsensiblen Unterricht egal in welchem Fach verpflichtet fühlt, nur zu empfehlen. «Sprache ist kein 'Transportmittel' für Inhalte, sondern ein Konstruktionsmittel für Verstehenskonstruktionen» (S. 227). Von dieser Grundannahme ausgehend, illustriert Leisen die verschiedenen Sprachebenen des Unterrichts und formuliert eine Liste von Empfehlungen für einen sprachsensiblen, sprachintensiven und diskursiven Unterricht, die für alle im Ausbildungsbereich Tätigen lehrreich ist. Ausgehend von Leitlinien für einen sprachsensiblen Unterricht und Sprachlernbedingungen werden weitere Sprachprobleme und die Steuerung von Sprachlernprozessen im Fachunterricht beleuchtet und analysiert. Die Lektüre des Beitrags lädt zweifellos jeden Lehrenden zu einer genauen und selbstkritischen Auseinandersetzung mit den angesprochenen Aspekten ein. Der Beitrag von Oliver Mentz der Pädagogischen Hochschule Freiburg beschäftigt sich mit dem aktuellen Stand des Fächerreinsatzes im bilingualen Unterricht in Deutschland, einem interessanter Überblick, der allerdings mit Statistiken illustriert wird, die kaum zu entziffern sind. Der Beitrag schließt mit einer kritischen Auseinandersetzung von typischen Problembereichen des bilingualen Lernens und Lehrens: der wissenschaftlichen Fundierungen von CLIL, strukturellen Problemen in unterrichtsorganisatorischer Perspektive und dem Spagat zwischen fachinhaltlicher Kompetenz und sprachlicher Kompetenz, um dann mit einem «Plädoyer des Fächerkanons» (S. 259) zu schließen und den Bildungsauftrag der verschiedenen Fächer im CLIL-Kontext neu zur Diskussion zu stellen. Mit der «Materialentwicklung im bilingualen Sachfachunterricht» beschäftigt sich Julian Sudhoff der Universität Duisburg-Essen und geht damit ein sehr wichtiges Thema an. Der Beitrag geht davon

aus, dass es das «ideale» Material nicht gibt und umreißt drei «grundlegende Gestaltungsprinzipien bilingualer Lehr- und Lernmaterialien»: Zweisprachigkeit, Mehrperspektivität und sprachsensibles Arbeiten und analysiert bilinguale Unterrichtsmaterialien. Das Thema des transkulturellen Lernens im CLIL-Unterricht steht im Zentrum des Beitrags von Wolfgang Hallert der Justus-Liebig-Universität Gießen. Transkulturelles Lernen wird nicht auf eine komparativ-interkulturelle Kontrastierung reduziert und transkulturelles Lernen bedeutet nicht die «Einebnung kultureller Differenzen», sondern der «Entwicklung eines Bewusstseins für die Normalität und die Vielfalt von Differenzen und Fremdheiten» (S. 303). Im Beitrag *Zur affektiv-motivationalen Entwicklung von Lernenden im bilingualen Sachfachunterricht* von Dominik Rumlich der Universität Duisburg-Essen stehen zwei empirische Studien mit dem Fokus auf die affektiv-motivationale Disposition im englischen CLIL-Unterricht (Dallinger – Jonkmann 2014 und Rumlich 2015 i.Dr.) im Mittelpunkt. Im letzten Beitrag des fünften Kapitels von Claus Gnutzmann der Technischen Universität Braunschweig wird ein sehr wichtiges Thema angegangen: *Kritische Überlegungen zur Ausbildung von CLIL-Lehrern*. Nach einer Analyse der Anforderungen an CLIL-Lehrkräfte werden verschiedene Studienangebote deutscher Universitäten und Pädagogischer Hochschulen dargestellt. Der Bedarf an CLIL-Ausbildungsgängen ist nicht nur in Deutschland groß, doch wird nicht nur dort «die Forderung nach Innovation im Studium zwar offensiv an die Fakultäten herangezogen, sie muss aber in der Regel nach den Wünschen der 'Auftraggeber' kostenneutral sein» (S. 348), was ein großes pragmatisches Limit bleibt.

Das sechste Kapitel von Bernd Rüschoff der Universität Duisburg-Essen

will eine abschließende Synthese sein. In einem ersten Teil werden für die moderne Sprachdidaktik fundamentale Aspekte illustriert: Lerntheoretische Prinzipien, Wissenskonstruktion und Out-Put-Orientierung, Authentizität, Motivation, Handlungsorientiertes und task-basiertes Lernen, Sprache und Sprachgebrauch, sprach(en)sensibles Lernen, bilingualer Sachfachunterricht und die Sachfächer, um dann mit einer Liste von Impulsen zu schließen, die dem weiteren Diskurs zum Bilingualen Sachfachunterricht sowie zukünftigen Forschungen als Grundlage dienen sollten.

Der vorliegende Band ist ein wertvoller Beitrag zur Entwicklung einer bilingualen Lehr- und Lernkultur. Die Lektüre ist für alle Beteiligten – Lehrende, Forschende und Entscheidungsträger des Bildungssystems – aufschlussreich, um die Komplexität aber auch den weitreichenden Mehrwert, den diese Art zu lernen bieten kann, zu unterstreichen. Auch wenn ein Beitrag, der das Thema aus der Perspektive der Lehrenden, deren Sichtweisen, Erfahrungen und Probleme in der Realisierung des CLIL-Konzepts, ein Beitrag, der die Lehrenden als beobachtendes Element zur Sprache kommen lässt, fehlt. Es sollte auch unbedingt klarer und expliziter die Bedeutung der Ausbildung von CLIL-Lehrkräften, der Konzeption neuer Studiengänge und Ausbildungen diskutiert werden, um diese neue professionelle Figur mit allen Kompetenzen und Qualifikationen genau zu definieren. Der Mehrwert bilingualen Lehrens und Lernen, der von allen Beiträgen des Sammelbandes unterstrichen wird, kann nicht zum Nulltarif erwartet werden: CLIL-Ausbildungen sollten angeboten und finanziert werden und CLIL-Lehrstellen sollten finanziell attraktiv sein.

Sabine C. Stricker

CONVEGNI E SEMINARI: RESOCONTI E BILANCI

Con questo numero si apre una nuova rubrica mirata a creare un agile archivio informativo di ciò che viene organizzato nel corso dell'anno in ambito convegnistico e seminariale. Si pregano gli interessati di fornire i materiali a fabcambi@gmail.com.

«*La densità meravigliosa del sapere*». *Cultura tedesca in Italia tra Settecento e Novecento* (Università degli Studi di Bari, 19-20 maggio 2016)

Inaugurando il primo volume dell'«Archivio glottologico italiano», nel 1873, Graziadio Isaia Ascoli provava a correggere l'idea che il vantaggio della Germania nel campo della filologia corrispondesse a una sorta di superiorità *tout court* della cultura tedesca. La «scienza boreale», così Ascoli, si giova non di una disposizione naturale alla severità degli studi, ma di «quel felicissimo complesso di condizioni, mercé il quale nessuna forza rimane inoperosa e nessuna va sprecata, perché tutti lavorano, e ognuno profitta del lavoro di tutti, e nessuno perde il tempo a rifar male ciò che è già fatto e fatto bene». Queste condizioni strutturali alimentano una «densità meravigliosa del sapere, per la quale è assicurato, a ogni funzione intellettuale e civile, un numeroso stuolo di abilissimi operaj». Il limpido giudizio di Ascoli ha fornito la formula introduttiva a un convegno dedicato all'attività delle istituzioni coinvolte in vari segmenti del commercio culturale italo-tedesco. Disposte secondo un criterio di linearità cronologica, le relazioni hanno presentato il lavoro profuso da case editrici, riviste, accademie e istituzioni universitarie italiane per la ricezione e il radicamento della produzione intellettuale 'oltremontana'.

Giulia Cantarutti si è soffermata sulla costellazione addensatasi nell'ultimo quarto del diciottesimo secolo intorno alle «Efemeridi letterarie di Roma» e all'«Antologia romana». Fondate rispettivamente nel 1772 e nel 1774, le due riviste si distinguono per il sostegno fornito alle posizioni della cosiddetta 'seconda Arcadia', incardinate sul 'triangolo neoclassico' Gessner-Winckelmann-Mengs e fortemente connotate nel senso di una concezione civile della letteratura, che trova nell'ambito delle forme simboliche un canale aperto al conseguimento della virtù individuale e della 'pubblica felicità'. Stefano Ferrari ha focalizzato in particolare le vicende legate all'assimilazione di Winckelmann nella cultura italiana del Settecento. Applicando il modello formulato da Michel Espagne e Michael Werner sulle strutture operanti nei processi di *transfert* culturale, l'intervento di Ferrari ha dato conto del consolidarsi della presenza di Winckelmann nel passaggio dalle reti spontanee di intellettuali congeniali, al lavoro già strutturato delle riviste, all'attività sistematica prestata dall'editoria con la diffusione di traduzioni a grande tiratura. Un caso particolare nella storia editoriale del Winckelmann italiano è stato oggetto della relazione di Alexander Auf der Heyde, che si è concentrato sulle pubblicazioni curate da Leopoldo Cicognara per la stamperia pratese dei Fratelli Giachetti. Del ruolo svolto da una casa editrice nel *Kulturtransfer* nella prima metà dell'Ottocento si è occupato anche Maurizio Pirro, presentando la strategia culturale alla base del canone selezionato dall'editore milanese Giovanni Silvestri nella «Biblioteca scelta di opere tedesche tradotte in lingua italiana».

Flavia Frisone ha discusso l'incidenza del modello tedesco sull'organizzazione degli studi di archeologia nel sistema universitario dell'Italia postunitaria. Il

riferimento obbligato a tale modello doveva necessariamente trovare un punto di conciliazione con la specificità della situazione italiana. Il contributo di Frisone ha presentato due diverse risposte a questa esigenza, nelle figure di due studiosi, Antonio Salinas e Francesco Cavallari, dediti sul finire dell'Ottocento alla ricerca archeologica in Italia meridionale e in Sicilia. Una costellazione siciliana è stata al centro anche dell'intervento di Nicola De Domenico, che ha trattato della presenza della filosofia tedesca nella «Biblioteca filosofica» di Palermo, che il suo fondatore – Giuseppe Amato Pojero – struttura anche in rapporto a primi esperimenti di ricezione della fenomenologia husserliana.

Lo studio del lavoro svolto dall'editoria italiana per l'apertura alla letteratura tedesca del campo culturale italiano ha trovato negli ultimi anni un notevole impulso nell'apertura di un sistematico cantiere di ricerca presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici. Alcuni studiosi attivi in questo gruppo hanno presentato i risultati delle proprie ricerche tematizzando il lavoro di case editrici, riviste e singoli mediatori. Anna Baldini ha illustrato l'influenza esercitata da Benedetto Croce sugli intellettuali raccolti intorno alle riviste fiorentine «Leonardo», «La Voce» e «Lacerba», nel segno di un comune progetto di sovversione dei valori culturali e intellettuali dominanti nelle istituzioni culturali italiane del primo Novecento. Adottando i paradigmi sociologici di Pierre Bourdieu, Michele Sisto ha mostrato come alcuni letterati in cerca di consacrazione nel campo culturale italiano dei primi anni del ventesimo secolo, tra cui spiccano Croce, Papini, Prezzolini, Slataper e Borgese, siano i principali responsabili del rinnovamento del repertorio della letteratura tedesca tradotta in Italia: sono loro a introdurre Novalis e Hebbel, a realizzare la prima edizione integrale del *Wilhelm Meister*, a presentare *Die*

Geburt der Tragödie di Nietzsche come un'anticipazione parziale e imperfetta dell'estetica crociana. Daria Biagi si è soffermata sulla figura di Giuseppe Antonio Borgese. Attraverso il suo lavoro di giornalista e di scrittore, di professore universitario, di traduttore e curatore editoriale, Borgese contribuisce in maniera radicale a rinnovare l'immagine che gli italiani hanno della Germania e della sua letteratura. Particolarmente significativo è tra gli altri il progetto della «Biblioteca Romantica», la collana che Borgese cura per Mondadori all'inizio degli anni Trenta con l'intenzione di offrire ai lettori italiani i classici del romanzo europeo ottocentesco, in traduzioni accurate e stilisticamente attuali. Anna Antonello ha analizzato le sezioni tedesche di due riviste attive all'indomani della Seconda guerra mondiale, «Il Ponte» e «Botteghe Oscure». In accordo con le scelte dei loro direttori (Piero Calamandrei, seguito da Corrado Tumiati, e la principessa americana Marguerite Caetani), e grazie al sostegno di alcuni collaboratori d'eccezione (Lavinia Mazzucchetti, Ingeborg Bachmann e Paul Celan), le due riviste, pur presentando ai loro lettori due repertori profondamente diversi, appaiono incentrate su una concezione liberale e borghe- se ancora legata all'idealismo crociano.

Uno strumento editoriale finora largamente sottovalutato dalla ricerca, la rassegna bibliografica, è stato presentato nei suoi effetti sul *Kulturtransfer* da Natascia Barrale, che ha definito un *corpus* rappresentativo di periodici includendovi «L'Italia che scrive» (1918-1943) di Formigini, «I Libri del giorno» (1918-1929) dei fratelli Treves, che dal 1930 viene assorbito dal già esistente «Leonardo» (1925-1930; 1930-1947), «Pegaso» (1929-1933) e «Pan» (1933-1935), entrambi diretti da Ugo Ojetti. Pur coincidendo quasi sempre con le intenzioni programmatiche generali del periodico, specie nel caso di

organi legati all'attività di case editrici, gli articoli e le recensioni apparsi sulle rassegne bibliografiche permettono di tracciare una panoramica piuttosto fedele della ricezione della letteratura tedesca in Italia fra le due guerre. Il campo dell'editoria periodica è stato al centro anche degli interventi di Domenico Mugnolo e Lorella Bosco. Mugnolo ha preso in considerazione due riviste vicine alle posizioni del PCI, «Società» e «Il Politecnico», approfondendo in particolare due casi significativi. Per quanto riguarda il «Politecnico», si tratta di un numero in gran parte dedicato a Kafka, che vede schierati su posizioni contrastanti il direttore Elio Vittorini e il collaboratore Franco Fortini. Per «Società», Mugnolo ha esaminato invece una questione apparentemente lontana dai termini del dibattito culturale proprio del dopoguerra (le posizioni sociali degli intellettuali tedeschi nel Settecento fra Illuminismo e *Sturm und Drang*), mostrando come tale questione riemerge a più riprese nel corso degli anni e offra una traccia significativa per ricostruire le modificazioni dell'immagine della società e della cultura tedesche in ambienti marxisti. Bosco ha ricostruito la storia della rivista «Belfagor» dalla prospettiva di alcune materie inerenti al confronto con la cultura tedesca, e cioè la riflessione storico-critica sulla situazione politica della Germania a partire dal secondo dopoguerra, il confronto con l'opera filologica e filosofica nietzscheana alla luce della pubblicazione della *Kritische Gesamtausgabe* di Colli e Montinari, la conoscenza e la discussione delle opere di Aby Warburg.

Il convegno si è caratterizzato per una marcata componente transdisciplinare. In questa chiave ci si è concentrati con frutto particolare sulla psicologia, un ambito estremamente sensibile al contatto con la cultura tedesca, soprattutto nei primi decenni del ventesimo secolo.

Su questo si sono incentrati i contributi di Mauro Antonelli e Italo Michele Battafarano. Antonelli ha ricostruito il processo di penetrazione della psicologia fenomenologica mitteleuropea nella cultura psicologica italiana. Preparata dal ventennale soggiorno di Franz Brentano a Firenze (1895-1915), dove si confrontò con vari esponenti della cultura psicologica e filosofica italiana presso la Biblioteca Filosofica e il Laboratorio di psicologia sperimentale fondato da Francesco De Sarlo, la fenomenologia trovò definitiva cittadinanza in Italia grazie al trasferimento, nel 1918, di Vittorio Benussi da Graz a Padova. Qui, nel 1919, vennero per lui istituiti la quarta cattedra italiana di psicologia e, l'anno successivo, l'Istituto di Psicologia. L'eredità mitteleuropea che Benussi portò con sé a Padova non fu in ogni caso circoscritta alla sola psicologia della percezione. Accanto a questa vi fu, sia pure in forma non ortodossa, la psicanalisi freudiana. Sulla costituzione del lessico psicanalitico in una stagione ancora iniziale della conoscenza delle teorie di Freud in Italia si è concentrata la relazione di Battafarano, che ha trattato delle strategie traduttive adoperate da Marco Levi Bianchini in tre versioni di opere freudiane pubblicate negli anni a ridosso della Prima guerra mondiale. Dall'analisi di queste traduzioni, in relazione a sintassi, grammatica e semantica, emergono due aspetti principali. Innanzi tutto si può cogliere il tentativo del traduttore di evitare confusioni concettuali tra il linguaggio della psicanalisi e quello delle due tradizioni allora dominanti nella cultura italiana, ovvero quella cattolica e quella idealistica. In secondo luogo emerge un'accentuata dimensione didattica, che si riscontra sia nell'esposizione grammaticale (per esempio per l'assenza del genere neutro in italiano e per l'accentuato uso dell'aggettivo sostantivato in tedesco) e sintattica (per effetto del-

la periodizzazione diversa nelle prosa scientifica italiana e tedesca), sia nella semantica, affinché il lettore italiano non incontri troppe difficoltà con la concettualità psicoanalitica, del tutto sconosciuta nell'Italia del 1915.

Barbara Sasse ha approfondito gli studi sul *Minnesang* nella germanistica italiana dal secondo dopoguerra fino agli anni Sessanta del Novecento. Analizzando antologie e opere monografiche, Sasse ha passato in rassegna le coordinate istituzionali che caratterizzavano gli studi sulla letteratura tedesca medievale e la relativa didattica nell'università italiana, in un periodo di rifondazione della germanistica a opera di studiosi come Giovanni Vittorio Amoretti, approfondendo in particolare le premesse teorico-culturali alla base dell'immagine del Medioevo in questa stagione ancora aurorale della nostra germanistica. Benché nel complesso selettivi e sbilanciati sull'età cortese, questi studi sul *Minnesang* hanno avuto il merito di radicare nel discorso scientifico della disciplina la letteratura medievale, ponendo le premesse per la valorizzazione di un'epoca storico-letteraria che al momento attuale appare invece oggetto di un interesse declinante. Marco Romani Mistretta ha provato a colmare il divario fra due rappresentazioni dominanti della posizione di Giorgio Pasquali nel panorama intellettuale del Novecento italiano e tedesco: una tradizione che mette l'accento sul suo ruolo di spicco nello sviluppo della filologia classica italiana, e un'altra che tende a vedere in lui un grande mediatore tra l'intellettualità italiana e quella tedesca in una difficile temperie socio-culturale. A partire da un ampio spettro di testimonianze di Pasquali e su Pasquali, Romani Mistretta ha mostrato come il contributo scientifico del filologo alle discipline classiche non sia di fatto separabile dalla sua attività, eminentemente

mente politica, di mediatore e riformatore culturale, esercitata soprattutto negli anni dell'insegnamento universitario a Firenze e a Pisa.

Maurizio Pirro

Ragionare sul mito tra studi di genere, politica e diritto – Über den Mythos reflektieren zwischen Gender Studies, Politik und Recht (Università degli Studi della Tuscia e Istituto Italiano di Studi Germanici, 27-28 settembre 2016)

Il 27 e il 28 settembre 2016 si è svolto, presso l'Università degli Studi della Tuscia e l'Istituto Italiano di Studi Germanici, il convegno internazionale *Ragionare sul mito tra studi di genere, politica e diritto – Über den Mythos reflektieren zwischen Gender Studies, Politik und Recht*. Il simposio, organizzato da Giuliano Lozzi e Paola Del Zoppo nell'ambito del progetto di ricerca *La ricezione del conflitto tra Antigone e Creonte. Dal pensiero della differenza agli studi queer*, aveva come obiettivo principale la riflessione soprattutto sul mito di Antigone e sulle sue rivisitazioni moderne, da diverse prospettive critiche e in senso interdisciplinare. Antigone è infatti un paradigma mitico che continua a suscitare grande interesse in diversi ambiti: dalla filosofia alla letteratura al teatro fino al diritto. La suddivisione in quattro parti del convegno (*Etica e politica, Sulle tracce di Antigone, Antigone e il diritto, Performance e performatività*) esemplificava la varietà dei contenuti che hanno animato il dibattito.

Dopo i saluti di Benedetta Bini, vice-direttrice del Dipartimento di studi linguistici e giuridici della Tuscia di Viterbo (DISTU), ha aperto i lavori Rita Svandrik (Firenze) con una relazione intitolata *Verwandtschaften und Verwandlungen e*

dedicata ad alcune letture filosofico-letterarie di Antigone: da Nietzsche a Frei Gerlach fino a Judith Butler. In seguito, se Sotera Fornaro (Sassari) ha coniugato la tragedia sofoclea con il tema del terrorismo e dei «corpi insepolti» (Bin Laden, Aldo Moro, la RAF), Amaranta Sbardella (Siena) ha sottolineato la ricorsività del mito antigoniano nella letteratura spagnola degli esiliati politici, commentando José Bergamín, José Martín Elizondo e María Zambrano. Stephan Kammer e Hans G. Reinhard, provenienti rispettivamente dalla LMU München e da Hagen, e successivamente Giuliano Lozzi (Studi Germanici/Tuscia) si sono interrogati sul rapporto tra il paradigma antigoniano e alcuni nodi etico-politici a esso connessi, come il tema della resistenza in Žižek e Frei Gerlach, la dicotomia tra economia e denaro, il rapporto tra dis gusto e politica in Butler e Nussbaum.

Nella seconda parte del convegno si sono alternati interventi di taglio letterario e interventi di taglio teorico-culturale: in ambito germanofono, Andrea Landolfi (Siena) ha parlato dell'*Antigone purificata* di Hofmannsthal come culmine di una irrealizzata *Sehnsucht* e Massimiliano De Villa (Studi Germanici) si è confrontato con il celebre romanzo di Grete Weil *Meine Schwester Antigone*; Angelo Riccioni (Tuscia) si è invece soffermato sulle figure di Antigone e di Alceste in Vernon Lee, identificandole con veri e propri miti della rassegnazione. Di miti vicini ad Antigone hanno parlato Arata Takeda (Berlino), che ha proposto una «doppia» prospettiva di Edipo, e Barbara Bollig (Trier), che ha presentato una rassegna di rielaborazioni del mito di Medea in prospettiva post-coloniale. Nell'ultima sessione della giornata viterbese si è indagato il rapporto tra Antigone e il diritto. Un rapporto stretto e significativo, come hanno dimostrato le relazioni di Gina Gioia (Tuscia), che ha

messo l'accento su un possibile dialogo tra il «processo giudiziario» e il «processo tragico», e di Angelo Schillaci (Roma, Sapienza), che ha approfondito il complesso tema del riconoscimento nella città/Stato. La giornata all'Istituto Italiano di Studi Germanici, aperta dai saluti della presidente Roberta Ascarelli, ha raccolto interventi dedicati soprattutto alla presenza di Antigone nel teatro, prevalentemente di lingua tedesca ma non solo: Daniela Padularosa (Roma, La Sapienza) e Marco Castellari (Milano, Statale) hanno parlato rispettivamente dell'*Antigone* di Bertolt Brecht e delle messe in scena dell'*Antigone* hölderliniana in Germania mentre Eva Marinai (Torino) ha commentato alcune note di regia relative all'*Antigone* brechtiana e all'allestimento del Living Theatre. Il convegno è stato chiuso dall'intervento di Elena Porciani (Napoli, Seconda Università) che, da una prospettiva critico-letteraria, ha ragionato sulla «modalità allegorica» e sulla «modalità performativa» in alcune rivisitazioni femminili del mito di Antigone. Nella discussione di chiusura, che ha coinvolto molti dei partecipanti al convegno, si è cercato di fare luce sui nodi concettuali più significativi: il peso del genere nell'*Antigone* sofoclea e il pericolo della «prevaricazione teorica» avanzata da Porciani; la possibilità di rendere il paradigma antigoniano malleabile a tal punto da inserirlo in una cornice attuale come quella del terrorismo (Fornaro ha parlato di «femminilizzazione del terrorismo»); la questione relativa al passaggio dal complesso di Edipo a un complesso di Antigone (Takeda); il dialogo, sempre più fecondo, tra diritto e letteratura nel segno di un mito al quale fanno riferimento, nella discussione più recente, giuristi come Rodotà e Zagrebelsky.

Giuliano Lozzi – Paola Del Zoppo

Sprache und Persuasion (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trento, 29.9-1.10 2016)

Die Tagung deutscher Linguistik *Sprache und Persuasion* fand am 29.9-1.10.2016 am Dipartimento di Lettere e Filosofia der Universität Trient statt. Die Tagungsorganisation wurde von Manuela Caterina Moroni und Federica Ricci Garotti übernommen.

Die Tagung wurde mit dem Ziel gestaltet, eine wissenschaftliche Reflexion zum Thema der Persuasion als bewusster Beeinflussung von Menschen in ihrem Denken, Fühlen und Handeln zu fördern, die sich durch bestimmte sprachliche Realisierungen und darüber hinaus durch bestimmte Handlungsmuster in der Gesellschaft abzeichnet. Unter Persuasion werden in der linguistischen Forschung sowohl eine bewusste Beeinflussung der Adressaten durch Argumente (Ortak, 2004, S. 47) als auch implizite Formen von Manipulationsversuchen verstanden. Die deutsche Sprache bietet hierzu ein Beispiel der vielfältigen Konnotation persuasiven Sprechens durch die Unterscheidung zwischen Überzeugung und Überredung an. Während sich die Überzeugung ausschließlich auf das rationale Argumentieren stützt, wird beim Überreden auch auf Irrationalität, Emotionalität und Vorurteile zurückgegriffen (vgl. Drinkmann – Groeben, 1989, S. 5).

Die Tagung wurde in drei thematische Blöcke gegliedert: In der ersten Session wurde die Persuasion in der Werbesprache und in der öffentlichen Kommunikation mit einem Hauptvortrag von Thomas Fritz (Eichstätt, Katholische Un.) und Beiträgen einer der Gastgeberinnen, Federica Ricci Garotti (Universität Trient) und Gerd Antos (Professor Emeritus aus Halle). Im zweiten Block wurde das Thema der Persuasion in politischen

Reden und Texten behandelt. Dazu gehören der zweite Hauptvortrag (Paul Danler, Innsbruck) und weitere Vorträge von Maria Stopfner (Eurac Bozen), Vincenzo Gannuscio (Modena), Giorgio Antonioli (Turin-Duisburg/Essen), Carolina Flinz (Pisa) und Gabriella Carobio (Bergamo).

Ein dritter Block wurde dem Thema der Übersetzung bzw. der kontrastiven Analyse in persuasiven Texten gewidmet, mit Beiträgen von Lucia Cinato (Turin), Marella Magris (Triest), Irene Kunert (Heidelberg), Goranka Rocco (Universität Trieste) und weiterhin Ilaria Venuti und Roland Hinterhölzl (Ca' Foscari Venezia) zur interkulturellen Pragmatik. Der Runde Tisch zur Abschlussdiskussion wurde von Prof. Emeritus Johann Drumbl (Bozen, Freie Un.) moderiert: daran haben auch die Kollegen und Kolleginnen des wissenschaftlichen Tagungsbeirats teilgenommen (Luca Crescenzi, Fulvio Ferrari, Manuela Caterina Moroni, Federica Ricci Garotti).

Im hier präsentierten Bericht kann man nur einen Abriss der lebendigen, fruchtbaren und einträglichen Diskussion geben, die sich um die jeweiligen Vorträge entwickelt hat.

Thomas Fritz hatte die schwierige Aufgabe, mit einem der zwei Hauptvorträge die Tagung zu eröffnen. In seinem Beitrag hat er die beiden Formen der Persuasion sofort ans Licht gebracht, nämlich das rationale Argumentieren und die verdeckte Manipulation, indem er die sprachliche Persuasion der Werbung als markierten Problemfall benennt. Werbung bedient sich sowohl bildhaft-ikonischer Zeichen als auch sprachlicher Stilmittel, die im Bereich des Nicht-Propositionalen wirken und daher vor allem poetische Qualität haben. Die enge Beziehung zwischen der Sprache der Werbung und der Sprache der Literatur bleibt darum ein an-

spruchsvolles aber notwendiges Forschungsobjekt.

Zum Thema «Persuasion in der Werbung» hat Federica Ricci Garotti mit einer Überlegung über die möglichen Strategien beigetragen, durch die die betreffenden Produkte und ihre konkreten Eigenschaften in der Werbung verborgen werden. Statt die geworbenen Produkte zu präsentieren bzw. über sie zu informieren, tendieren die Werbeautoren dazu, durch syntaktische, semantische und pragmatische Merkmale, die Produkte in den Hintergrund zu setzen, damit die Empfänger/Empfängerinnen von der Kaufaktion abgelenkt werden. Gerd Antos hat sich mit der Persuasion von Fakes im Web beschäftigt, die die Grenze zwischen Fakten und Fiktion in der öffentlichen Kommunikation immer subtiler machen. Jedoch können weder reale noch realistische Informationen im Internet Spaß, Spannung sowie Schock und Provokationen aufgrund ihrer persuasiven Kraft verursachen.

Den Einstieg in die zweite thematische Session über Persuasion in politischen Texten hat der Referent für den zweiten Hauptvortrag, Paul Danler übernommen, der politische Reden des Nationalsozialismus durch Schemata persuasiver Prinzipien analysiert hat. Dazu gehören u.a. Prinzipien des «Vernünftig Argumentierens» (z.B. Teil für das Ganze, ethische Akzeptabilität, Ablehnung/Akzeptanz normativer Thesen), die auch in den Reden von Hitler zu finden sind. Im Vortrag wurden Strategien wie das Dammbbruchargument und das falsche Dilemma anhand von authentischen Beispielen gezeigt und argumentiert. In der gleichen Richtung hat auch Vincenzo Gannuscio den persuasiven Sprachgebrauch im Nationalsozialismus vor und während des Zweiten Weltkrieges analysiert, indem er in den Tagebüchern von Victor Klemperer die

linguistischen Persuasionsmittel der nationalsozialistischen Propaganda unter die Lupe genommen hat. Außerdem wurde ein Vergleich mit den sprachlichen Merkmalen aktueller Texte der rechts-populistischen Wahlkampfreden (z.B. von PEGIDA oder AfD) durchgeführt, um auf die Ähnlichkeiten der rechten modernen Propagandasprache zu fokussieren. Auch Maria Stopfner ist auf die Stilmittel politischer Persuasion näher eingegangen, wobei sie sich in ihrem Beitrag um die Leitfrage bewegt hat, ob sich linkslinke Ideologie und rechte Hetze ähnlicher Stilmittel bedienen. Vor allem im Netz scheint die politische Debatte undemokratische Züge anzunehmen. Zur Analyse wurden im Beitrag Kommentare aus politischen Online-Debatten untersucht, die sowohl von extrem rechtsorientierten als auch von linksorientierten Menschen geschrieben worden sind. Der Wortschatz der rechten Propagandasprache war auch das Thema von Carolina Flinz, die Begriffe, Wörter und Redemittel rechtspopulistischer Parteien in Zeitungsartikeln mit dem Ziel analysiert hat, das politische Lexikon von demjenigen der Alltagssprache und anderer Fachsprachen abzugrenzen. Eines der sich ergebenden Resultate aus der Untersuchung des Korpus führte u.a. zur Erkenntnis, dass der Begriff Nation im Mittelpunkt rechtsorientierter Persuasion steht sowie ein hoher Gebrauch der Körpermetaphorik. Giorgio Antonoli hat seinen Beitrag über Projektorkonstruktionen wie [*deshalb*-Hauptsatz + *weil*-Nebensatz] und [*deswegen*-Hauptsatz + *weil*-Nebensatz] präsentiert, die im Rahmen der Interaktionalen Linguistik eine individuelle voraussichtbare Sprechhandlung bezeichnen. Anhand von Transkriptionen und Hörproben aus einem eigenen Korpus hat er die These aufgestellt, Projektorkonstruktionen besitzen ein hohes rhetorisches Potenzial,

das in persuasionsorientierten Texten als wirksame Strategie benutzt werden kann. Auch Gabriella Carobbio hat sich einem wichtigen Thema der heutigen internationalen Politik wie der Migration gewidmet. Darum hat sie Auskunftstexte analysiert, die auf der Webseite des Bundesamts für Migration und Flüchtlinge (www.bamf.de) veröffentlicht worden sind. Es handelt sich um ein Korpus von Texten, deren Hauptzweck die Vermittlung von Informationen ist. Trotzdem wurden mittels einer näheren Betrachtung lexikalische, syntaktische und prosodische Merkmale der Persuasion hervorgehoben, die auf eine Erhöhung der Glaubwürdigkeit in den zuständigen Institutionen und Behörden zielen.

Bezüglich der Übersetzungstheorie und -praxis hat Goranka Rocco im dritten thematischen Tagungsblock auf Übersetzungsstrategien im beschäftigungspolitischen Diskurs fokussiert, mit besonderer Aufmerksamkeit auf Euphemismen und Dysphemismen. Im Zusammenhang mit der persuasiven Wirkung ist man im Beitrag auch auf das Problem der Abgrenzung zwischen den unterschiedlichen Funktionen der Euphemismen eingegangen. Hauptfokus war das Thema der Übersetzungsstrategien von Euphemismen und Dysphemismen, die im Rahmen der kontrastiven Diskurslinguistik, Übersetzungsforschung und -didaktik bewältigt wurde.

Die Übersetzung politischer Reden war auch das Thema von Lucia Cinato. In ihrem Beitrag hat sie anhand von authentischen Beispielstexten aus einem internationalen Kontext gezeigt, vor welche Probleme Simultanübersetzer/Übersetzerinnen stehen, wenn sich Politiker/Politikerinnen persuasiver Strategien bedienen, wie u.a. Sprachspiele, Wortbildungen, rhetorischer Figuren, vorausgesetzt, dass die gleiche überzeugende Wirkung in den übersetzten Reden wie-

dergegeben werden soll.

Ilaria Venuti und Roland Hinterhölzl haben die Überzeugungs- und Überredungsmittel in mündlichen deutschen und italienischen Aufforderungsakten verglichen. Insbesondere haben sie auf die Realisierung von potenziell gesichtsbedrohenden Sprechakten in beiden Kulturen fokussiert, die zu Missverständnissen und Gesichtsverlust führen könnten. Sie haben darum ihr Forschungsprojekt beschrieben, das mittels eines «Discourse Completion Tests» (DCT) die Antworten von insgesamt 80 italienischen und deutschen Studierenden zu einer Cross-Cultural Analyse sammelte. Die bisher gelieferten Resultate haben zum partiellen Schluss geführt, dass Angehörige der deutschen Kultur generell einen niedrigeren Grad der Expliztheit in ihren höflichen Bitten/Aufforderungen verwenden, während italienische Probanden direkter in ihren Überzeugungsversuchen sind, aber dies durch eine verstärkte Verwendung von Aufmerksamkeitssignalen, Verstärkern, Begründungen und mildernden Äußerungen kompensieren. Marella Magris hat eine vergleichende Analyse am Beispiel von Impfungskampagnen in Deutschland, Italien und den Niederlanden präsentiert, in denen persuasive Elemente eine sehr wichtige Rolle spielen. Die Letzteren hängen jedoch oft auch von den jeweiligen kulturellen Besonderheiten ab: Individualistisch- bzw. kollektivistisch geprägte Kulturen produzieren auch zum gleichen Thema unterschiedliche textuelle Realisierungsformen. Die Vorträgerin hat gezeigt, dass professionelle Übersetzer/Übersetzerinnen in der Lage sein sollten, die intendierte Botschaft nicht nur sprachlich, sondern auch kulturell an die Empfänger anzupassen.

Im Rahmen der professionellen Übersetzung hat Irene Kunert mögli-

che Übersetzungsprobleme politischer Redebeiträge vor und nach einer parlamentarischen Abstimmung anhand eines Korpus von deutschen und französischen mündlichen Texten analysiert. Im Beitrag wurden persuasive Sequenzen im Deutschen und im Französischen kontrastiv betrachtet und die von den Übersetzern/Übersetzerinnen getroffenen Entscheidungen wurden unter die Lupe genommen, insbesondere im Hinblick auf die Verwendung von Konnektoren. Besonders einschlägig war die Analyse von argumentativen Elementen des prospektiven und retrospektiven Argumentierens, die in den zwei untersuchten Sprachen unterschiedliche Orientierungen der Sprecher/Sprecherinnen aufweisen.

Die Beiträge werden 2017 in einem Sonderheft der Zeitschrift «Linguistik online» (Bern) publiziert werden.

Bibliographische Hinweise

Drinkmann, Arno – Groeben, Norbert – Allwinn, Sabine – Vollmeyer, Regina – Wagner, Rudolph, *Metaanalysen für Textwirkungsforschung. Methodologische Varianten und inhaltliche Ergebnisse im Bereich der Persuasionswirkung von Texten*, Deutscher Studien Verlag, Weinheim 1989.

Ortak, Nuri, *Persuasion. Zur textlinguistischen Beschreibung eines dialogischen Strategiemusters*, Niemeyer, Tübingen 2004.

Federica Ricci Garotti

Scrittura e coscienza. Nel centenario della nascita di Wolfgang Hildesheimer (1916-1991) (Università degli Studi di Pisa, 12-13 dicembre 2016)

Il 12 e 13 dicembre 2016, presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, si è tenuto il convegno *Scrittura e coscienza. Nel centenario della nascita di Wolfgang Hildesheimer (1916-1991)*. A differenza di quanto non sia successo in Germania o in altri paesi, primo fra tutti l'Inghilterra, Hildesheimer, seppur parzialmente tradotto in italiano, non è stato finora oggetto di approfondimento nel nostro paese. Tramite l'organizzazione delle giornate di studio si è inteso quindi non solo ricordare ma anche contribuire alla conoscenza di un autore significativo della letteratura tedesca dagli inizi degli anni Cinquanta fino ai primissimi anni Ottanta del Novecento.

Diversamente dalla tendenza più marcatamente politica di molti scrittori a lui contemporanei e pur restando sempre sensibile e attento alle problematiche politiche, sociali e culturali del suo tempo, Hildesheimer ha scelto una posizione riservata e, sul solco della grande letteratura modernista europea, ha coltivato una cultura della soggettività, da intendersi non come interiorità ma come coscienza. Il programma del convegno ha reso conto di questo aspetto, delle sue molteplici sfaccettature, dei suoi punti di forza e delle sue criticità, come anche di questioni più generali che possono considerarsi ancora d'interesse in riferimento alla contemporaneità letteraria.

Gli studiosi partecipanti alla giornata (sette germanisti, un anglista, un antichista e un musicologo) hanno presentato tratti fondamentali dell'opera di Hildesheimer, a partire dai propri interessi di ricerca e da un orizzonte di studio interdisciplinare che ha permes-

so una considerazione ad ampio raggio della produzione letteraria e saggistica e dei diversi interessi dell'autore, nel confronto di prospettive di analisi diverse e attuali. Da tale confronto sono emersi stimoli di riflessione importanti e nuovi sullo scrittore, sui suoi testi e sul suo progressivo silenzio, sul suo rapporto con l'ebraismo, sulla situazione storica e letteraria della Germania nel periodo in cui egli fu attivo, nonché sulla sua possibile attualità.

La riflessione è partita dalla considerazione di Hildesheimer in riferimento alla letteratura del suo tempo e di quella successiva. Ha così aperto il convegno Matteo Galli (Ferrara), che ha analizzato la posizione dell'autore nel campo letterario della RFT. Mediante lo spoglio di alcune storie letterarie in lingua tedesca, l'analisi del rapporto tra Hildesheimer e il gruppo 47, infine la considerazione del suo ruolo nella sfera pubblica, Galli ha evidenziato i motivi principali per cui l'autore pare scomparso dalla coscienza letteraria odierna: la posizione relativamente marginale e ritirata che egli occupò volutamente; la progressiva marginalizzazione che ha riguardato, più in generale, molti degli autori del Gruppo 47; la distanza della scrittura di Hildesheimer dalle tendenze neo-realistiche e fantasy della letteratura contemporanea.

Poiché la coscienza letteraria dell'autore fu profondamente segnata dal modernismo europeo, in particolare modo da autori come Kafka, Djuna Barnes, Shaw e Joyce, un'attenzione particolare è stata dedicata a questo aspetto e all'attività di Hildesheimer come traduttore letterario. Andrea Binelli (Trento) e Alessandro Fambrini (Pisa) si sono concentrati sull'interesse di Hildesheimer per Joyce, indicandone le ragioni plausibili. Hanno quindi illustrato quale modello di romanzo egli mettesse in discussione e i motivi per cui ritenesse *Finnegans Wake*,

di cui tradusse il capitolo *Anna Livia Plurabelle*, il vero capolavoro romanzesco. Marina Foschi (Pisa) ha invece preso in esame l'idea specifica che l'autore aveva della traduzione letteraria e l'ha messa in relazione con la sua poetica; si è soffermata sulla stretta relazione tra attività traduttiva e scrittoria, sulla crescente presa di consapevolezza da parte dell'autore-traduttore del sistema linguistico e dei suoi diversi piani di significazione, sulla scrittura come atto di trascendenza della realtà.

Come è emerso anche dalle parole di Binelli, l'interesse di Hildesheimer per l'elemento musicale segna anche la sua produzione letteraria, ben al di là del suo *Mozart*. Questo aspetto fondamentale è stato oggetto dell'analisi condotta da Alessandro Cecchi (Pisa) della partecipazione di Hildesheimer al discorso musicale tramite i generi recensione, biografia, saggio breve, libretto musicale, edizione di carteggi di musicisti. Mettendo in risalto la polemica implicita con Adorno, Cecchi ha inoltre illustrato come l'autore abbia anticipato concezioni e posizioni relative all'ascolto musicale che la musicologia ha fatto proprie solo in tempi più recenti. L'analisi proposta ha infine contribuito a fare chiarezza sul concetto, spesso abusato, di musicalità dell'opera letteraria, offrendo una base di riflessione più generale sul rapporto tra musica e letteratura.

Con il contributo di Claudia Sonino (Pavia) sul rapporto di Hildesheimer con l'ebraismo, il discorso si è spostato su un tema tanto centrale quanto complesso in relazione a un autore che ha messo seriamente in discussione l'idea stessa di identità. Sonino ha ripercorso alcune vicende biografiche e familiari, e attraverso l'esame delle lettere – di recentissima pubblicazione – di Hildesheimer ai genitori in Palestina, ha proposto un percorso interpretativo che ha toccato sia la biografia

sia l'opera letteraria per arrivare infine al difficile e discusso intervento *Mein Judentum*, nel quale l'idea di ebraismo si rivela profondamente segnata dall'esperienza dell'antisemitismo.

Gli altri relatori si sono invece concentrati sull'opera prettamente letteraria dell'autore. Nella convinzione che la produzione letteraria di Hildesheimer presenti una forte unità al di là delle differenze di genere e di stile che la caratterizzarono nel corso degli anni, il percorso è andato volutamente a ritroso. Si è quindi presa in considerazione per prima l'ultima opera narrativa, ossia *Marbot* che, in modo simile a *Mozart* in riferimento alla musica, ha rappresentato una novità nel modo di concepire l'arte e, più in generale, il fare artistico. Carmela Lorella Bosco (Bari) ha analizzato il complesso intreccio tra elemento finzionale e fattuale, tra dato di realtà e costituzione dell'opera letteraria in questa biografia *sui generis*, mostrando i debiti contratti da Hildesheimer con la tradizione modernista e discutendo anche su quanto la critica ha generalmente riconosciuto come il postmodernismo dell'autore. La riflessione proposta ha riguardato anche il metodo (proto)psicoanalitico seguito dal personaggio Marbot e utilizzato in precedenza da Hildesheimer in *Mozart*.

Tre interventi erano dedicati al teatro, spesso trascurato rispetto all'opera narrativa. La sua vicinanza al teatro dell'assurdo europeo ha probabilmente favorito la marginalizzazione dell'opera drammaturgica di Hildesheimer, che qui è stata invece riproposta e considerata nella sua specificità. Lorenzo Licciardi (Napoli) ha esposto il risultato di alcune ricerche che ha già avuto modo di pubblicare, ampliandole e approfondendole ulteriormente in questa occasione. In particolare, la concentrazione sul tema e sulle figure del tempo in alcune *pièces* ha permesso di evidenziare il senso profon-

damente storico della poetica dell'assurdo dell'autore, rendendo evidente come la cesura tracciata dalla critica tra il primo e il tardo Hildesheimer sia per molti aspetti solo apparente.

L'intervento di Giovanna Cermelli (Pisa) era dedicato alla rivisitazione drammaturgica di Hildesheimer della fiaba di Turandot. L'ampia panoramica tracciata sulla ricezione europea del motivo letterario nell'Ottocento e nel Novecento ha fatto chiarezza sul tipo di riscrittura scelto da Hildesheimer per l'opera radiofonica prima, teatrale poi, che gli valse un ampio riconoscimento letterario. Cermelli si è inoltre soffermata sulla trasformazione della fiaba in un intrigo politico, sull'ironia, sulle diverse rielaborazioni del dramma e, in particolare, del finale, che impegnarono l'autore per circa dieci anni.

Dino De Sanctis ha invece considerato la rilettura mitopoietica di Hildesheimer del mito di Elena nel contesto delle riscritture europee novecentesche, con particolare riferimento a quelle elaborate in diretto collegamento con le guerre mondiali. In particolare, ha preso in esame l'annullamento del ruolo divino nella vicenda, la solitudine di Elena, l'ambiguità del suo ruolo, la sua ironia malinconica e la riflessione sul tema della colpa e della vittima, i capovolgimenti paradossali degli eventi; infine, l'importanza che, tramite la voce della protagonista, Hildesheimer riconosce all'idea di anima (con evidenti richiami platonici), concepita in modo non disgiunto dal corpo.

Sviluppando il tema dell'anima, De Sanctis ha permesso di considerare l'altro elemento centrale che, insieme alla coscienza, costituisce il programma estetico ed etico dell'autore. A questo in particolare era dedicato l'intervento di Serena Grazzini (Pisa) che ha proposto un'interpretazione complessiva dell'opera narrativa, segnata fin dagli esordi

dall'idea della fine. Il percorso ha mostrato come tutta la scrittura dell'autore sia riconducibile a quella «dimensione Auschwitz» di cui egli ha parlato e scritto, tanto che le figurazioni della fine fanno sempre riferimento a un mondo violento o comunque votato alla morte. L'analisi ha permesso una nuova considerazione del primissimo Hildesheimer e del suo particolare connubio di ironia e malinconia, quindi di rivalutare le proposte di classificazione della sua opera. Sulla base di queste considerazioni, Grazzini ha infine dato una specifica interpretazione dell'insistenza dell'autore sull'elemento soggettivo come anche del suo rapporto con la tradizione letteraria.

La lettura di alcuni brani, tra cui una traduzione inedita di Maria Greta Carulli (laureanda in Traduzione Letteraria e Saggistica dell'Università di Pisa), da parte di Giulia Solano della Compagnia Teatrale *I Sacchi di Sabbia* ha infine favorito una conoscenza diretta dello stile di Hildesheimer. Il dibattito vivace, cui ha contribuito un nutrito pubblico, formato anche da studiosi di altre letterature europee, ha confermato l'interesse che l'approfondimento dell'opera e della figura di Hildesheimer può suscitare ancora oggi.

Serena Grazzini

SEGNALAZIONI

A cura di Fabrizio Cambi

La raccolta, che comprende pubblicazioni uscite entro il 31 gennaio 2017, non ha pretesa di completezza. Può essere arricchita anche grazie alle segnalazioni degli autori e dei traduttori da inviare alla redazione dell'Osservatorio (fabcambi@gmail.com).

Saggi. Letteratura, cultura, storia

AA.VV., *Quisquilie. Claudio Magris raccontato dai suoi studenti*, coordinamento editoriale di Maddalena Longo – Aldo Colonnello – Rosanna Paroni Bertoja, Circolo Editoriale Menocchio, Trieste 2016, pp. 112, € 10

Götz Aby, *Zavorre. Storia dell'Aktion T4: l'«eutanasia» nazista 1939-1945*, trad. di Daniela Idra, Einaudi, Torino 2017, pp. 268, € 30

Elena Agazzi – Raul Calzoni (a cura di), *Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik*, numero monografico di «Cultura Tedesca», 50 (2016), pp. 348, € 22

Elena Agazzi – Guglielmo Gabbiadini – Paul Lützel (hrsg. v.), *Hermann Brochs Vergil-Roman. Literarischer Intertext und kulturelle Konstellation*, Stauffenburg, Tübingen 2016, pp. 295, € 49,80

Hannah Arendt, *Marx e la tradizione del pensiero politico occidentale*, a cura di Simona Forti, con un saggio critico di Adriana Cavarero, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016, pp. 162, € 13,50

Bruno Berni, *Ludvig Holberg tra Danimarca e Germania*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Nordica, Roma 2016, pp. 138, € 22

Massimo Ciaravolo (ed. by), *Strindberg across Borders*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, pp. 384, € 30

Aurelio De' Giorgi Bertola, *Idea della bella letteratura alemanna*, a cura di Maurizio Pirro, Mimesis, Milano 2016, pp. 273, € 18

Johann Chapoutot, *La legge del sangue. Pensare e agire da nazisti*, trad. di Valeria Zini, Einaudi, Torino 2016, pp. 472, € 32

Fabrizio Cambi – Arturo Larcari – Giuliano Lozzi – Isolde Schiffermüller (hrsg. v.), *Ingeborg Bachmann in aktueller Sicht: Perspektiven der Forschung*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, pp. 296, 28 €

Simone Costagli – Matteo Galli (a cura di), *Un'affinità elettiva. Le trasposizioni cinematografiche tra Germania e Italia*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, pp. 132, 18 €

Raffaele Donnarumma – Serena Grazzini (a cura di), *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Morlacchi, Perugia 2016, pp. 366, € 18

Bettina Faber – Ingo Breuer (hrsg. v.), «*Ein blauer Schleier, wie in Italien gewebt*». *Kleist-Tage in Venedig*, Kleist-Archiv Semdner, Heilbronn 2016, pp. 356, € 20

Massimo Ferrari Zumbini, *Le immagini della Nazione. Nazionalismo e arti visive in Germania. 1813-1913*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, pp. 542, € 30

Giuseppe Gabetti, *Le letterature scandinave*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Nordica, Roma 2016, pp. 104, € 18

Johann Gottlieb Fichte, *Lo Stato secondo ragione o lo Stato commerciale chiuso. Saggio di scienza del diritto e d'una politica del futuro*, prefazione di Immanuel Hermann Fichte, postfazione di Giovanni Gentile, La Vita Felice, Milano 2016, pp. 200, € 14,50

Maria Carolina Foi (a cura di), *Diritto e letterature a confronto. Paradigmi, processi, transizioni*, Edizioni Università di Trie-

- ste, Trieste 2016, pp. 254, in open access: <<http://hdl.handle.net/10077/13187>>
- Maurizio Ghelardi, *Le stanchezze della modernità. Una biografia intellettuale di Jacob Burckhardt*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016, pp. 332, € 38
- Gerald Gropper, *Dall'italiano al tedesco. Percorsi di traduzione con esercizi, «dafwekstatt», Beiheft 2*, Bibliotheca Aretina, Roma 2016, pp. 180, € 18
- Jan Tomasz Gross con Irena Grudzińska Gross, *Un raccolto d'oro. Il saccheggio dei beni ebraici*, Einaudi, Torino 2016, pp. 126, € 20
- Jürgen Habermas, *Verbalizzare il sacro: sul lascito religioso della filosofia*, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 316, € 28
- Ian Kershaw, *All'inferno e ritorno. Europa 1914-1949*, trad. di Giovanni Ferrara degli Uberti, Laterza, Roma-Bari 2017, pp. 654, € 28
- Franz Liszt, *Wagner. Tannhäuser, Lohengrin, Il Vascello fantasma*, a cura di Nicolas Dufetel, trad. di Alessandra Burani, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 392, € 38
- Peter Longerich, *Goebbels, una biografia*, trad. di Valentina Tortelli, Einaudi, Torino 2016, pp. XXV-895, € 44
- Romano Màdera, *Carl Gustav Jung*, Feltrinelli, Milano 2016, pp. 154, € 14
- Peter von Matt, *La Svizzera tra origini e progresso*, a cura di Gabriella de' Grandi, prefaz. di Alessandro Martini, Dadò, Locarno 2015, pp. 437, € 20
- Giuliano Mori, *I geroglifici e la croce. Athanasius Kircher tra Egitto e Roma*, Edizioni della Normale, Pisa 2016, pp. 178, € 10
- David Nirenberg, *Antigiudaismo. La tradizione occidentale*, trad. dall'inglese di Giuliana Adamo – Paolo Cherchi, Viella, Roma 2016, pp. 444, € 39
- Gianluca Paolucci, *Illuminismo segreto. Storia culturale degli Illuminati*, Bonanno, Acireale-Roma 2015, pp. 224, € 20
- Maurizio Pirro, *Piani del Moderno. Vita e forme nella letteratura tedesca del 'fine secolo'*, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 201, € 20
- Sergio Romano, *Guerre, debiti e democrazia. Breve storia da Bismarck a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 144, € 14
- Francesco Rossi (a cura di), *Estetica, antropologia, ricezione: Studi su Friedrich Schiller*, ETS, Pisa 2016, pp. 228, € 18
- Giulio Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità – Un percorso biografico e intellettuale*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2016, pp. 434, € 28
- Gershom Scholem, *Giona e la giustizia e altri scritti giovanili*, a cura di Irene Kajon, Morcelliana, Brescia 2016, pp. 88, € 10
- Gershom Scholem, *Il nichilismo come fenomeno religioso*, trad. di Corrado Badocco, Giuntina, Firenze 2016, pp. 95, € 10
- Reiner Stach, *Questo è Kafka? 99 reperti*, trad. di Silvia Dimarco – Roberto Cazzola, Adelphi, Milano 2016, pp. 360, € 28
- «Studia theodisca – Hölderliniana II» (2016), in open access <<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/issue/view/947>>
- George Tabori, a cura di Marco Castellari, numero monografico di «Cultura Tedesca», 51 (2016), pp. 22, € 22
- Aldo Venturelli (a cura di), *La costruzione dello stato nazionale in Italia e Germania*, Accademia Nazionale dei Lincei, Bardi Edizioni, Roma 2016, pp. 176, € 30
- Anacleto Verrecchia, *Il cantore filosofo. Scritti su Wagner*, Clinamen, Firenze 2016, pp. 80, € 12,50

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

Roberto Zapperi, *Freud und Mussolini*, trad. dall'italiano di Ingeborg Walter, Berenberg, Berlin 2016, pp. 157, s.i.p.

Saggi. Linguistica e didattica della lingua

Ermenegildo Bidese – Federica Cognola – Manuela Caterina Moroni (eds.), *Theoretical Approaches to Linguistic Variation*, Benjamin, Amsterdam 2016, pp. 376, € 99

Antonella Catone, *Chamisso-Literatur. Ihr didaktisches Potential in universitären DaF-Literaturunterricht in Italien*, Tectum Verlag, Marburg 2016, pp. 306, € 34,95

Barbara Ivančić, *Manuale del traduttore*, Editrice Bibliografica, Milano 2016, pp. 168, € 23,50

Ulrike A. Kaunzner – Antonella Nardi (hrsg. v.), *Verstehen durch Hören und Lesen, Teil I: Untertitelung in Theorie und Praxis*, in «Trans-Kom. Zeitschrift für Translationswissenschaft und Fachkommunikation», 9 (2016), 1, in open access: <<http://www.trans-kom.eu/>>

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

Simona Leonardi – Eva-Maria Thüne, Anne Betten (hrsg. v.), *Emotionsausdruck und Erzählstrategien in narrativen Interviews. Analysen zu Gesprächsaufnahmen mit jüdischen Emigranten*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2016, pp. 408, € 49,80

Antonella Nardi (hrsg. v.), *Interlinguale Terminologiarbeit am Beispiel der funktional-pragmatischen Begrifflichkeit*, in «Fachsprache», 38 (2016), 3-4

Federica Ricci Garotti, *Das Image Italiens in deutschen touristischen Reisekatalogen*, Carocci, Roma 2016, pp. 228, € 24

Traduzioni

Karl Barth, *Ultime testimonianze*, a cura di Andrea Aguti, Morcelliana, Brescia 2016, pp. 84, € 10

Bertolt Brecht, *Il romanzo dei tui*, a cura di Marco Federici Solari, L'Orma, Roma 2016, pp. 256, € 18

Alina Bronsky, *L'ultimo amore di Baba Dunja*, trad. di Scilla Forti, Keller, Rovereto 2016, pp. 176, € 14,50

Paul Celan, *La sabbia delle urne*, a cura di Dario Borso, Einaudi, Torino 2016, pp. 183, € 14

Selma Meerbaum-Eisinger, *Florilegio*, a cura di Francesca Paolino, Edizioni Forme Libere, Trento 2015, pp. 225, € 14

Hans Magnus Enzensberger, *Tumulto*, trad. di Daniela Idra, Einaudi, Torino 2016, pp. 233, € 19,50

Jenny Erpenbeck, *Voci del verbo andare*, trad. di Ada Vigliani, Sellerio, Palermo 2016, pp. 352, € 16

Lion Feuchtwanger – Arnold Zweig, *Il compito degli ebrei*, a cura di Enrico Paventi, Giuntina, Firenze 2016, pp. 77, € 10

Nina George, *Il libro dei sogni*, trad. di Claudia Proto, Sperling & Kupfer, Milano 2016, pp. 370, € 18,90

Brigitte Glaser, *Morte sotto spirito*, trad. di Antonella Salzano, Emons, Roma 2016, pp. 330, € 12,50

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *Melchiorre il superbo*, trad. di Laura Balbiani, Antonio Tombolini Editore, 2016, con testo originale a fronte, e-book, € 4,99

- Sebastian Haffner, *Un tedesco contro Hitler. Berlino 1933*, trad. di Cristina Basseggio ed Elena Broseghini, Skira, Milano 2016, pp. 252, € 19
- Hermann Hesse, *Giorni di luglio*, trad. di Alberto Guareschi, Guanda, Milano 2016, pp. 70, € 8
- Ernst Jünger, *Diario di guerra 1914-1918*, a cura di Helmuth Kiesel, LEG Edizioni, Gorizia 2016, pp. 642, € 28
- Irmgard Keun, *Gilgi, una di noi*, trad. di Annalisa Pelizzola, L'Orma, Roma 2016, pp. 234, € 16
- Kurt Lanthaler, *Il delta*, trad. di Stefano Zangrando, Alfabeta Verlag, Merano 2015, pp. 166, € 14
- Christine Lavant, *Poesie*, scelte da Thomas Bernhard, trad. di Anna Ruchat, Effigie Edizioni, Milano 2016, pp. 172, € 15
- Svenja Leiber, *Da qualche parte c'è un briciolo di felicità*, trad. di Elisa Leonzio, Keller, Rovereto 2016, pp. 286, € 14
- Susan Manning, *Mary Wigman e la danza tedesca del primo Novecento*, a cura di Patrizia Veroli, trad. dall'inglese di Maria Grazia Bosetti, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, pp. 434, € 28
- Clemens Meyer, *Eravamo dei grandissimi*, trad. di Roberta Gado – Riccardo Cravero, Keller, Rovereto 2016, pp. 608, € 19
- Johann Nepomuk Nestroy, *Il talismano*, farsa cantata in tre atti, a cura di Federica Rocchi, Morlacchi, Perugia 2016, pp. 274, € 16
- Leo Perutz, *Di notte sotto il ponte di pietra*, trad. di Beatrice Talamo, e/o, Roma 2017, pp. 237, e-Book, € 13
- Leo Perutz, *La neve di San Pietro*, trad. di Fabio Cremonesi – Francesco Bovoli, Adelphi, Milano 2016, pp. 183, € 18
- Gregor von Rezzori, *Caino. L'ultimo manoscritto*, a cura di Andrea Landolfi, Bompiani, Milano 2016, pp. 214, € 13
- Gregor von Rezzori, *L'ultima fermata*, a cura di Andrea Landolfi, Guanda, Milano 2016, pp. 249, € 20
- Gregor von Rezzori, *Un ermellino a Cernopol*, trad. di Gilerto Forti, Guanda, Milano 2016, pp. 417, € 13
- Anna Rottensteiner, *Sassi vivi*, trad. di Carla Festi, Keller, Rovereto 2016, pp. 116, € 13
- Moriz Scheyer, *Un sopravvissuto*, trad. di Claudia Acher Marinelli, Guanda, Milano 2017, pp. 345, € 19
- Arno Schmidt, *I profughi*, trad. di Dario Borso, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 158, € 16
- Liane Schneider, *Gaia. Il mio compleanno*, trad. di Sara Congregati, Giunti, Firenze 2016, pp. 36, € 6
- Arnold Schönberg, *Leggere il cielo. Diari 1912, 1914, 1923*, trad. e cura di Anna Maria Morazzoni, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 168, € 23
- Ben Schott, *Schottenfreude. Nuove parole tedesche per la condizione umana*, trad. di Marco Piani, Bompiani, Milano 2016, pp. 96, € 15
- Ingo Schulze, *L'utopia ferita. Per una critica del presente*, a cura di Stefano Zangrando, Il Margine, Trento 2016, pp. 88, € 8
- Susanne Stephan, *Manovra d'autunno*, a cura di Paola Del Zoppo, Ellint, Roma 2016, pp. 178, € 18,50
- Anna Maria Voci, *Karl Hillebrand. Ein deutscher Weltbürger*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2015, pp. 694, € 40

Jakob Wassermann, *Il caso Maurizius*, trad. di Lucia Sgueglia, Fazi, Roma 2016, pp. 510, € 18,50

Jacob Wassermann, *Il mio matrimonio*, trad. di Alessandra Scalero, Castelvechi, Roma 2017, pp. 189, € 17,50

Franz Werfel, *I quaranta giorni di Mussa Dagh*, trad. di Claudio Groff, prefaz. di Sergio Romano, Skira, Milano 2016, pp. 252, € 19

Anila Wilms, *La strada del nord*, trad. di Franco Filice, Keller, Rovereto 2016, pp. 208, € 15

Stefan Zweig, *Viaggio in Russia*, a cura di Vittoria Schweizer, Passigli, Firenze 2016, pp. 102, € 10

Altra letteratura

David Markson, *L'amante di Wittgenstein*, trad. di Sara Reggiani, postfaz. di David Foster Wallace, Clichy, Firenze 2016, pp. 320, € 15

Moni Ovadia, *Il coniglio di Hitler e il cilindro del demagogo*, La nave di Teseo, Milano 2016, pp. 153, € 15

Eva Taylor, *Carta da zucchero*, Fernandel, Ravenna 2015, pp. 112, € 12

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

Paolo Pastres, *Augustus and Maecenas in Dresden. Artists, Acquisitions and Pictorial Intent in Algarotti's 1743-1744 Poem to Augustus III*

Towards the middle of the eighteenth century, Francesco Algarotti was on a mission to Venice on behalf of Augustus III of Saxony to acquire new and ancient artworks. It was here that he also published the works of Stefano Benedetto Pallavicino, a poet who had recently died and who was much admired by the sovereign. The books were published in 1744, and they included a letter in verse addressed to Augustus written by Algarotti himself. In this he extolled Dresden as a cultural centre, listing its leading figures and announcing the major acquisitions he had made on the Venetian art market. Referencing Pallavicino's Italian translations of Horace, the poem is marked by a constant comparison between the king and his minister, von Brühl, and their ancient counterparts, the emperor Augustus and Maecenas, who were equally keen patrons of the arts. This analogy also inspired a famous painting by Giovanni Battista Tiepolo. The present paper provides an analysis of Algarotti's poem, and thus also offers extensive information regarding the writer, his artistic interests, and his relations with the Saxon court, where he became established as an art expert.

Arianna Di Bella, *Christoph Martin Wieland and Christianity*

The eighteenth century witnessed a heated religious debate in which various positions were taken. At times there was a tendency towards Deism and Hermeticism, at others to Rosicrucianism and Freemasonry. In this climate of a constantly changing opinions, Christoph Martin Wieland was one of many writers who reflected on religious issues. The present essay focuses on two novels by Wieland that are now seldom the object of academic interest: *Peregrinus Proteus* (1791) and *Agathodämon* (1799), two texts that share a close interest in examining various aspects of Chris-



tianity. The present paper evidences how *Peregrinus Proteus* is critical of early Christianity and how the ideas in this earlier novel are elaborated in *Agathodämon*: Wieland attributes an important civilizing function to Christianity, while highlighting that Man is part of the divine principle.

Federico Andrioli, *The Manuscripts of the Sonetti lussuriosi in the Possession of Johann Wolfgang von Goethe*

This paper discusses the present author's finding of two manuscripts of Pietro Aretino's *Sonetti lussuriosi* in the Goethe collection at the Goethe and Schiller Archive in Weimar. The essay thus fills a gap in our knowledge of what Goethe read, examining his interest in the work of this protean sixteenth-century writer, and, above all, in the *Sonetti lussuriosi*. Apart from providing a philological analysis of the two manuscripts – datable to the turn of the eighteenth and nineteenth centuries – an argument is made for the existence of an antigraph, perhaps a printed transcript, which probably circulated among admirers of Italian culture in eighteenth century Germany. Although this cannot be materially ascertained as regards our knowledge of the history and reception of the work, it was mentioned by Christian Gottlieb von Murr in his 1787 essay, *Von den berühmten sechszehn nackenden Vorstellungen, welche Giulio Romano zeichnete, Marcantonio in Kupfer stach, und Pietro Aretino im Jahr 1524 mit Sonetten verfaß*, a source which has so far been overlooked in studies on Aretino.

Alessandra D'Atena, *'Galbo fulgor' / 'gelber glanz': Stefan George and the Self-Translation of Poetry*

The paper opens with an overview of the poems that Stefan George translated into his mother tongue (German) which he had originally written in other languages. It then discusses the reasons that led George to translate his own poems, as well as his decision to render the literary works of other authors into German. Finally, it focuses on the period (1889) when George wrote in 'lingua romana', an artificial literary language of his own creation. In order to explore the role that writing in lingua romana had on the development of George's literary style, the article analyses George's poem *Rosa galba / Gelbe Rose*. It argues that by using lingua romana, George was able to sharpen his sensitivities to the sound of language, experimenting with reiterative sound structures, which he later exploited in his German self-translations.



Stefano Apostolo, *Emilio Teza as a Translator of Goethe. A Reevaluation of Teza's Translations from German*

Emilio Teza (1831-1912) was a literary polymath who is now all but forgotten. Professor in Comparative Literature, classicist, linguist, polyglot and poet, he was also a translator who was admired by academics throughout Europe, although he is now largely known for his friendship with his colleague Giosue Carducci at Bologna University. It was Teza who first instilled in Carducci a passion for German literature, which was to lead to Carducci's versions of German poems in *Rime nuove* and *Odi barbare*. The present essay discusses Teza's translations of Goethe's poetry and, for the first time, examines them alongside the originals. These initially appeared in a limited edition, intended to be shared among close friends; only later were some published on a larger scale. This fact also reflects the reserved nature of a man whose output was notable. Indeed, unpublished translations of German texts and extensive correspondence with a number of important figures in German Studies can be found in the Marciana library in Venice. Not only does the Marciana collection demonstrate Teza's important role as a cultural mediator, but also offers interesting potential for future research in Italian German studies.

Andreina Lavagetto, *Rilke's Venice. A City not in Decline*

Rilke's Venetian poems are characterized by a move from the impressionistic, neo-romantic lyrics of his early works to the *Dinggedicht*, the «poetry of things», typical of the two volumes of *Neue Gedichte* (*New Poems*, 1907-1908). This essay discusses how the evolution in Rilke's poetry was affected by crises, which motivated a series of profound changes, both stylistically and philosophically. Indeed, the Venetian poems constitute a small corpus that provides us with a solid basis for observing the transition from one poetic approach to another. If, in the early poems, Venice is the ideal subject of an aestheticizing approach (seeing beauty in decay), it later became, surprisingly, the perfect «thing» (*Ding*) of his «objective» poetry. In these poems Venice is no longer a foggy labyrinth conjuring up images of decaying palaces reflected in sluggish waters where ancient noble families suffer, and relish, their slow decline. Indeed, the Venice of the *Neue Gedichte* is a warlike city, built from the wood of entire Italian forests, its shipyards and warehouses demonstrating the city's dominance and will-to-power. The *sachliches Sagen*, the «objective saying» that informs this new approach, allows Rilke to overturn the stereotypical, albeit fascinating, idea of Venice as a place that lives on bygone glory, and present it as the strong, stern all-powerful republic of the doges.



Roberta Malagoli, *The Flying Manuscript. A Comment on Tommaso Landolfi, Translator of the Brothers Grimm*

The first part of the present paper explores the circumstances in which Tommaso Landolfi translated seven of Grimms' fairy tales for *Germanica*, the anthology of German prose edited for Bompiani by Leone Traverso in 1942. The focus here is on the stylistic choices and themes that link the tales to Landolfi's own work, both as a writer and translator. The second part explores the links between the *Germanica* versions of the Brothers Grimm and the development of Landolfi's style in the years that followed, particularly with regard to his science-fiction story *Cancroregina*. It is argued that his translation of Grimms' fairy tales, both stylistically and thematically, foregrounds the changes found in *Cancroregina*. In this immediate post-war period, Landolfi's work, like much contemporary German literature, was deeply influenced by the work of Franz Kafka.

Cristina Fossaluzza, *Tearing the Heart from the Breast. Body and Text in Baliani's Kohlhaas*

Marco Baliani's monologue *Kohlhaas* launched the Italian narrative theatre movement in 1989, and the present paper discusses its relation to its source text, *Michael Kohlhaas* by Heinrich von Kleist. Through innovative developments in the language of theatre, Baliani responds to the desire to renew language radically, a desire that is also present in Kleist's novella. The essay focuses on how an experience of loss, the essence of *Michael Kohlhaas*, can be rendered in real terms. The affinity between the two works, which in many respects are very different, can be found in the idea of things ending, that is, in the tragic substance of their narration. In a world in which reason has become a useless destructive weapon, a meaningless, but perfectly working mechanism, both versions of *Kohlhaas* show that it is the body and physical movement that remain our only means of expression notwithstanding their inconsistencies and contradictions.

Isabella Ferron, «Believe, there are no limits but the sky». *Cervantes and the Work of Heinrich Heine*

This essay analyzes the role of Cervantes in the works of Heinrich Heine with particular reference to the issue of madness. Heine's poetics were inspired by *Don Quixote*, a fact he acknowledged explicitly in the *Einleitung* (Introduction) written for an 1837 German translation of the novel, as well as in *Reisebilder* (1830-31). In his *Einleitung*, Heine



describes the importance of Cervantes' work, focusing on madness as a means of facing and understanding the world. Indeed, in the section of *Reisenbilder* that regards his Italian journey and his visit to the city of Lucca (*Die Stadt Lukka* and *Die Bäder von Lukka*), Heine uses madness to interpret the world that surrounds us. As with Cervantes, madness for Heine is an alternative to the rational; it too is a way to perceive the external world and to allow the individual's sense of destiny to develop.

Heiko Ullrich, «*Legenda negra*» and «*hidalgo ingenioso*». *The rT-presentation of Early Modern Spain in C.F. Meyers Jürg Jenatsch*

The representation of Spain in Conrad Ferdinand Meyer's historical novel Jürg Jenatsch is influenced on the one hand by the so-called «*leyenda negra*» and on the other by the enlightenment and romantic reception of Cervantes's famous novel *Don Quijote*. While the «*leyenda negra*» demonizes Spain as a military threat, despises the intrigues of its diplomats, commiserates the religious fanaticism of its king, and rejects the arrogance of its inhabitants, the ideal of the «*hidalgo ingenioso*», embodied in a nameless old captain, highlights personal bravery, unperturbable persistence, honest idealism, and melancholy as characteristics of the Spaniard. By offering these two perspectives Meyer follows the model set by Sir Walter Scott's *Waverley*, which presents those who will be left behind by historic progress in a demonic, yet romanticised light and shows the reader not only why these men are doomed, but also what is lost forever, when they leave the stage.

Lorella Bosco, «*Like the noble man of La Mancha*». *The Interpretation of Don Quixote in the Work of Hugo Ball and Emmy Hennings*

This paper discusses the relationship between (auto)biography, and the political-aesthetic approach to Hugo Ball's and Emmy Hennings' interpretation of the character of Don Quixote and the poetical implications that this entails. The two writers often returned to explore the ambivalence of Cervantes' hero both by examining our perception and construction of the world through the medium of literature (which leads to failure when it is faced with reality), and by questioning any dimension of objectivity, where coherence and solidity seem to falter with respect to the actions of Don Quixote, a character motivated by noble literary ideals. Like the gallant *hidalgo*, Ball's saints and ascetics and Hennings' picaresque heroines embody a quasi-utopian anti-heroism which is in stark contrast to the values of the German society and culture of that time, where Prussian-style nationalism held sway.



Valentina Serra, *Cervantes by Bruno Frank. Games of Destiny and the Varied Fortunes of a Fictional Biography*

The aim of the present paper is to explore the specific context of exile in which Bruno Frank's fictional biography of Cervantes was written, and to highlight its (perhaps still relevant) message for the modern-day reader. Frank published *Cervantes. Ein Roman* in 1934, but it is now an almost totally forgotten work. Although it was just one of many historical novels published in the 1930s and 40s, it is distinguished by some extremely interesting considerations on the varied fortunes that characterized the life of Miguel de Cervantes. Indeed, Frank's work differs from many others written at that time. Here there is a total absence of any utopian belief in the revolutionary possibilities of literature, and any idea of improving the world through the 'power of the word' is seen as pure illusion. In contrast, the «humane gentleman» Frank, who, being Jewish, was forced into exile shortly after the rise of Hitler, depicts that mysterious link between life and art, between goodness and human dignity: the values upon which a disenchanted European humanism is based.

Roberto Zapperi, *Thomas Mann and Don Quixote*

Hitler came to power on 30th January 1933 and the victory of the National Socialist party in the elections two months later convinced Thomas Mann to settle in Küsnacht, Switzerland rather than return to Germany. On the advice of his American publisher Mann left for the United States in May the following year. The long sea journey, and, above all, reading the copy of *Don Quixote* he had with him, provided the inspiration for *Meerfahrt mit Don Quijote*, the work that concludes his collection of essays *Leiden und Größe der Meister. Neue Aufsätze* (1935). The present paper examines some of the considerations that Mann makes in this essay. In particular, it highlights how Mann decides to focus on those episodes in Cervantes that encapsulate his own personal situation. This is the case regarding the meeting between Sancho Panza and Ricote; after Philip III's edict expelling all moriscos, Ricote is forced to flee Spain and finds himself in Germany. There he joins a company of pilgrims en route to the holy sites of Spain, and thus returns in an attempt to claim his possessions. Starting from this episode, the paper discusses the analogies and the differences between the Spain of Cervantes and the Germany of Thomas Mann at the beginning of the 1930s.



Tommaso Gennaro, *The Ever-Warm Ashes of Don Quixote. The Relationship between Cervantes and Canetti (via Joyce and Freud)*

The twentieth century saw *Don Quixote* re-evaluated and rewritten in many different ways, and in the mid-1930s Elias Canetti adapted Cervantes' model for the modern age in *Die Blendung* (Auto da Fé). Indeed, the core of Canetti's novel derives from *Don Quixote* with its constant questioning of our sense of reality. This is melded in *Die Blendung* with one of the most revolutionary stylistic devices of the twentieth century: James Joyce's stream of consciousness technique. The Bulgarian-born Canetti borrowed this from *Ulysses*, employing it to inform the individual processes of auto-narration that distinguish his characters and their ideas of the world. The present essay examines the connections between *Don Quixote* and *Die Blendung*, focusing on a line in modern thought which links Erasmus and Cervantes with Freud, Joyce and Canetti, reexamining the perspective of modern man (and the madman) with reference to the narrative mode of the stream of consciousness.

Gianluca Paolucci, *Just Local Colour or Politically Motivated? Emilia Galotti at Guastalla*

In reconstructing the most important landmarks of the history of the Duchy of Guastalla between the sixteenth and eighteenth centuries this article explores the reasons behind Lessing's decision to choose an Italian setting – Guastalla – for *Emilia Galotti*, and reconsiders the tragedy in the context of the eighteenth-century debate regarding the prerogatives of the Holy Roman Empire and the question of Italian and German particularism. It argues that in depicting in his tragedy the negative effects of particularism at the Gonzaga court in Guastalla, Lessing appears to be implicitly positioning himself in a controversy that from Berlin to Vienna agitated both the press and the intellectual elite. Significantly, this occurred (perhaps also for opportunistic personal reasons) at the same time that Lessing, disillusioned with the political and cultural situation in Prussia, was planning to leave Berlin for the Austrian capital. Through this hermeneutical perspective the article aims to contribute to a better understanding of the context in which *Emilia Galotti* was created and received by the public, and to verify to what point Lessing's position in the above-mentioned debate had an impact on the choices regarding form and contents which were adopted by the author in the tragedy.

Hanno collaborato

Federico Andriolli si è laureato nel 2016 in Filologia e Critica letteraria con un percorso di doppia laurea presso l'Università degli Studi di Trento e la Technische Universität Dresden. I suoi ambiti di ricerca comprendono le scritture popolari, la lirica del Cinquecento e i rapporti tra letteratura italiana e tedesca. Ha pubblicato il saggio *Tra memorie e passatempi: lo zibaldone di prigionia di Francesco Zanettin*, in *Memoria della guerra*, a cura di Serenella Baggio (Labirinti, 2016). Attualmente insegna Lingua e Letteratura italiana a Bolzano.

Stefano Apostolo è dottorando in Germanistica presso l'Università degli Studi di Milano e l'Universität Wien (in cotutela). Lavora attualmente a un'analisi del primo e inedito romanzo di Thomas Bernhard e, nel 2016, ha collaborato al progetto *Thomas Bernhard* presso l'Österreichische Akademie der Wissenschaften. Tra le sue pubblicazioni si contano saggi su autori austriaci/mitteleuropei moderni e sui legami tra letteratura italiana e d'oltralpe. Nel 2016 per Interlinea ha realizzato la monografia «*Novara resterà indimenticabile per ciascuno di noi*». *La battaglia del 23 marzo 1849 vissuta tra le linee austriache. Memorie, lettere, prose*.

Lorella Bosco insegna Letteratura tedesca presso l'Università di Bari. È stata borsista del DAAD (2004) e della Fondazione Alexander von Humboldt (2010-2013). Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *'Das furchtbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen'*. *Deutsche Antikebilder (1755-1875)*, Würzburg, Königshausen&Neumann, 2004; *Tra Babilonia e Gerusalemme. Scrittori ebreo-tedeschi e il 'terzo spazio'*, Milano, Bruno Mondadori, 2012; con Anke Gilleir, *Schmerz. Lust. Künstlerinnen und Autorinnen der deutschen Avantgarde*, (Aisthesis, 2015).

Alessandra D'Atena ha conseguito il dottorato di ricerca (*European PhD Label*) in Lingue e letterature straniere presso l'Università di Roma Tor Vergata dove, attualmente, insegna in qualità di professore a contrat-



to. Dal 2011 è assegnista di ricerca presso la Scuola IaD dell'Università di Roma Tor Vergata. All'autotraduzione poetica, uno dei suoi principali temi di ricerca, ha dedicato la monografia *Il bilinguismo poetico di Rose Ausländer. Studio sulle autotraduzioni* (Edizioni Torred, 2014).

Arianna Di Bella è ricercatrice di Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Palermo. I suoi ambiti di ricerca comprendono il Settecento tedesco, in particolare Christoph Martin Wieland, il concetto di identità nella *Unterhaltungsliteratur* di Elisabeth Werner. Tra i lavori più recenti si segnalano *SAID – Ein Leben in der Fremde* (Peter Lang, 2014) e *Die weiblichen Figuren in Elisabeth Werners Romanen: selbstständige Frauen in nationalen Gewändern*, in «Triangulum. Germanistisches Jahrbuch für Estland, Lettland und Litauen» (2016).

Isabella Ferron si è laureata presso l'Università Ca' Foscari Venezia e l'Università di Tübingen. Ha poi conseguito presso la Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera il dottorato di ricerca in Filosofia e Germanistica. Attualmente è docente a contratto di lingua e letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Padova. Tra le sue pubblicazioni segnaliamo *'Sprache ist Rede'. Ein Beitrag zur dynamischen und organisierten Sprachauffassung Wilhelm von Humboldts* (Königsgausen & Neumann 2009) e il saggio *Alexander von Humboldts Briefwechsel mit französischen hommes des lettres*, in *'Mein zweites Vaterland'. Alexander von Humboldt und Frankreich*, hrsg. v. David Blankenstein u.a. (de Gruyter 2015, pp. 59-71).

Cristina Fossaluzza è professore associato di Letteratura tedesca presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Fra i suoi argomenti di studio, i legami fra estetica e politica nella letteratura di lingua tedesca dal Settecento alla contemporaneità e, inoltre, i seguenti ambiti di ricerca: *Kulturkritik* e antimodernismo; letteratura e filosofia della storia; la 'rivoluzione' nel teatro tedesco; letteratura e stato di eccezione/literatura e biopolitica; la Prima guerra mondiale: dibattiti culturali e rappresentazioni letterarie.

Tommaso Gennaro, si è laureato in Filologia romanza all'Università degli Studi Roma Tre e ha conseguito un dottorato di ricerca in Studi interculturali all'Università La Sapienza di Roma. Si occupa prevalentemente di culture e letterature europee del XX secolo in ottica comparata e interdisciplinare, con particolare riferimento agli sviluppi dell'arte postbellica.

Andreina Lavagetto insegna Letteratura tedesca all'Università Ca' Foscari Venezia. Ha scritto su Friedrich Schlegel, Franz Kafka, R.M. Rilke, Martin Buber, autori di cui ha curato anche diverse edizioni italiane.

Roberta Malagoli insegna Letteratura tedesca all'Università di Padova. Si è laureata a Ca' Foscari con il professor Giuliano Baioni e ha



conseguito un dottorato in Filosofia alla Scuola Normale di Pisa con il professor Remo Bodei. Ha dedicato le sue ricerche alla letteratura ebraico-tedesca e alla letteratura di lingua tedesca dalla *Jahrhundertwende* al secondo Novecento.

Gianluca Paolucci è ricercatore presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici. Ha pubblicato saggi su Goethe, Lessing, Nicolai, Kleist, Kafka, C.F. Bahrdt, Brecht, sulla cultura esoterica e massonica del Settecento. È autore dei volumi *Ritualità massonica nella letteratura della 'Goethezeit'* (Studi Germanici 2013) e *Illuminismo segreto. Storia culturale degli Illuminati* (Bonanno 2016). Collabora alla redazione delle riviste «Cultura Tedesca – Deutsche Kultur» e «Studi Germanici».

Paolo Pastres si dedica allo studio della Storia della critica d'arte e specialmente della letteratura artistica del Settecento, da Algarotti a Lanzi, privilegiando le ricerche sul sistema delle scuole pittoriche e le indagini sui rapporti tra testi letterari e figurativi. È autore di numerose pubblicazioni, tra cui le edizioni critiche del *Taccuino lombardo* di Luigi Lanzi (Forum, 2000) e dell'epistolario tra Lanzi e Mauro Boni (Forum, 2009), oltre a contributi sull'ambiente artistico veneziano del XVII e XVIII secolo.

Valentina Serra è ricercatore di Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Cagliari. I suoi interessi di ricerca sono rivolti alla funzione dell'intellettuale nella società contemporanea, con particolare attenzione alla *Exilliteratur* (*Deutsch für Deutsche. Un esempio di lotta contro il nazionalsocialismo*, Valveri 2001; *Parigi 1935*, Bulzoni 2005) e alla produzione letteraria e critica dello scrittore austriaco Robert Menasse, argomento sul quale ha pubblicato diversi saggi.

Heiko Ullrich ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università di Heidelberg con una tesi sul romanzo storico (*Wilhelm Raabe zwischen Heldenepos und Liebesroman*, De Gruyter, 2012). Le sue ricerche comprendono la teoria della intertestualità, la storia dei generi, gli studi post-coloniali e la ricezione dell'antichità. Fra le sue ultime pubblicazioni si segnalano alcuni articoli sulla letteratura tedesca dal Seicento a oggi e l'edizione della *Geschichte eines Hottentotten* di Christian Ludwig Wehrhahn (Wehrhahn, 2015). Attualmente cura una raccolta di saggi su Georg Rudolf Weckherlin.

Roberto Zapperi ha insegnato all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi e al Politecnico federale di Zurigo, è stato Fellow al Wissenschaftskolleg di Berlino e del Warburghaus di Amburgo. È socio corrispondente della Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, ha

pubblicato numerosi libri tradotti in più lingue; fra gli ultimi si ricordano: *Una vita in incognito. Goethe a Roma* (Bollati Boringhieri, 2001); *Il selvaggio-gentiluomo* (Donzelli, 2005); *Monna Lisa-Addio* (Le Lettere, 2012); *Eine italienische Kindheit* (C.H. Beck, 2011); *Alle Wege führen nach Rom* (C.H. Beck, 2013); *Freud e Mussolini* (Franco Angeli, 2013). Collabora da molti anni con numerose riviste italiane e straniere, in particolare con la «Zeitschrift für die Ideengeschichte».

