

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

a cura di

Diana Battisti

Benedetta Bronzini

Marco Meli

Flâneries, sulla traccia di
ricordi e parole.
Miscellanea di
saggi in onore
di Patrizio Collini

FIU
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

– 74 –

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access “diamante” fondata a e diretta da Beatrice Tottosy dal 2004 al 2020
“Diamond” Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottosy from 2004 to 2020

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Anna Wegener

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Sabrina Ballestracci, Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Paolo La Spisa, Michela Landi, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europae), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Stefania Acciaioli, Arianna Amodio, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, John Denton, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Giovanna Lo Monaco, Sara Lo Piano, Francesca Salvadori

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; anna.wegener@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

Flâneries, sulla traccia di ricordi e parole.
Miscellanea di saggi in onore
di Patrizio Collini

a cura di
Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2024

Flâneries, sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini / a cura di Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli. – Firenze : Firenze University Press, 2024.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 74)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221504194>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 979-12-215-0419-4 (PDF)

ISBN 979-12-215-0420-0 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

The editorial products of BSFM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Bindu Confortini, Asia Fanciullacci, Valentina Francesca Franzese, Gioele Gargani, Francesca Peluso, Katia Giannina Vicente Luis, Erika Villani, (interns), and with the collaboration of Gabriele Bacherini, Alessandra Lana, Francesca Salvadori.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, V. Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, F. Franco, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2024 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

Sommario

Ringraziamenti	9
Prefazione	11
<i>Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli</i>	
PARTE I	
IN CAMMINO TRA EROS E MITO: DALLA <i>GOETHEZEIT</i> AL ROMANTICISMO	
La ruota, la sega e il viandante in una poesia di Justinus Kerner	19
<i>Maria Fancelli</i>	
Goethe alla finestra: rappresentare le passioni, sublimare le emozioni	25
<i>Marco Meli</i>	
Goethe schafft sich sein Publikum: Zu einer Episode aus der <i>Italienischen Reise</i>	37
<i>Christian Moser</i>	
<i>Madonna</i> di Theodor Mundt. Un viaggio casanoviano tra libri proibiti e sacre conversazioni	45
<i>Arianna Amatruda</i>	
Le Grand Saint-Bernard, un lieu symbolique de Sade aux romantiques	55
<i>Michel Delon</i>	
Mitologie dell'eros. <i>L'art de jouir</i> di Julien Offroy de La Mettrie e <i>Lucinde</i> di Friedrich Schlegel: una feconda relazione	63
<i>David Matteini</i>	

Die Gastlichkeit der Welt. Zu Friedrich Hölderlins <i>Der Gang aufs Land. An Landauer</i> Helmut J. Schneider	73
La lingua dell'imperscrutabile: le sonorità cromatiche di Ludwig Tieck Giulia Ascione	79
La stilistica "fisiologica" di Novalis: i presupposti romantici della critica stilistica di inizio Novecento Ulisse Dogà	89
Pietre e pietrificazioni: metamorfosi dell'inorganico dal mito al Novecento Stefania Acciaiola	97
PARTE 2	
IL DIALOGO TRA LE ARTI VISIVE E LA LETTERATURA	
Più büchneriano di Büchner: <i>Woyzeck</i> (1979) di Werner Herzog Diana Battisti	107
I segni tangibili della Storia: il rapporto tra Heiner Müller e Jannis Kounellis Benedetta Bronzini	115
Per un dialogo ravvicinato tra pittori: Otto Vermehren e la <i>Madonna Sistina</i> di Raffaello Lucia Borghese Bruschi	123
Il segno di Frenhofer: i romantici, le avanguardie e l'arte contro il mercato Federico Fastelli	129
"Anche l'oggetto più modesto si fa bello in virtù dell'eleganza della pittura". Gerhard Richter e Rudolf Borchardt a Venezia sotto l'egida di Veronese e di Tiziano Liliana Giacoponi	137
Oggetti e visualità nel teatro di Kleist Daniela Padularosa	147
PARTE 3	
LIBRI E MEMORIA: IL FASCINO DELLA BIBLIOFILIA	
Patrizio Collini, der beste Kenner und größte Liebhaber der deutschen Romantik Paul Geyer	159
Patrizio Collini e il demone della bibliofilia Giorgio Villani	163
L'editoria ebraica in Germania tra XIX e XX secolo Mattia Di Taranto	167

Johann Peter Hebel e la metafora del libro <i>Stefania Mariotti</i>	175
“Eine heimliche geistige Hochzeit”: rappresentazioni di avventure spirituali in biblioteche pubbliche e private <i>Rita Svandrlik</i>	185
Ingeborg Bachmann L'ultima poetessa austriaca del Novecento <i>Marino Freschi</i>	191
Appendice <i>Marino Freschi</i>	205
Promemoria <i>Francesco Ferracin</i>	207
Autori	211
Bibliografia scelta di Patrizio Collini	217
Tabula gratulatoria	221

Ringraziamenti

I curatori desiderano ringraziare sentitamente il Dipartimento di Formazione, Lingua, Intercultura, Letterature e Psicologia (FORLILPSI), che ha reso possibile la pubblicazione, il Laboratorio editoriale Open Access dell'Università degli Studi di Firenze per il supporto tecnico e in particolare l'instancabile Arianna Antonielli per aver seguito e sostenuto il nostro progetto editoriale fin dalla prima fase della sua gestazione. GRAZIE!

Prefazione

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli

Nel presente volume, i curatori e gli autori intendono celebrare la lunga e proficua carriera di Patrizio Collini come docente, testimoniando attraverso contributi scientifici, ipotesi di studio, tracciati e racconti, i rapporti di amicizia e di grande stima maturata nei suoi confronti, e offrendo la dimostrazione del segno lasciato come germanista nel percorso di colleghi, allievi e compagni di viaggio lungo la rotta Firenze-Bonn-Parigi, senza dimenticare Venezia, grande amore e rifugio dello studioso toscano.

Le proposte raccolte in questa miscellanea si collocano tutte in linea con uno o più dei numerosi interessi di Patrizio Collini, andando a delineare un approccio di ricerca vero e proprio, insieme a un gusto immediatamente identificabile come “colliniano”. Non sappiamo, in verità, se al festeggiato di questa nostra *Festschrift* farà piacere ricevere l'onore, ma anche l'onere in termini di responsabilità, di un aggettivo tratto dal suo cognome, tuttavia, andando ad osservare da vicino la varietà e l'eclittismo dei temi trattati, riteniamo sia possibile rintracciare una maniera, appunto, “colliniana” di avvicinarsi alla letteratura tedesca – e alle materie umanistiche tout court – riconosciuta e a volte rivissuta da chi ha scelto di partecipare a questa pubblicazione.

Considerando la produzione e la didattica di Patrizio Collini come un macrotesto, notiamo delle intersezioni ricorrenti che convergono verso un medesimo spettro di idee riguardanti la letteratura tedesca moderna

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it
Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586
Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150
Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

e contemporanea, di cui si trova traccia anche in questa raccolta di scritti apparentemente molto eterogenei: Collini ha sviscerato il movimento romantico come mito fondatore d'Europa in forme sempre originali e fin da subito identificabili. Dalla *Wanderung* romantica al *Wellenrausch* wagneriano; dal binomio iconolatria/iconoclastia alla poetica dello sguardo; dalla relazione tra letteratura e arti (musica e pittura innanzitutto) al riverbero rivoluzionario e al confronto politico tra Francia e Germania, fino ai rapporti italo-tedeschi, che, dal *Lied* di Mignon, arrivano ad abbracciare la ricezione e il consumo di Pasolini oltralpe; dalle "pinacoteche di parole" alle cattedrali del libro d'arte e dell'editoria bibliofila. Questi sono solo alcuni momenti, fra i tanti possibili, del distillato di elisir colliniani, nell'ispirazione e nello spirito, qui raccolti.

Il volume è articolato in tre sezioni tematiche. La prima accoglie contributi incentrati su autori appartenenti all'età classico-romantica e raccolti attorno a varie declinazioni del topos letterario del viandante, che nella storia letteraria tedesca assume delle valenze ben precise, e intorno all'intreccio stratificato tra eros, mito e natura. Apre il volume il saggio di Maria Fancelli, che proponendo una sua originale rilettura della figura di Justinus Kerner, in un sapiente equilibrio tra fascinazione personale e realismo filologico e documenta l'importanza della lirica di Kerner *Der Wanderer in der Sägemühle* per Kafka. Restando nella *Goethezeit*, Marco Meli e Christian Moser indagano due diversi aspetti dell'opera goethiana: nel primo, l'autore si sofferma su due passaggi dell'opera di Goethe per mettere in luce i meccanismi di (auto)controllo che l'arte della scrittura è capace di mettere in gioco rispetto alla sfera dell'emotività; nel secondo viene invece affrontato il rapporto tra scrittore e pubblico a partire da un episodio della *Italienische Reise* ambientato a Malcesine.

Ancora nella sezione iniziale il saggio di Arianna Amatruda sul romanzo *Madonna* di Theodor Mundt inaugura, che tra sacro e profano, una linea di ricerca sull'eros letterario proseguita anche nei saggi di Michel Delon sul Marchese de Sade e i romantici e da David Matteini su *La Mettrie* e la *Lucinde* di Friedrich Schlegel.

La sezione incentrata sugli autori classico-romantici in cammino continua con tre autori particolarmente cari a Patrizio Collini: Hölderlin letto da Helmut Schneider come scrittore dell'incontro tra *Mensch und Welt*, essere umano e mondo, al centro dell'elegia *Der Gang aufs Land*; Tieck con *Der blonde Eckbert* e la poesia *Der Traum. Eine Allegorie*, indagata nei suoi aspetti linguistici e fonetico-espressivi nel saggio di Giulia Ascione. Novalis e la sua stilistica, intesa come studio delle caratteristiche personali della scrittura di un autore, sono invece oggetto di analisi da parte di Ulisse Dogà, che ne mette in evidenza le importanti conseguenze per la critica stilistica novecentesca da Nietzsche a Szondi. E ancora sull'attraversamento di epoche invita a riflettere lo scritto di Stefania Acciaioli sul mito legato alla pietra e alla pietrificazione, che affonda le sue radici nella classicità, con richiami a Sisifo, Prometeo, e Medusa, ma che giunge fino alle soglie dei lager novecenteschi (la Mauthausen di Jelinek in *Die Ausgesperrten*) e alle contaminazioni distopiche di Ransmayr.

La seconda sezione del volume è dedicata al dialogo tra arti visive e letteratura: al *Woyzeck* cinematografico di Werner Herzog, che considera il dramma di Büchner la più grande opera teatrale mai scritta in lingua tedesca, sono rivolte le pagine di Diana Battisti, seguita da Benedetta Bronzini che invece si concentra sulla lunga, consolidata e fruttuosa, per quanto poco studiata, interazione tra il teatro di Heiner Müller e l'arte figurativa dell'ateniese Jannis Kounellis, già amico e collaboratore del poeta e drammaturgo tedesco, come documenta anche la corrispondenza tra i due artisti. Ancora nel campo delle arti visive all'artista Otto Vermehren e in particolare al peculiare richiamo alla *Madonna Sistina*, presente nella sua opera pittorica, fa riferimento il contributo di Lucia Bruschi Borghese, che molto opportunamente cita in apertura un saggio di Patrizio Collini su Raffaello e le origini del Romanticismo tedesco. A partire dagli studi colliniani intorno a iconoclastia e iconofilia nella storia del Romanticismo, lo studio di Federico Fastelli ci offre una descrizione dell'atteggiamento eroico-patetico della letteratura e dell'arte d'avanguardia rispetto alla mercificazione dell'arte e alla prostituzione dell'artista, partendo dalle celebri riflessioni di Benjamin. Con Liliana Giacomoni ci spostiamo invece al centro di una riflessione sulla manipolazione della realtà nelle riproduzioni pittoriche e letterarie, muovendo dai *48 Portraits* di Gerhard Richter, presentati alla Biennale del 1972, e lo scritto *Venedig* di Rudolf Borchardt: ambedue si misurano con l'impossibilità di penetrare a fondo l'essenza della città lagunare e dei grandi capolavori dell'arte veneziana. Chiude la sezione il contributo di Daniela Padularosa, che intende analizzare alcune opere teatrali di Heinrich von Kleist, in particolare *Il principe di Homburg* e *Pentesilea*, focalizzando lo sguardo su alcuni oggetti che in essi compaiono e prendono vita, grazie al connubio tipicamente kleistiano tra un ricco linguaggio poetico e un articolato linguaggio visuale, soprattutto laddove la parola sembra non assolvere il suo compito.

Infine, la terza sezione del volume presenta contributi in parte di carattere scientifico e in parte dal taglio più personale, dove più palese è l'occasione celebrativa legata alla *Festschrift*; in comune tutti gli scritti hanno comunque il tema del bibliofilia e alcuni elementi di storia dell'editoria e del libro: Paul Geyer inaugura questa parte del volume ricordandoci che lo sguardo di Patrizio Collini sulla *Romantik* è davvero globale, in quanto non solo volto all'indietro ma anche proiettato in avanti, fin dentro le pieghe dell'Espressionismo, passando poi per Hofmannsthal e Rilke, abbracciando la letteratura della DDR e autori come Heiner Müller. Con tocco lieve e ironico ma sapiente e carico di memoria, l'autore chiama in causa il rapporto quasi feticista e al contempo sacro tra Collini e il libro inteso come "Medium" materiale.

Su questo tratto torna anche il breve saggio di Giorgio Villani, che ripercorre gli articoli di Collini dedicati ai libri e alla storia dell'editoria, evidenziando come la passione per i libri in quanto oggetti e il piacere di collezionarli abbia contribuito all'originalità, alla mobilità e alla vastità d'interessi dello studioso. Nel contributo successivo Mattia Di Taranto intende illustrare alcune fondamentali linee di sviluppo dell'editoria ebraico-tedesca fra Otto e Novecento, concentrandosi poi nello specifico sulla figura di Salman Schocken

e sul suo ruolo come promotore e mediatore culturale attraverso la collana “Bücherei des Schocken Verlags”, alle soglie della Shoah. Il saggio di Stefania Mariotti, evidenzia la presenza della metafora del libro negli scritti di Hebel e la concezione del narratore-interprete, *Dolmetscher* che decodifica segni celesti incomprensibili, la cui visione del mondo, seppur aporetica, ancora tende tenacemente all’universalità. Tra bibliomania e spiritualità si muove anche lo scritto di Rita Svandrlik, che sceglie come argomento le rappresentazioni di biblioteche in due grandi romanzi del Novecento *Der Mann ohne Eigenschaften* di Robert Musil e *Malina* di Ingeborg Bachmann, e del rapporto che i frequentatori o proprietari delle biblioteche hanno con i libri in esse racchiusi. Su Bachmann torna anche l’ultimo saggio della raccolta, in cui Marino Freschi traccia un ritratto della scrittrice austriaca andando in cerca di semi di diversità e segni precoci di ribellione nella vicenda umana e artistica della poetessa, restituendo in rapide e decise pennellate, rese più vivide dalle citazioni dell’epistolario, il rapporto con Paul Celan, una “solidarietà d’amore” colta non solo nella relazione personale ma anche nella sua importanza a livello storico e letterario. Freschi dedica a Collini anche una breve appendice contenente un ricordo personale, che idealmente apre la strada all’ultimo contributo presente nella *Festschrift*: lo scrittore Francesco Ferracin, sfogliando le pagine della memoria ci regala i suoi personali ricordi di un Collini ormai diventato veneziano per affinità elettiva che sembra riassumere in sé i tratti salienti di ogni cosa che di lui (o pensando a lui) è stata scritta in questo libro.

Completa il volume una bibliografia scelta all’interno della vastissima opera di Patrizio Collini. Visionario, rivoluzionario, incendiario, nomade, notturno, maledetto, ma al tempo stesso con riverberi talora inaspettatamente crepuscolari e innocenti il corpus di saggi, articoli e studi monografici prodotti da Patrizio Collini, fin dai titoli si dimostra un macrotesto composito ma coerente: riso e danza macabri, gondole funebri, marmi funesti, *schwarze Romantik* e leggende altrettanto nere (Raffaello, ma non solo lui), l’amatissimo E. T. A. Hoffmann fra canto ed *Entsagung*, l’erranza dagli echi heiniani, l’intensità esasperata di Georg Büchner, la letteratura odeporica, e infine Venezia, inseguita nelle sue innumerevoli trasfigurazioni. I tanti omaggi qui presentati seguono questi percorsi ma soprattutto accettano l’invito anche a perdersi in quei labirinti verbali, a giocare con la controversia, a farsi illuminare il cammino da un’apparizione inattesa o da una felice illusione, come *flâneurs* in cammino, osservando il mondo costantemente con occhi diversi e ricreando un mondo poetico dentro di sé. Il *flâneur* di Collini va a passeggio senza una meta ben precisa, e lo fa in un momento storico e in una società, ben più di quella francese della seconda metà dell’Ottocento, che spinge furiosamente tutti i suoi membri a muoversi sempre più velocemente ed efficientemente, a consumare e a consumarsi di più e più in fretta che mai. Queste *flâneries* si dispiegano invece con calma, inseguendo nel *flâneur* quella figura solitaria che vaga tra la folla, osservandone in maniera critica, capace di ironia, acutezza e profondità, i comportamenti con lo sguardo critico dell’antropologo o dello storico.

L'insieme degli scritti qui raccolti è infatti sintomo di una voglia instancabile di scoperta, di una curiosità che non smette mai di passeggiare di luogo in luogo e di testo in testo: la *flânerie* qui si trasferisce nel metodo di studio, nella scrittura e nei contenuti. A chi ha avuto la fortuna di studiare con lui, Patrizio Collini ha trasmesso la necessità di approfondire il tema della propria ricerca attraverso uno sguardo aperto, interdisciplinare e minuzioso al tempo stesso. Ma non solo questo: ha trasmesso l'idea di una propria disciplina da imparare anche nel cuore pulsante delle metropoli, quando tutto intorno sembra accelerato e deformato fino al ridicolo: un costante allenamento dello sguardo per il raggiungimento di una vigile attenzione, per distinguere storia, mito e menzogna; un lavoro, sì, ma un lavoro orgogliosamente improduttivo rispetto alle logiche dominanti e ai suoi ritmi alienanti. Sono piccoli ma significativi "soprassalti della coscienza", che non vogliono isolarsi dal mondo ma anzi, aprirsi al dialogo reciproco e alla singolarità di ogni cosa, per "tradurre" nel testo quei significati reconditi che si nascondono, soffocati, da quegli abiti opachi e consunti che sono le abitudini e il pregiudizio.

PARTE I

In cammino tra eros e mito:
dalla *Goethezeit* al Romanticismo

La ruota, la sega e il viandante in una poesia di Justinus Kerner

Maria Fancelli

Non molto tempo fa stavo rileggendo quel capolavoro di Franz Kafka che è *In der Strafkolonie*. Lo rileggevo nell'agile edizione tascabile curata nel 1975 dal giovane Klaus Wagenbach, già allora uno dei maggiori interpreti dello scrittore praghese. Stavo leggendo e ripensando quella mirabile prosa quando l'occhio mi è caduto su una poesia di Justinus Kerner, *Der Wanderer in der Sägemühle*, riprodotta proprio alla fine del racconto di Kafka, nel fac-simile dell'edizione del 1830.

Non ricordavo quella poesia, ma soprattutto non sapevo che fosse una delle poesie più care a Kafka, forse la preferita. A lui così cara da raccomandarne la lettura (con il titolo significativamente abbreviato *Das Gedicht von der Säge*) a Milena Jesenská in una lettera da Praga del settembre 1922 (Kafka 1988, 884). All'amica aveva perfino detto di essere disposto a farne per lei una trascrizione manoscritta nel caso che non avesse avuto a disposizione un testo a stampa. In ogni caso Klaus Wagenbach la colloca, nell'edizione che ho appena citato, al primo posto tra le fonti dirette del racconto *In der Strafkolonie*.

Sono rimasta molto colpita da questa impensata relazione tra Kafka e Kerner e, naturalmente, mi sono precipitata a leggere subito con la massima attenzione questa poesia che, disposta in sei quartine di trimetri giambici e rima alternata, ci viene incontro con l'intonazione semplice e piana della poesia popolare. Sono rimasta colpita dalla predilezione di Kafka per un autore considerato minore nelle storie letterarie, rimasto certamente vittima del giudizio del suo contem-

poraneo Heinrich Heine, che lo aveva esposto al sarcasmo dei lettori insieme a tutta la scuola sveva, da lui accusata di muoversi in un'ottica esclusivamente regionalistica. Anche oggi il medico e poeta Justinus Kerner (1786-1862) è uno degli autori romantici più dimenticati e destinati all'oblio: se non ci fosse stato nell'Ottocento Robert Schumann a musicarne alcuni Lieder e se non ci fosse stata nel Novecento questa inattesa accensione di Kafka, probabilmente la memoria di lui sarebbe ancora più evanescente.

In realtà, frugando meglio nelle storie letterarie, si vede che ci sono stati alcuni illustri estimatori di Kerner da Ricarda Huch a Friedrich Hebbel e a Hermann Hesse, ma sta il fatto che i lettori sono rimasti sempre pochi e che la critica ufficiale ne parla con molti distinguo. Anche un critico di alto rango come Emil Staiger, che apprezza e scrive interessanti pagine su questa poesia (1971, 184-190), la isola dal resto della produzione lirica dell'autore e comunque mette in rilievo una caduta di stile nelle quartine finali, a suo parere troppo prevedibili. Per quanto io possa esserne informata, il germanista e scrittore italiano Bonaventura Tecchi è stato lo studioso che ne ha dato la più convincente collocazione storica nel magistrale saggio "Svevi minori. 1. Justinus Kerner", uscito nel 1964 sulla rivista *Studi germanici*.

Ma qui e ora non si tratta tanto di Justinus Kerner la cui eccezionale vita e storia personale proprio ai nostri giorni sarebbe degna di rinnovate analisi; non si tratta neppure della sua ricezione nel tempo. Si tratta piuttosto di capire le ragioni della predilezione di Kafka per questa poesia e leggere questi versi possibilmente fuori da ogni preoccupazione storiografica. Premettendo che ci troviamo di fronte tutti i principali *tòpoi* della poesia romantica, ovvero il viandante, il binomio amore e morte, il simbolismo tanatologico del mulino, il rumore dell'acqua che scorre, la domanda che più preme è la seguente: che cosa in particolare può aver attirato Kafka in questa poesia che ci viene indicata come una delle fonti di *In der Strafkolonie*?

Non è facile rispondere subito a questa domanda per il turbamento che si prova ogni volta che si cerca di entrare dentro l'avvolgente meccanismo del racconto kafkiano, tutto incentrato sulla ossessione perfezionista dei persecutori e sulla strisciante analogia tra scrittura e tortura. In realtà la risposta risulta alla fine relativamente semplice perché, appena superato l'iniziale turbamento, si riescono a percepire abbastanza bene le affinità sotterranee tra i versi di Justinus Kerner e il racconto che Kafka ha scritto circa un secolo dopo; in entrambi i casi, infatti, si intravede una sorta di contemporaneità tra bene e male e, insieme, l'idea di una giustizia tremenda e ineluttabile.

Nella poesia di Kerner siamo di fronte a un confronto diretto tra uomo e natura e quasi a una resa dei conti tra il viandante e l'albero di abete. Inoltre, la leggerezza dei versi e dei singoli enunciati, il tono evocativo, la fusione di realtà e sogno, l'innocenza dello sguardo del viandante che osserva il meccanismo della ruota, il canto funebre dell'abete parlano di un "esserci per la morte" privo di drammaticità e di concitazione; parlano di un orizzonte senza aldilà tacitamente accettato. La ruota smette di girare prima che il viandante possa balbet-

tare qualcosa, e anche questo è un silenzio e un non detto che dovevano piacere a Kafka. Il quale ha senza dubbio sentito e visto nella breve e laconica poesia di Kerner non solo una visione del mondo per vari aspetti vicina alla sua, ma anche una modalità espressiva affine, lo stesso abbandono alla nudità dell'accadimento, la stessa distanza e la rinuncia a un qualsiasi commento e a qualsiasi parola di consolazione.

Accanto a queste verosimili affinità di contenuti e di modalità espressive quello che in particolare deve aver affascinato Kafka nella poesia di Kerner – all'interno di una segheria ad acqua – è stato senz'altro il meccanismo della ruota e della sega. Non a caso nella lettera a Milena lo scrittore non cita il titolo intero del componimento, ma parla di una generica "poesia della sega", di un "Gedicht von der Säge", menzionando così soltanto la parola chiave, la sega appunto, al centro del luogo di lavoro. All'attrazione per lo strumento meccanico si associa quella per il tronco dell'abete e per la complessa simbologia del legno tanto presente in tutta l'opera di Kafka. Il tronco dell'albero abbattuto dall'*homo faber*, proprio nel luogo dove viene tagliato e trapassato dalla lama, si vendica intonando per il viandante attonito una dolente nenia funebre e prefigurando ai suoi occhi la forma della bara che sarà costruita con quelle stesse tavole; la quale lo accoglierà per il lungo sonno nelle viscere della terra.

Soprattutto quello strumento, dunque, tra i vari strumenti di una segheria ad acqua – il composto tedesco *Sägemühle* aggiunge il termine *Mühle* e ingloba il significato di mulino o di macina – tutti legati a un'antica metaforica del lutto, deve avere colpito Kafka e gli deve essere apparso come un prototipo e un possibile modello della stupefacente macchina che avrebbe immaginato per l'esecuzione delle condanne a morte nella colonia penale: ovvero il grande erpice costruito dal vecchio comandante della colonia per incidere nel corpo del condannato le parole della propria colpa.

Di fronte a questa poesia elementare, che è stata capace di mobilitare così potentemente la fantasia di Kafka, ho pensato che il modo migliore per onorare il suo autore potesse essere quello di provare a tradurre in un italiano letterale questo breve testo; e che provare a trasferire nella nostra lingua i versi inediti di Kerner potesse essere quasi un gesto equivalente a quella trascrizione che Kafka avrebbe voluto fare per Milena Jesenská. Potesse essere, infine, anche un atto riparatore, quasi due secoli dopo, verso la persona e l'opera del loro autore, il medico e poeta svevo Justinus Kerner, esponente di un romanticismo cosiddetto minore.

Il viandante nella segheria

Là sotto nel mulino
Me ne stavo in santa pace,
Vedevo il gioco della ruota
Vedevo l'acqua andare.

Vedevo la sega lucente
E mi pareva un sogno,
I lunghi sentieri aperti
Dentro a un tronco d'abete.

L'abete era come vivente;
in una nenia dolente,
in ogni fibra tremante
cantava queste parole:

All'ora giusta arrivi,
O viandante, in questi luoghi.
Sei tu colui per il quale la lama
Mi trapassa il cuore!

Sei tu colui per il quale
Dopo il tuo breve andare
Questo legno nel cuore della terra
Si farà scrigno per il lungo sonno.

Quattro assi vidi cadere,
mi s'era fatto pesante il cuore,
Stavo per balbettare una parola,
Quando la ruota smise di girare.¹

Der Wanderer in der Sägemühle.

Dort unten in der Mühle
Saß ich in süßer Ruh',
Und sah dem Räderspiele
Und sah den Wassern zu.

Sah zu der blanken Säge,
Es war mir wie ein Traum,
Die bahnte lange Wege
In einen Tannenbaum.

Die Tanne war wie lebend;
In Trauermelodie,
Durch alle Fasern bebend
Sang diese Worte sie:

Du kehrt zur rechten Stunde,
O Wanderer, hier ein,
Du bist's, für den die Wunde
Mir bringt ins Herz hinein!

Du bist's, für den wird werden
Wenn kurz gewandert du,
Dies Holz im Schoß der Erden
Ein Schrein zur langen Ruh'.

Vier Bretter sah ich fallen,
Mir ward's ums Herz schwer,
Ein Wörtlein wollt' ich lallen,
Da ging das Rad nicht mehr.

Kafkas Lieblingsgedicht; von Justinus Kerner (1786–1862)

¹ F. Kafka, *In der Strafkolonie. Eine Geschichte aus dem Jahre 1914 mit Quellen, Abbildungen, Materialien aus der Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt, Chronik und Anmerkungen von Klaus Wagenbach*, Berlin 1975, p. 88. Traduzione dell'autrice.

Riferimenti bibliografici

Kafka Franz (1988), *Lettere*, trad. di Ferruccio Masini, Milano, Mondadori.

Staiger Emil (1971), *Die Kunst der Interpretation*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv).

Tecchi Bonaventura (1964), "Svevi Minori. 1. Justinus Kerner", *Studi Germanici*, 3, 3-37.

Goethe alla finestra: rappresentare le passioni, sublimare le emozioni

Marco Meli

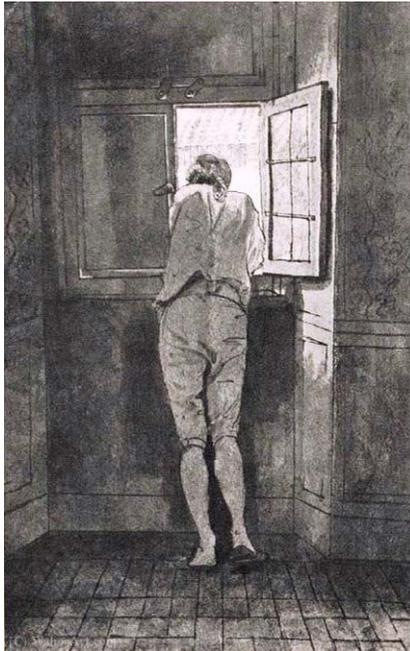


Fig. 1 – Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe alla finestra del suo appartamento a Roma* (1787). Pubblico dominio.

Da steht es nah – und man verkennt das Glück.
(J.W. Goethe, *An Werther*, 1824)¹

¹ “Felicità è vicina – e non la riconosciamo” (Goethe 1989, 923, trad. di Ferttonani).

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it

Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

I.

Chissà cosa sta guardando Goethe fuori dalla finestra della sua stanza in Via del Corso a Roma. Una lieve torsione del busto, il piede destro si piega in alto nella pantofola, il volto si sporge con uno sguardo che non possiamo scorgere. Il celebre acquerello di Johann Heinrich Wilhelm Tischbein ci restituisce un'immagine intima, una delle poche, di un Goethe quasi quarantenne che a Roma vive una rinascita spirituale ed estetica nel segno dell'arte classica. Forse sta osservando, con timorosa curiosità, il frastuono e l'infuriare del carnevale, cui assiste per ben due volte, nel 1787 e nel 1788, e che descrive in un saggio pubblicato a Weimar nell'anno della Rivoluzione. *Das römische Karneval* è un'opera scritta da etnologo *ante litteram*, un osservatore della festa, alla quale si rifiuta di partecipare e della quale proprio per questo offre una rappresentazione neutra, scevra – così sembra – di qualsiasi coinvolgimento emotivo.

Il saggio si apre con una perentoria constatazione: “è impossibile in realtà descrivere una festa del genere” (Goethe 1993, 542, trad. di Castellani)², non si può ridurre a parole, eppure la scrittura minuziosa riprende dall'alto ciò che avviene nelle strade, nelle piazze con icastica precisione, quasi come un drone che ronzia indisturbato su un groviglio di forme, colori e frastuono.

Ad una lettura più attenta, tuttavia, si consolida in noi la convinzione che lo scrittore abbia voluto piuttosto interrogarsi sulle emozioni suscitate in lui da un tale spettacolo, facendo leva sulla funzione archetipica di ogni narrazione, quella cioè di controllare i sentimenti, le paure e le ansie della realtà che lo circonda.

Il carnevale è definito con sincerità come una “Narrheit” (Goethe 2000, 175), una “follia” da cui però si può guarire solo non ignorandola, ma cercando di esorcizzarla, descrivendola per quello che effettivamente è, cioè uno spettacolo di sentimenti ed emozioni, un capitolo coinvolgente e sconvolgente di quel *theatrum mundi* che è l'esistenza umana. Lo scrittore alla fine risulta vincitore: alla fine del saggio si dice che il carnevale non è altro che un “sogno” che svanisce veloce e che non lascia traccia in chi lo ha vissuto (Goethe 1993, 575). Il pericolo è scampato: la follia non si manifesta, viene ricacciata in una gabbia costruita di parole e di strategie retoriche e narrative, sempre però provvisorie e instabili.

La prosa goethiana, dalle sue intemperanze giovanili e *stürmeriane* alla sua olimpica e classica levigatezza, fino alla saggia e ironica misura della maturità, testimonia sempre questa tensione insoluta tra parola e sentimento, tra espressione e emozione.

La finestra come luogo simbolico e archetipico di contatto e relazione tra mondo interno e realtà esterna, tra l'interiorità delle sensazioni e l'esteriorità della dimensione fattuale, ricorre come *topos* letterario e iconografico nella letteratura universale.

² “[...] daß eine solche Feierlichkeit eigentlich nicht beschrieben werden könne” (Goethe 2000, 484).

Due episodi dell'opera (e della vita) di Goethe mostrano i meccanismi di controllo e autocontrollo che la scrittura è capace di creare allo scopo di neutralizzare le passioni rappresentandole e di controllare le emozioni sublimandole. Si tratta di momenti in cui i protagonisti rivelano ognuno a sé stesso, e all'altro, la propria emotività. E ciò avviene alla finestra.

II.

La lettera del 16 giugno racconta il *coup de foudre* di Werther, l'inatteso e travolgente innamoramento, nella concatenazione di eventi fin troppo prevedibili e banali (la festa da ballo campestre). L'affinità elettiva tra Werther e Lotte, rivelata nella comune cornice della *Empfindsamkeit*, nella condivisione dei gusti letterari che rivelano una nuova concezione del sentimento, si esprime sempre di più attraverso il linguaggio del corpo. Già la prima immagine di Lotte, immortalata nel gesto ordinatore della distribuzione del pane ai fratelli, inaugura il nuovo codice descrittivo della corporeità. Werther si perde nella contemplazione di Lotte, dapprima nella sua raffigurazione olistica (“[...] ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Größe, die ein simples weißes Kleid, mit blaßrothen Schleifen an Arm und Brust, anhatte”; Goethe 1999, 39)³, celebra l'incanto della sua presenza (“[...] meine ganze Seele ruhte auf die Gestalt, dem Tone, dem Betragen [...]”; *ivi*, 39-41)⁴. Quello che scende dalla carrozza non è più il Werther di prima, è ormai perduto nell'innamoramento, “ein Träumender”, perduto “in Träumen rings in der dämmernden Welt” (*ivi*, 45)⁵, letteralmente incantato dalla presenza fisica di Lotte: “Wie ich mich unter dem Gespräche in den schwarzen Augen weidete! wie die lebendigen Lippen, und die frischen muntern Wangen meine ganze Seele anzogen!” (*ibidem*)⁶.

Il linguaggio del corpo culmina nella grandiosa sequenza del ballo. Travolgente passione ammessa candidamente con ingenuità da Lotte, il ballo trasporta i desideri vitalistici che abitano l'interiorità in gesti e movimenti liberatori, seduttivi e fatali allo stesso tempo. Werther è affascinato dalla forza elementare e quasi demoniaca del ballo di Lotte:

Tanzen muß man sie sehen! Siehst du, sie ist so mit ganzem Herzen und mit ganzer Seele dabey, ihr ganzer Körper Eine Harmonie, so sorglos, so unbefangen, als

³ “[...] una ragazza dalla figura armoniosa, di statura media, vestita di un semplice abito bianco con nastri di seta rosa pallido attorno alle braccia e al petto” (Goethe 2022, 101, trad. di Fancelli).

⁴ “[...] tutta l'anima mia era presa da quella figura, dalla sua voce, dal suo portamento [...]” (trad. *ibidem*).

⁵ “[...] come in un sogno, e come in sogno mi sentivo perduto in un mondo immerso nel crepuscolo” (trad. *ivi*, 107).

⁶ “Come mi inebriavo dei suoi occhi neri durante la conversazione, come attiravano tutta l'anima mia le labbra tumide e le fresche guance [...]” (trad. *ibidem*).

wenn das eigentlich alles wäre, als wenn sie sonst nichts dächte, nichts empfindete; und in dem Augenblicke gewiß schwindet alles andere vor ihr. (Ivi, 45-47)⁷

Il contatto fisico e il movimento ritmico dei corpi nel ballo “tedesco”, che Werther e Lotte eseguono “con i più svariati intrecci delle nostre braccia” (Goethe 2022, 109)⁸, rendono il giovane completamente preda del fascino di Lotte, come egli puntualmente confessa a Wilhelm: “Ich war kein Mensch mehr. Das liebenswürdigste Geschöpf in den Armen zu haben, und mit ihr herum zu fliegen wie Wetter, daß alles rings umher verging, und- [...]” (Goethe 1999, 47)⁹.

Il temporale già in cammino all’inizio della scena, eluso e falsamente dominato dalle menzognere conoscenze meteorologiche di Werther, alla fine scoppia davvero, portando scompiglio e paura nella compagnia danzante. L’invenzione ludica di Lotte, il gioco nel quale Werther, l’innamorato, si sente egocentricamente protagonista, inganna la violenza effimera ed elementare del temporale. Metafora fin troppo evidente dell’infuriare della passione amorosa, esso si smorza in una pioggia somnessa, che Werther e Lotte contemplanò affacciandosi alla finestra. L’ultima scena, una tra le più famose della mitografia goethiana, è tutta risolta in un’atmosfera *empfindsam*, tipica della letteratura del periodo. Essa tuttavia non acquista il suo vero significato se non si coglie la tensione dell’innamoramento che la precede, né la stilizzazione formale e letteraria, cui essa soggiace per mano dell’autore.

Wir traten an’s Fenster. Es donnerte abseitswärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickende Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. (Ivi, 53)¹⁰

L’afflato religioso di una Natura finalmente ristoratrice, nella quale si imprime il sigillo del Divino, si declina nel registro intimistico di una nuova sentimentalità, che vede Lotte e Werther uniti per un attimo in una superiore comunanza di affetti. Il nome pronunciato da Lotte, quella “Losung”, che è la cifra segreta di un comune sentire, esprime una ritrovata autoconsapevolezza dei propri sentimenti: “Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt; ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge thränenvoll, sie legte ihre Hand

⁷ “Bisogna Vedere come balla. Vedi, lo fa con il cuore e con l’anima, e il suo corpo, un gioco di armonie, senza peso, libero come se ballare fosse tutto al mondo, come se non pensasse ad altro, non sentisse altro e in quel momento ogni altra cosa davanti a lei si fosse dissolta” (trad. ivi, 107-109).

⁸ “[A]n mannichfaltigen Schlingungen der Arme” (Goethe 1999, 47).

⁹ “[...] né mi pareva di appartenere più al genere umano. Tenere tra le braccia la più adorabile creatura e con lei volare come un turbine, mentre tutto svaniva attorno a me e - [...]” (Goethe 2022, 109, trad. di Fancelli).

¹⁰ “Ci avvicinammo alla finestra, fuori tuonava in lontananza e la pioggia cadeva superba sulla campagna; verso di noi saliva il profumo ristoratore con tutta l’intensità del calore dell’aria” (trad. ivi, 115).

auf die meinige, und sagte – Klopstock – [...]” (*ibidem*)¹¹. Nella prima redazione del romanzo al fatidico nome segue subito il traboccare del sentimento e il gesto spontaneo e senza dubbio impulsivo del bacio: “Ich versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß. Ich ertrug’s nicht, neigte mich auf ihre Hand, und küßte sie unter den wonnenvollsten Thränen” (*ibidem*)¹². Tuttavia, nella seconda edizione dell’opera del 1787, versione edulcorata e priva della geniale irruenza della sua fase *stürmeriana* (Fancelli 2022, 20-25), Goethe inserisce, tra il pronunciamento del nome fatale e l’abbandono senza freni alle sensazioni che esso suscita, una breve frase, quasi un inciso insignificante: “Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, [...]” (Goethe 1999, 53)¹³. Lungi dall’essere un’erudita glossa filologica, che rimanda ad un testo fondante della poesia tedesca moderna (l’ode *Der Frühlingsfeier* di Klopstock), la fulminea digressione si configura come vero e proprio inserto autoriale, che non solo attenua la tensione amorosa e sentimentale della scena, ma ne svela la costruzione finzionale attraverso proprio la citazione letteraria. È questo in fondo un evidente artificio retorico, cui Goethe ricorre a più riprese nel romanzo. Basti pensare ai riferimenti alla letteratura *sentimental* inglese nella stessa lettera del 16 giugno, o alla funzione metaforica delle letture del protagonista: Omero nella prima, Ossian nella seconda parte. Come è stato giustamente notato, Werther è un personaggio letterario in un senso duplice. Non è soltanto un personaggio del romanzo ma, in quanto carattere, è totalmente plasmato dalla dimensione letteraria: “Werther ist das, was er gelesen hat” (Safranski 2017, 162)¹⁴.

Che un lettore innamorato si identifichi in Werther, con le sue speranze e i suoi dolori, se non necessariamente con il suo atto estremo, è cosa fin troppo naturale, che tuttavia Goethe, l’autore, non aveva previsto, o almeno non in misura così eccessiva. Roland Barthes ci ricorda che, se la proiezione del lettore nel personaggio è in letteratura ormai superata, essa “è tuttavia il registro proprio delle letture immaginarie: leggendo un romanzo d’amore, non è esatto dire che io mi proietto; io aderisco all’immagine dell’innamorato (dell’innamorata), mi rinchiudo con questa immagine nella clausura del libro [...]” (Barthes 2001, 104, trad. di Guidieri)¹⁵.

¹¹ “Lotte stava appoggiata sui gomiti e il suo sguardo penetrava il paesaggio. Quindi guardò il cielo, poi me, e io vidi i suoi occhi pieni di lacrime. Posò la sua mano sulla mia e disse: Klopstock!” (trad. *ibidem*).

¹² “Mi abbandonai al flusso delle sensazioni che quel nome aveva liberato in me. Non potei trattenermi, mi chinai sulla sua mano e la baciai tra le lacrime più cocenti” (trad. *ivi*, 117-119).

¹³ “Mi tornò subito alla memoria la splendida ode cui ella pensava [...]” (Goethe 2009, 39, trad. di Capriolo).

¹⁴ Trad.: Werther è ciò che ha letto. Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

¹⁵ “[E]lle est néanmoins le registre propre des lectures imaginaires: lisant un roman d’amour, c’est peu dire que je me projette; je colle à l’image de l’amoureux (de l’amoureuse), enfermé avec cette image dans a clôturé même du livre” (Barthes 1977, 155).

Proprio all'opposto ambiva Goethe con la scrittura del suo romanzo, maturato in brevissimo tempo in seguito ad estenuanti crisi interiori non soltanto di carattere sentimentale e amoroso. Con disarmante chiarezza nell'autobiografia *Dichtung und Wahrheit* Goethe individua nel carattere liberatorio e terapeutico della scrittura l'impulso alla composizione del *Werther*:

Wie ich mich nun aber dadurch erleichtert und aufgeklärte fühlte, die Wirklichkeit in Poesie verwandelt zu haben, so verwirrten sich meine Freunde daran, indem sie glaubten, man müsse die Poesie in Wirklichkeit verwandeln, einen solchen Roman nachspielen und sich allenfalls selbst erschießen. (Goethe 2020, 1250)¹⁶

Sul corto circuito tra Poesia e Realtà, tra il ruolo salvifico della finzione letteraria e la dolorosa resilienza di un travolgente *Erlebnis* amoroso, si basa il successo immediato e imperituro del romanzo. Le parole di Goethe, scritte a quasi quarant'anni dalla sua pubblicazione, sono anch'esse il segno di una stilizzazione che egli opera su sé stesso e sulla sua vita. Del resto, già negli anni di Lipsia egli aveva colto il senso del suo progetto di vita: "Selbstbildung durch Verwandlung des Erlebten in ein Bild" (cit. in Safranski 2017, 45)¹⁷, ovvero trasformare i contenuti del vissuto nella dimensione estetica dell'opera d'arte.

La revisione del *Werther*, portata a termine proprio alla vigilia del viaggio in Italia (settembre 1786-giugno 1788), è percepita come una liberazione e un superamento del proprio passato, permette a Goethe di vivere l'esperienza italiana come una vera e propria *Wiedergeburt*, una rinascita sia umana che estetica, nel segno di un risveglio dei sensi per la realtà che lo circonda e di un rinnovato senso per la bellezza e l'armonia, incarnato nell'ideale del classicismo. Eppure la pubblicazione del romanzo nel 1787, gli echi e le polemiche che essa ancora suscita, non abbandonano Goethe durante il suo viaggio; a più riprese, e con crescente fastidio, è costretto a confrontarsi ancora con la figura di Werther, con il suo destino e le sue contraddizioni. Dal "fantasma" di Werther in realtà Goethe non si liberò mai. Scritta in occasione del cinquantenario della pubblicazione del romanzo, la poesia *An Werther* (1824), che apre la celebre *Trilogie der Leidenschaft*, è l'ultimo tentativo di giungere a patti con questo fantasma, una riflessione, disincantata e dolorosa allo stesso tempo, sulla forza meravigliosa e distruttiva della passione amorosa. All'evocazione dello "vielbeweinter Schatten" (Goethe 1989, 922)¹⁸ di Werther, segue l'incanto dell'innamoramento: "[...] Mit Gewalt / Ergreift uns Liebreiz weiblicher Gestalt: / Der Jüngling, froh wie in der Kindheit Flor / Im Frühling tritt als als Frühling selbst

¹⁶ "Ma mentre io mi sentivo sollevato e rischiarato dopo aver trasformato la realtà in poesia, i miei amici ne furono confusi e credettero di dover trasformare la poesia in realtà imitando il romanzo e arrivando persino a spararsi" (Goethe 2020, 1251, trad. di Balbiani).

¹⁷ Trad.: formare se stesso attraverso la trasformazione dell'esperienza vissuta in un'immagine.

¹⁸ "Ombra che tanto si pianse" (Goethe 1989, 923, trad. di Fertonani).

hervor, / Entzückt, erstaunt, wer dies ihm angetan? [...]” (*ibidem*)¹⁹. Il momento dell’“atroce distacco”²⁰ (trad. ivi, 925), che è il tema portante della lunga *Elegie*, nella quale Goethe ripercorre la sua relazione con Ulrike von Levetzow, è ripreso nella poesia dedicata a Werther con la constatazione che soltanto un’altra forza elementare, quella della Poesia, è in grado di annullare, sublimandolo, il dolore del distacco e della morte: “Wie klingt es rührend wenn der Dichter singt, / Den Tod zu meiden, den das Schieden bringt! / Verstrickt in solche Qualen halbverschuldet / Geb’ ihm ein Gott zu sagen was er duldet” (ivi, 924)²¹.

III.

Quasi un episodio parallelo a quello di Lotte e Werther alla finestra è costituito dalla visita di commiato di Goethe alla duchessa Giuliana Giovane, avvenuta il 2 giugno 1787 nel suo appartamento della Reggia di Capodimonte a Napoli. Nata a Würzburg nel 1766, Reichsfreiin Juliane von Mudersbach-Redwitz sposò per procura nel 1786 il duca Nicola Giovane di Girasole e si trasferì a Napoli, dove rimase fino alla separazione dal marito (1790) come dama di corte della regina Maria Carolina di Borbone. Si trasferì poi alla corte viennese per poi terminare la sua esistenza nel 1805 in Ungheria, nei pressi di Buda. In uno scritto giovanile Benedetto Croce la descrive così: “Era una bella donna sui ventun anni, letterata, filosofa, studiosa di questioni sociali, politiche, umanitarie, scrittrice di libri pedagogici e di poesie filantropiche, donna di sentimento...” (Croce 1887, 275).

In questo caso non si tratta di due personaggi letterari, ma di due individui realmente esistiti, anche se Goethe fissa sulla carta soltanto nel 1817 impressioni di trent’anni prima, distruggendo tra l’altro tutti gli appunti e le lettere relativi al soggiorno napoletano e siciliano. E dunque, anche in questo caso, siamo di fronte ad una stilizzata rappresentazione di sé, che del resto permea tutti gli scritti autobiografici di Goethe.

La finestra come luogo di rivelazione e di auto-riconoscimento, ma anche come in questo caso “cornice” di un quadro di genere paesaggistico fin troppo convenzionale, svela il vero protagonista di questa scena, cioè il Vesuvio. Vero e proprio elemento ossessivo del primo soggiorno napoletano di Goethe, il Vesuvio viene esplorato in tre significative ascensioni (2, 6 e 20 marzo 1787) in un percorso iniziatico che dovrebbe portare al disvelamento (mancato) della Verità. Dopo la parentesi siciliana con la presunta conferma della fulminante ipotesi della *Urpflanze* e soprattutto con la scoperta del vero senso della poesia omerica nel segno di Nausicaa, il secondo breve soggiorno a Napoli (dal 17 maggio al

¹⁹ “[...] Ci ghermisce / a forza l’incanto della forma femminile: / a primavera il giovanetto, lieto come nel fiore / dell’infanzia, si trasforma nella stessa primavera, / in estasi, stupito, chi gli ha fatto la malia?” (trad. *ibidem*).

²⁰ “Ein gräßlich Scheiden“ (ivi, 924).

²¹ “Com’è struggente la voce del poeta, che invita con il canto / a fuggire la morte che causa il distacco! / Nell’intrico di questi strazi, parziali le sue colpe, / gli conceda un dio di esprimere quel che soffre”(trad. ivi, 925).

3 giugno 1787) trascorre per lo più in visite di commiato, anche se piacevoli e istruttive, percepite come un obbligo. “Sono di pessimo umore” (Goethe 1993, 381)²² scrive Goethe il 1 giugno, non riesce a distogliere il pensiero, la sua *Einbildungskraft* dal torrente di lava; finalmente, la sera dello stesso giorno, riesce a scacciare il “malumore” raggiungendo il molo per contemplare la mirabile scena:

Hier sah ich nun alle die Feuer und Lichter und ihre Widerscheine, nur bei bewegtem Meer noch schwankender; den Vollmond in seiner ganzen Herrlichkeit neben dem Sprühfeuer des Vulkans, und nun die Lava, die neulich fehlte, auf ihrem glühenden ernstern Wege. (Goethe 2000, 344)²³

La descrizione ecfrastica anticipa quella ben più significativa e letterariamente più complessa contenuta nell’annotazione del 2 giugno. Il giorno trascorre tra visite di commiato e di cortesia, ma Goethe non nasconde il suo disappunto: “[...] aber doch ganz gegen meine Absichten und mit schwerem Herzen [...]” (ivi, 345)²⁴: “Guardavo con struggimento la colonna di vapori che digradava lenta dal monte verso il mare, segnando il percorso via via imboccato dalla lava” (Goethe 1993, 382, trad. di Castellani)²⁵.

L’avvicinamento al luogo e all’oggetto della rivelazione, la finestra e il Vesuvio, è descritto come un percorso nell’interiorità e oscurità della propria anima. La duchessa abita nella reggia di Capodimonte “[...] wo man mich denn viele Stufen hinauf durch manche Gänge wandern ließ, deren oberste verengt waren durch Kisten, Schränke und alles Mißfällige eines Hofgarderobewesens [...]” (Goethe 2000, 345)²⁶. Il passaggio attraverso oscuri androni, il superamento di ostacoli, connotati non a caso come appartenenti alla vita di corte, prelude all’incontro con la duchessa, “eine wohlgestaltete junge Dame von sehr zarter und sittlicher Unterhaltung” (*ibidem*)²⁷.

Analogamente alla scena tra Lotte e Werther, anche in questo caso l’affinità interiore si stabilisce attraverso condivisioni letterarie. Ovviamente non sono più le reminiscenze della *Empfindsamkeit*, o l’esaltazione della *Erlebnislyrik* di Klopstock, bensì l’ideale di *Humanität* di Herder e l’impegno illuminista e pedagogico del filosofo Christian Garve (Goethe 1993, 739). La scena che qui Goethe costruisce sembra prendere le mosse da una descrizione icastica

²² “Ich bin äußerst verdrießlich” (Goethe 2000, 344).

²³ “Ecco finalmente davanti a me la visione dei fuochi, delle luci e dei loro riflessi, resi ancor più vacillanti dal mare mosso; la luna piena in tutta la sua magnificenza insieme alla vampa del vulcano e questa volta anche la lava che prima non c’era e ora scendeva per il suo maestoso sentiero infocato” (Goethe 1993, 381-382, trad. di Castellani).

²⁴ “[...] ma contravvenendo ai miei piani e con l’ansia nel cuore [...]” (trad. ivi, 382).

²⁵ “Sehnsuchtsvoll blickte ich nach dem Dampfe, der, den Berg herab langsam nach dem Meer ziehend, den Weg bezeichnete, welchen die Lava stündlich nahm” (Goethe 2000, 345).

²⁶ “Dovetti salire parecchie scale e percorrere file di corridoi, ingombri all’ultimo piano di case, armadi e tutte le seccaggini connesse al guardaroba di corte [...]” (Goethe 1993, 382, trad. di Castellani).

²⁷ “[...] un’avvenente giovane signora di garbata e gradevole conversazione” (trad. *ibidem*).

dell'eruzione del Vesuvio, come tanti pittori del periodo avevano fissato sulla tela. Solo che il Vesuvio sarà parte integrante di un dramma che coinvolge i sentimenti dei protagonisti. Non sapremo mai se il gesto della duchessa di aprire un'imposta della finestra del suo appartamento all'ultimo piano sia compiuto di proposito, anche se pare che Goethe stesso si compiacesse di credere a ciò ("Tat sie es absichtlich, mich zu überraschen, so erreichte sie ihren Zweck vollkommen"; Goethe 2000, 345)²⁸. Certo è che si tratta di un momento epifanico, di un *Erlebnis*, "was man in seinem Leben nur einmal sieht" (*ibidem*)²⁹. La lunga descrizione ecfrastica che segue è resa nei suoi elementi realistico-scientifici, che contraddistinguono le descrizioni goethiane della natura da quelle di altri viaggiatori, ma acquista, come sempre nelle pagine più ispirate, una superiore dimensione simbolica, che rimanda al coinvolgimento interiore dei protagonisti:

Wir standen an einem Fenster des oberen Geschosses, der Vesuv gerade vor uns; die herabfließende Lava, deren Flamme bei längst niedergegangener Sonne schon deutlich glühte und ihren begleitenden Rauch schon zu vergolden anfang; der Berg gewaltsam tobend, über ihm eine ungeheure feststehende Dampfwolke, ihre verschiedenen Massen bei jedem Auswurf blitzartig gesondert und körperlich erleuchtet. (*Ibidem*)³⁰

Il torrente di fuoco, la violenza dell'eruzione, la gigantesca nube immobile, anch'essi segnali evidenti di un'imminente passione amorosa, vengono tuttavia trasfigurati in un quadro il più possibile armonico, nel quale la Natura assume quasi i tratti di un sublime idillio: "[...] übrigens Meer und Erde, Fels und Wachstum deutlich in der Abenddämmerung, klar, friedlich, in einer zauberhaften Ruhe" (ivi, 346)³¹. L'apparizione della luna piena, nella *Italienische Reise* cifra di un'ineffabile perfezione, come testimonierà la scena del commiato definitivo da Roma (ivi, 554-556), costituisce "[...] die Erfüllung des wunderbarsten Bildes [...]" (Goethe 2000, 346)³² o, se si vuole, di un quadro molto amato dai paesaggisti: l'eruzione notturna del Vesuvio con il plenilunio.

Quale segno di profondo coinvolgimento emotivo, lo stupore suscitato in Goethe e nella duchessa da quella visione non è l'entusiasmo letterario del sentimento che unisce Werther e Lotte nel nome di Klopstock, ma la forza inspiegabile ed elementare della Natura, intesa tradizionalmente come "un libro che i

²⁸ "Se, così facendo, ella aveva inteso sorprendermi, v'era perfettamente riuscita" (trad. ivi, 383).

²⁹ "Ciò che si vede una sola volta nella vita" (trad. *ibidem*).

³⁰ "Eravamo a una finestra dell'ultimo piano, col Vesuvio proprio di fronte; il sole era tramontato da un pezzo e il fiume di lava rosseggiava vivido, mentre il fumo che l'accompagnava andava prendendo una tinta dorata; la montagna mugghiava cupa, sovrastata da una gigantesca nuvola immobile, le cui masse a ogni nuovo getto si squarciavano balenando e illuminandosi come corpi solidi" (trad. *ibidem*).

³¹ "[...] E mare e terra, rocce e alberi spiccavano nella luminosità del crepuscolo, chiari, placidi, in una magica fissità" (trad. *ibidem*).

³² Trad.: il compimento dell'immagine più meravigliosa.

millenni non bastano a commentare” (trad. *ivi*, 383)³³. In virtù di ciò, il colloquio assume accenti più intimi (“*unser Gespräch [...] nahm es eine desto gemüthlichere Wendung*”; Goethe 2000, 346)³⁴ e il gesto della duchessa di far collocare le candele in fondo alla sala – ambigualmente istintivo o volontario come il precedente – non solo concorre a rendere la scena prospetticamente più compiuta (“*den Eindruck des großen Ganzen*”; *ibidem*)³⁵, ma contribuisce ad accrescere il potenziale erotico e seduttivo dell’attraente dama, adesso in primo piano, che appare “sempre più bella”: “[...] und die schöne Frau, vom Monde beleuchtet, als Vordergrund dieses unglaublichen Bildes, schien mir immer schöner zu werden [...]” (*ibidem*)³⁶.

Goethe nasconde pudicamente il contenuto del colloquio intimo, come avverrà con l’episodio della “bella milanese” che, come un fiume carsico, scorre per tutto il suo secondo soggiorno romano; rimane l’incanto della voce femminile, di una “*sehr angenehme deutsche Mundart*” che risuona in un “*südlichem Paradiese*” (*ibidem*)³⁷. Come Werther appena sceso dalla carrozza, anche qui Goethe perde la cognizione del tempo e della realtà. È già tardi e bisogna lasciare le stanze del palazzo. Il commiato cui Goethe è costretto, per quanto spiacevole possa essere stato, non assume i tratti di un doloroso trauma; l’accettazione della rinuncia e il dominio dei propri sentimenti, quella filosofia dei comportamenti, che il Goethe maturo esprime con il termine *Entsagung*, caratterizza il finale della scena:

Und so schied ich zaudernd von der Ferne und von der Nähe, mein Geschick segnend, das mich für die widerwillige Artigkeit des Tages noch schön am Abend belohnt hatte. (*Ibidem*)³⁸

Che il Vesuvio (ciò che è lontano) e la persona della duchessa (ciò che è vicino) siano i due poli tra i quali oscilla il coinvolgimento emotivo e amoroso, cui non è estraneo il Goethe maturo e anziano (si ricordino ad esempio le passioni travolgenti per Marianne von Willemer e Ulrike von Levetzow), è confermato dal simbolico rispecchiamento con cui si chiude l’annotazione del 2 giugno. Uscito all’aria aperta, Goethe si immagina “che, vista da presso, quella grande lava non sarebbe stata che la ripetizione di ciò che avevo veduto in piccolo” (Goethe 1993,

³³ “[...] einen Text vor uns, welchen Jahrtausende zu kommentieren nicht hinreichen” (Goethe 2000, 346).

³⁴ “Il nostro colloquio, [...] riprese toccando corde ancor più intime” (Goethe 1993, 383, trad. di Castellani).

³⁵ “L’impressione di grandiosità” (trad. *ibidem*).

³⁶ “[...] e la bella donna, illuminata dalla luna in primo piano su quel favoloso quadro, mi sembrò farsi più bella ancora, [...]” (trad. *ivi*, 384).

³⁷ “[...] nell’udir così piacevolmente dalle sue labbra, in quel paradiso meridionale, la favella tedesca” (trad. *ibidem*).

³⁸ “E così dovetti staccarmi a malincuore dalle bellezze distanti e da quelle vicine, benedecendo la sorte che m’aveva ben ripagato a sera degli stucchevoli salamecchi del giorno” (trad. *ibidem*).

384, trad. di Castellani)³⁹: e dunque la sua intenzione di raggiungere il molo per vedere la scena da un'altra prospettiva, con un altro primo piano (*Vordergrund*) che non sia la bella dama, non ha più senso.

Le due scene, così diverse e così distanti nel tempo, tratte dall'opera di Goethe, possono forse essere messe a confronto, solo se indaghiamo i complessi meccanismi della scrittura goethiana. Più di quarant'anni separano le pagine del *Werther* (1774) da quelle della *Italienische Reise* (1817). Pur nella sua estrema versatilità, dalla sovversione formale della *Geniezeit*, alla levigatezza formale del periodo classico, alla misurata laconicità della vecchiaia, la scrittura di Goethe si presenta ogni volta come una gigantesca architettura volta a trasformare e a rielaborare il vissuto in immagine poetica, “[...] um sowohl meine Begriffe von den äußeren Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deshalb zu beruhigen” (Goethe 2020, 594)⁴⁰. Del resto non va dimenticata la perentoria affermazione di Goethe in *Dichtung und Wahrheit*, secondo la quale tutto ciò che ha pubblicato non sono altro che “Bruchstücke einer großen Konfession” (ivi, 594-595)⁴¹.

Riferimenti bibliografici

- Barthes Roland (1997), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil.
- (2001), *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi.
- Croce Benedetto (1887), “Figurine Goethiane. La Duchessa Giovane”, *Rassegna Pugliese di Scienze, Lettere ed Arti*, 4, 18, 275.
- Goethe J.W. (1989), *Tutte le poesie*, edizione critica diretta da Roberto Fertonani con la collaborazione di Enrico Gianni, prefazione di Roberto Fertonani, vol. 1, t. 2, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- (1993), *Viaggio in Italia*, trad. di Emilio Castellani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- (1999), *Die Leiden des jungen Werthers. Studienausgabe. Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787*, hrsg. von Matthias Luserke, Stuttgart, Reclam Verlag.
- (2000), *Italienische Reise*, in Id., *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 11, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- (2009), *I dolori del giovane Werther*, trad. e cura di Paola Capriolo, Milano, Feltrinelli.
- (2020), *Dalla mia vita. Poesia e verità*, trad., note al testo e apparati di Laura Balbiani, prefazione di Marino Freschi, Milano, Bompiani.
- Fancelli Maria (2022), “Introduzione”, in J.W. Goethe, *I dolori del giovane Werther. Prima stesura*, a cura di Maria Fancelli, con un testo di Jonathan Bazzi, Venezia, Marsilio, 20-25.
- Safranski Rüdiger (2017), *Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biographie*, München, Fischer.

³⁹ “[D]aß ich in der Nähe dieser größern lava doch nur die Wiederholung jener kleinern würde gesehen haben[...]” (Goethe 2000, 347).

⁴⁰ “[...] sia per correggere la mia concezione delle cose esteriori, sia per tranquillizzarmi interiormente” (Goethe 2020, 595, trad. di Balbiani).

⁴¹ “[F]rammenti di una grande confessione” (trad. *ibidem*).

Goethe schafft sich sein Publikum

Zu einer Episode aus der *Italienischen Reise*

Christian Moser

Johann Wolfgang Goethe begab sich während der Reise, die ihn zwischen 1786 und 1788 nach Italien führte, nicht bloß auf die Suche nach den Überresten einer idealisierten Antike. Auch das lebendige Italien seiner Gegenwart bot ihm vielfältige Alternativen zum Literatur- und Kulturbetrieb seiner deutschen Heimat an. Dazu zählt nicht zuletzt das italienische Publikum. Die moderne bürgerliche Öffentlichkeit, wie sie sich im 18. Jahrhundert herausbildete, zeichnet sich durch ihren abstrakten, „metatopischen“ Charakter aus¹. Das Lesepublikum, das durch den Buchdruck konstituiert wird, ist zerstreut und stellt keine wahrnehmbare Einheit dar. Italien eröffnete Goethe die Möglichkeit, sich ein nationales Publikum zu imaginieren, das auch unter den modernen Bedingungen des Buchdrucks korporative Einheitlichkeit besitzt – ein Publikum, das der Führung der großen Künstlerpersönlichkeit untersteht.

Doch wie genau sieht die künstlerische Führung aus, der die Öffentlichkeit laut Goethe unterstellt werden soll? Welcher Mittel bedient sich der Dichter konkret, um die heterogene Menge in ein integrales Publikum umzuschaffen? Im ersten Teil der *Italienischen Reise*, der Goethes Erlebnisse auf dem Weg von

¹ Zur Entstehung der modernen Öffentlichkeit vgl. die klassische Studie von Habermas (1987 [1962]). Zum „metatopischen“ Charakter moderner Öffentlichkeit vgl. Taylor (2004 [2003]), 84-85.

Karlsbad nach Rom schildert, spielt die Auseinandersetzung mit dem italienischen Publikum eine wichtige Rolle. Sie ist eingebettet in das übergreifende Interesse, das der Reisende für das einfache italienische Volk und für die Stätten entwickelt, an denen es als Kollektiv in Erscheinung tritt: Märkte, öffentliche Plätze, Theater, Akademien und Sportstätten. Immer wieder kontrastiert Goethe das italienische Publikum, das sich durch seine Lebendigkeit und seinen korporativen Geist auszeichnet, mit dem zerstreuten deutschen Lesepublikum. In der Akademie der Olympier zu Vicenza wohnt Goethe etwa einer öffentlichen Debatte über die Frage bei, ob die Nachahmung oder die Erfindung den Künsten mehr genützt habe. Hinsichtlich des Auditoriums dieser Veranstaltung kommentiert er:

Sodann ist es das lebendigste Publikum. Die Zuhörer riefen bravo, klatschten und lachten. Wenn man auch vor seiner Nation so stehen und sie persönlich belustigen dürfte! Wir geben unser Bestes schwarz auf weiß: jeder kauzt sich damit in eine Ecke und knopert daran wie er kann. (Goethe 1998 [1816-1817], 66)

Bemerkenswert ist aus Goethes Perspektive, dass nicht bloß Gelehrte und Angehörige der höheren Stände, sondern auch Menschen aus dem einfachen Volk einer akademischen Veranstaltung beiwohnen. Und sie wohnen ihr nicht bloß bei, sie nehmen daran vielmehr intensiv Anteil, was sich in der allgemeinen Begeisterung, der Lebhaftigkeit ihres Beifalls bekundet. Beides, die Inklusivität des Publikums und der Enthusiasmus der Anteilnahme, veranlassen Goethe dazu, in der Menge, die den Saal der Akademie der Olympier bevölkert, die Repräsentanten der ganzen "Nation" zu sehen. Es ist eben keine bloße Menge, sondern ein integrales, im gemeinsamen Urteil zur Einheit findendes Publikum, das die Nation als ganze widerspiegelt. Es kontrastiert aufs Schärfste mit dem deutschen Lesepublikum, das sich aus lauter isolierten, sich als Zerstreute in ihrer Idiosynkrasie bestärkenden Individuen, "seltsamen Käuzen", zusammensetzt.

Doch was verleiht dem italienischen Publikum seinen einheitlichen Charakter als Urteilsgemeinschaft? Vicenza, dies betont Goethe, ist die Wirkungsstätte des bedeutenden Renaissance-Architekten Andrea Palladio. Die Stadt steht ganz im Zeichen seiner Bauten. In unmittelbarer Nachbarschaft zur Akademie der Olympier, so Goethe, befindet sich etwa das von Palladio entworfene Theater. Das Volk von Vicenza ist mit diesen Bauten aufgewachsen, hat die darin zur Geltung gelangenden ästhetischen Prinzipien in sich aufgenommen und verinnerlicht, auch ohne die dahinterstehende Kunsttheorie zu kennen oder zu begreifen: "es ist höchst erquickend den Palladio [...] immer noch als Polarstern und Musterbild von seinen Mitbürgern verehrt zu sehen" (Goethe 1998 [1816-1817], 66). Das Volk von Vicenza hatte einen großen Lehrer, der seine ästhetischen Anschauungen geschult und es dadurch zu einem kundigen Publikum geformt hat. Vermittelt durch die Bauten, die er hinterließ und die den öffentlichen Raum noch immer prägen, ist er nicht bloß das Symbol einer ehrwürdigen Vergangenheit, sondern besitzt eine lebendige Präsenz: Seine Werke wirken "gegenwärtig" durch "ihre wirkliche Größe und Körperlichkeit" auf das Volk

ein (59), das sich infolgedessen als ästhetisch urteilendes Publikum ebenfalls zu einem integralen Körper zusammenschließen kann. Dieses Publikum ist in letzter Instanz mithin das Produkt eines künstlerischen Genies, das Werk eines

recht innerlich und von innen heraus große[n] Mensch[en] [...]. [W]ie er durch die Gegenwart seiner Werke imponiert und vergessen macht, daß er nur überredet! Es ist wirklich etwas Göttliches in seinen Anlagen, völlig wie die Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert. (59-60)

Ähnlich wie die Fiktionen des Dichters überwältigen die Bauwerke des Architekten den Betrachter mit den Mitteln der perspektivischen Täuschung und der Illusion, ohne dass das Publikum sich dieser Kunstmittel bewusst wird. Umso nachhaltiger ist die Wirkung, die sie in der *longue durée* auf sein Auffassungsvermögen und seine Urteilskraft ausüben.

Dass Goethe ausgerechnet einen Architekten zum Paradigma des Publikumbildners erhebt, ist kein Zufall. Er hebt offenkundig auf die dem großen Künstler zugeschriebene Fähigkeit ab, den öffentlichen Raum – sowohl den topisch-realen als auch den metatopisch-virtuellen – zu gestalten und zu ordnen, um so ein integrales Publikum zu formieren. Dass die Antike auch in dieser Hinsicht richtungsweisende Leistungen erbracht hat, macht Goethe deutlich, als er von seinem Besuch der weitgehend erhaltenen, aus römischer Zeit stammenden Arena von Verona berichtet. Er akzentuiert die geniale Architektur dieses Bauwerkes, denn sie perfektioniert mit künstlichen Mitteln die natürliche, kraterähnliche Form, die sich wie von selbst herausbildet, wenn eine größere Menschenmenge “etwas Schauwürdiges” betrachten will:

Dieses allgemeine Bedürfnis zu befriedigen ist hier die Aufgabe des Architekten. Er bereitet einen solchen Krater durch Kunst, so einfach als nur möglich, damit dessen Zierrat das Volk selbst werde. Wenn es sich so beisammen sah, mußte es über sich selbst erstaunen; denn da es sonst nur gewohnt, sich durch einander laufen zu sehen, sich in einem Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht zu finden, so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende hin und her irrende Tier, sich zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als Eine Gestalt, von Einem Geiste belebt. Die Simplizität des Oval ist jedem Auge auf die angenehmste Weise fühlbar und jeder Kopf dient zum Maße, wie ungeheuer das Ganze sei. (42-43)

Die spezifische Form der Arena – die runde bzw. ovale Form; die ringförmige Anordnung der Publikumsplätze um ein Zentrum herum, in dem das Schauspiel stattfindet – befördert den Zusammenschluss der Vielheit von Menschen zur “Einheit” eines (nationalen) Publikums, die Überführung von wimmelndem Chaos in eine Ordnung, die ästhetisch wahrgenommen werden kann. Die Vielheit vieler einzelner Körper erscheint “zu einem edlen Körper vereinigt”. Der kollektive Volkskörper wird sich *als solcher* selbst anschaulich und erfahrbar. Unabhängig davon, was auf dem Schauplatz als Aufführung präsentiert wird, nimmt das Volk sich selbst als Schauspiel wahr. Anders als sein Freund Schiller,

der in den Ästhetischen Briefen die Gladiatorenkämpfe und Tierhetzen der alten Römer als “unschöne Spiele” aus dem Bereich des Ästhetischen ausschließt (Schiller 1992 [1795], 613), verliert Goethe kein Wort über die blutigen Spektakel, die von den Römern in der Arena veranstaltet wurden. Er suggeriert vielmehr, dass das Volk in die Arena geströmt sei, um sich selbst *als schöner Körper* ansichtig zu werden. Goethe betont die ästhetische Dimension dieser Einheit. Es bildet sich hier ein “edler”, klassisch-schöner, harmonisch-beseelter Körper, der jedoch – im Gegensatz zum dynamischen “irrenden Tier” der bloßen Volksmenge – eine statisch beruhigte Ordnung figuriert². In diesem Sinne kontrastiert Goethe die antike Arena mit der modernen Sportstätte, wo die zeitgenössischen Veroneser ihre Wettkämpfe im Ballspiel veranstalten. Es handelt sich dabei um improvisiertes, “natürliches zufällige[s] Amphitheater”, in dem sich das zuschauende Volk ohne jede Ordnung und wirr “übereinander gebaut” versammelt (Goethe 1998 [1816-1817], 48). So natürlich die ovale Form der antiken Arena erscheinen mag, sie ist eben doch ein Produkt genialer Kunst, die sich nur nicht als solche zu erkennen gibt, sondern Natürlichkeit vortäuscht. Dass das Volk sich in der Arena als schöner Kollektivkörper konstituieren kann, ist das Werk und “die Aufgabe des Architekten”. Goethe verschweigt das Spiel *in* der Arena, das die Volksmasse ja eigentlich zusammenführt, und betont stattdessen die schöpferische Leistung des Architekten. Das erinnert an seine Stilisierung Palladios zum nationalen “Polarstern”, dem für Vicenza ja eine ganz ähnliche Rolle zugewiesen wird. Goethe verweist somit auf die ordnende, sich in ihrer ordnenden Funktion aber zugleich verbergende Autorität des Künstlers, der das heterogene Volk zum Publikum umschafft und ihm die *Illusion* (das Schauspiel) der Einheit vermittelt.

Alles bisher Gesagte bezieht sich freilich auf das Präsenzpublikum, die an einem realen Ort versammelte Menge. Wie lässt es sich auf das Lesepublikum und somit auf die metatopische Öffentlichkeit übertragen? Einen Versuch, diese Frage zu beantworten, unternimmt der Erzähler der *Italienischen Reise* anhand einer kleinen abenteuerlichen Episode, die den Reisenden selbst als “Schöpfer” eines Publikums in Szene setzt. Das Abenteuer findet im Reisetagebuch Goethes nur beiläufig Erwähnung, erfährt also erst in der Überarbeitung der Materialien für die *Italienische Reise* – und folglich auch für das breite Lesepublikum – seine narrative Ausgestaltung (821). Die Episode behandelt Goethes unfreiwilligen Aufenthalt in dem kleinen, zur Republik Venedig gehörenden Hafenort Malcesine, der am Ostufer des Gardasees gelegen ist. Ungünstige Winde haben den Reisenden dorthin verschlagen; er will den Aufenthalt nutzen, um “das alte Schloß” am Seeufer zu zeichnen, und begibt sich zu diesem Zweck in den “Schloßhof”, wo er als Fremder bei den Einheimischen Aufsehen erregt, so dass er bald von einer Zuschauerschar umringt ist: “Die Menge vermehrte sich, blieb endlich stehen, so daß sie mich zuletzt umgab” (31). Unter den Zuschauern ist einer, dem das

² Zur klassischen Skulptur als Figuration des Menschheitskörpers in der deutschen Literatur um 1800 vgl. Schneider 2011, 203-264.

Treiben des Fremden verdächtig vorkommt und der ihn daher mit Gewalt davon abbringen will. Die Menge ruft daraufhin den Podestà, den Vertreter der Obrigkeit, herbei, der den Reisenden bezichtigt, als Spion für den österreichischen Kaiser und damit für die Feinde der venezianischen Republik tätig zu sein. Goethe muss nun all sein rhetorisches und histrionisches Geschick aufbieten, um den Podestà und das versammelte Volk, das in dem Konflikt gleichsam als Schiedsrichter fungiert, von seiner Unschuld zu überzeugen. Dies gelingt ihm dadurch, dass er die bedrohliche Situation des Tribunals in ein theatrales Bühnenszenario und – damit verbunden – die amorphe Volksmenge in ein integrales Publikum verwandelt, das seiner Führung folgt. In einem ersten Schritt überredet er sich selbst, Zuschauer einer Komödie zu sein:

Ich stand auf meinen Stufen [...] und überschaute das immer sich vermehrende Publikum. Die neugierigen starren Blicke, der gutmütige Ausdruck in den meisten Gesichtern, und was noch alles eine fremde Volksmasse charakterisieren mag, gab mir den lustigsten Eindruck. Ich glaubte das Chor der Vögel vor mir zu sehen, das ich, als Treufreund, auf dem Ettersburger Theater oft zum Besten gehabt. Dies versetzte mich in die heiterste Stimmung [...]. (*Ibidem*)

Der Reisende erzeugt in seiner Vorstellung eine ästhetische Distanz zu der gefährlichen Situation, in der er gefangen ist. Er versetzt sich in Gedanken auf eine Theaterbühne und sieht sich selbst wie auch die anderen Beteiligten als Schauspieler, die eine Komödie zur Aufführung bringen. Auch der Titel der Komödie wird genannt – es handelt sich um *Die Vögel* des attischen Dramatikers Aristophanes, die Goethe einige Jahre zuvor ins Deutsche übertragen und für die Weimarer Hofgesellschaft auf die Bühne gebracht hatte. Die Rolle des Protagonisten hatte er dabei selbst übernommen³. Er spielt diese Rolle nun erneut. Goethe transponiert den bedrohlichen Ernst des Konflikts mit der Malcesiner Obrigkeit in eine ästhetische Dimension. Er macht daraus ein (Schau-)Spiel, in dem er nicht eigenverantwortlich als er selbst, sondern als Träger einer Rolle agieren kann. Das Rollenspiel erlaubt es ihm, befreit vom Ernst der Situation mit desto größerer Überzeugungskraft und Kunstfertigkeit aufzutreten, um die Menge für sich zu gewinnen. Sie wird konsequenterweise auch nicht mehr als "Menge" tituliert, sondern als ein "Publikum". Dieses Publikum steht als "Chor" aber zugleich auch auf der Bühne. Es ist (wie das antike Publikum der Arena von Verona) zugleich Akteur und Zuschauer.

Dass Goethes Strategie, die aktuelle Situation zu ästhetisieren und zu thealisieren, zum Erfolg führt und er sein Publikum so zu kontrollieren vermag, wird wenig später deutlich. Dem Einwand der Obrigkeit, dass das Schloss kein se-

³ Intertextuelle Referenzen auf *Die Vögel* durchziehen den ganzen ersten Teil der *Italienischen Reise*. Der Reisende identifiziert sich dabei mit dem Protagonisten Peithetairos (in Goethes Fassung: Treufreund), einem Bürger Athens, der wegen der bedrückenden politischen Verhältnisse aus seiner Heimatstadt geflüchtet ist – ähnlich wie Goethe aus Weimar geflüchtet ist, um in Italien zu sich selbst zu finden. Zu Goethes Bearbeitung der aristophanischen Komödienvorlage vgl. Greiner 2014, 709-715.

henswürdiger, „malerische[r]“ Überrest der Antike sei, sondern ein militärischer Zweckbau ohne jede ästhetische Qualität, nimmt Goethe durch eine geschickte Ekphrasis den Wind aus den Segeln: Als in diesem Moment die „Morgensonne“ den Bau „in das schönste Licht“ setzt, weist er die Versammelten darauf hin und schildert „ihnen dieses Bild mit Enthusiasmus“ (Goethe 1998 [1816-1817], 35). Er ästhetisiert die prosaische Realität; mittels Rhetorik und Schauspielkunst verwandelt er den Zweckbau in ein schönes Objekt. Die ohnehin schon ins Theatralische verschobene Szene wird dadurch zusätzlich ästhetisch aufgeladen – man befindet sich nun ganz in einer ästhetischen Kunst- und Scheinwelt. Die Wirkung auf das „Publikum“ ist durchschlagend:

Weil aber mein Publikum jene belobten Gegenstände im Rücken hatte und sich nicht ganz von mir abwenden wollte, so drehten sie auf einmal, jenen Vögeln gleich die man Wendhalse nennt, die Köpfe herum, dasjenige mit Augen zu schauen, was ich ihren Ohren anpries, ja der Podesta selbst kehrte sich [...] nach dem beschriebenen Bilde hin. Diese Szene kam mir so lächerlich vor, daß mein guter Mut sich vermehrte [...]. (*Ibidem*)

Goethe apostrophiert die Menge als „*mein* Publikum“; es ist ihm also gelungen, die Versammelten ganz auf sich zu vereinen. Die Wendung der Köpfe, die das Publikum kollektiv ausführt, bringt dies gestisch zum Ausdruck: Sie drehen sich nicht vollständig zum Turm um, sondern bleiben mit ihren Körpern auf Goethe hin orientiert, so sehr stehen sie in seinem Bann. Er hat sie in der Gewalt, hat sie ganz in die von ihm erzeugte Kunstwelt transferiert. Die synchron vollzogene Bewegung macht anschaulich, dass er es geschafft hat, die Menge zu einem Kollektivkörper zu verschmelzen, der von *einem* Geist durchdrungen ist. Selbst der Podesta macht diese Bewegung mit. Die Bewegung des Kollektivkörpers ist zugleich auch komisch. Komisch ist sie aber nicht für die Ausführenden der Bewegung, sondern nur für den Beobachter Goethe (und sein Lesepublikum, das er an dieser Wahrnehmung teilhaben lässt). Goethe hält das Malcesiner Publikum „zum Besten“, ohne dass dieses es merkt. Die komisch wirkende Bewegung passt perfekt in die aristophanische Komödieninszenierung, die er ins Werk setzt.

Endgültig überzeugt Goethe sein Publikum dann schließlich, als er kundgibt, ähnlich wie die vor ihm stehenden Venezianer „Bürger einer Republik zu sein“, nämlich der Stadt Frankfurt (*ibidem*). Der Reisende suggeriert somit eine politische Egalität; er behauptet, als ein Gleicher zu Gleichen zu sprechen: Er ist ein republikanischer Bürger wie sie; kein „Untertan“, wie die Obrigkeit glaubt, kein Spion und Werkzeug eines absolutistischen Souveräns (31). Allerdings widerspricht diese Behauptung einerseits der konkreten Sprechsituation (Goethe steht um „drei vier Stufen“ erhöht über dem versammelten Volk und hat es rhetorisch in seiner Gewalt, 59) wie auch andererseits den Tatsachen. *De facto* ist Goethe zum Zeitpunkt der Reise ja kein Bürger Frankfurts (mehr), sondern ein hoher Beamter eines absolutistisch regierten Fürstentums. Goethe täuscht das Malcesiner Publikum. Sein Republikanismus ist eine Fiktion. Er inszeniert das Schauspiel republikanischer Gleichheit; er suggeriert, dass beide, der fremde Redner und sein Publikum, sich auf Augenhöhe begegnen, während

er tatsächlich das Publikum beherrscht und manipuliert – ganz so wie er es von Palladio sagt, der “vergessen macht, daß er nur überredet”, und “aus Wahrheit und Lüge ein drittes bildet” (35). Zudem macht Goethe das Malcesiner Publikum unwissend zum Mitspielenden in einer Komödie, die er für sich selbst (zur eigenen Lust und Heiterkeit) *und* für sein heimatliches Lesepublikum inszeniert.

Doch wie verhalten sich diese beiden Publika – das Präsenzpublikum von Malcesiner und das Lesepublikum der *Italienischen Reise* – zueinander? Für die Dauer der gesamten Episode hat der Erzähler beide Publika im Blick. Während es aber zunächst so scheint, als würde das eine Publikum (die deutsche Leserschaft) auf Kosten des anderen (präsentischen, italienischen) unterhalten, bemüht sich Goethe tatsächlich darum, beide Publika einander anzunähern und schließlich gar zu vereinen. Sie stehen sich gegenseitig Modell. Einerseits werden die zerstreuten Leser vom Erzähler zu Komödienzuschauern gemacht und so virtuell in das Freilichttheater von Malcesine versetzt. Das Lesepublikum findet zur imaginären korporativen Einheit in der Vorstellung, gemeinsam der Goetheschen Aufführung im Schlosshof von Malcesine beizuwohnen. Andererseits wird das Malcesiner Präsenzpublikum einem Prozess der ästhetischen Erziehung unterworfen, der es am Ende dazu befähigt, die eigene Situation ästhetisch-distanzierend als Komödie wahrzunehmen. Der Reisende lehrt die Bürger von Malcesine zunächst, die vertraute Umgebung mit anderen Augen zu sehen und “dem von Jugend auf bekannten Gebäude [...] malerische Schönheiten” abzugewinnen (*ibidem*). Es bedarf dieses Anstoßes von außen, um Wahrnehmungsroutinen aufbrechen und die eigene Heimat als Ort auffassen zu können, “dessen schöne Lage wohl wert ist, von Fremden bewundert zu sein” (36). In dem Maße aber, in dem das Publikum lernt, die heimatliche Umgebung mit den Augen der Fremden als “schön” wahrzunehmen, wird es dazu befähigt, auch die aktuelle Situation, die Kontroverse zwischen dem Reisenden und den Malcesinern, ästhetisch zu distanzieren und als Komödie zu goutieren: “das Volk erheiterte sich immer mehr, und konnte unserm Zwiegespräch zuzuhören nicht satt werden” (*ibidem*). Die Heiterkeit, die den Reisenden zu Beginn erfasste, als er sich einredete, einer aristophanischen Komödie beizuwohnen, greift am Ende auch auf das Publikum über⁴. Wie Goethe die Episode dadurch einleitet, dass er zu sich selbst in Distanz tritt, sich als Komödienthauspriester und -zuschauer imaginiert, so lernt auch das Publikum von Malcesiner schließlich, sich selbst als Komödienthauspriester und -zuschauer zu begreifen. Das Lesepublikum wird dem erzählten Geschehen angenähert, indem der Erzähler es als Komödienpublikum figuriert. Das Malcesiner Präsenzpublikum dagegen wird in eine ästhetische Distanz zu dem Geschehen gebracht und dergestalt zum Komödienpublikum erhoben. Beide Publika verschmelzen miteinander in dieser Position des mittleren Abstands – dort, wo sie zu Zuschauern eines vom

⁴ “Heiterkeit” ist ein Schlüsselbegriff der klassischen Kunstästhetik Schillers und Goethes. Er verweist u.a. auf die gelöste Stimmung, in die Kunst den Rezipienten versetzt, das freie Spiel der Gemütskräfte, das im Rezipienten durch sie hervorgerufen wird. Vgl. dazu Oellers 1991.

Dichter inszenierten virtuellen Theaters werden. Das Malcesiner Präsenzpublikum erhält dadurch Anschluss an das allgemeine Lese- und Kunstpublikum; Letzteres vergegenständlicht sich figurativ in Ersterem und gewinnt dergestalt den Anschein von korporativer Einheit. All dies ist das "Werk" des Dichters, der sich als souveräner Herrscher über das Publikum in Szene setzt.

Bibliographie

- Goethe J.W. (1998 [1816-1817]), *Italienische Reise*, in Id., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hrsg. von Karl Richter, Bd. 15, Münchner Ausgabe, München, Hanser.
- Greiner Bernhard (2014), "Polos und Polis: Aristophanes' Vögel und deren Bearbeitung durch Goethe, Karl Kraus und Peter Hacks", in S.D. Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin, De Gruyter, 699-726.
- Habermas Jürgen (1987 [1962]), *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Darmstadt-Neuwied, Luchterhand.
- Meyer Andreas, Miller Norbert (1998), "Kommentar", in J.W. Goethe, *Italienische Reise*, Bd. 15, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hrsg. von Karl Richter, Münchner Ausgabe, München, Hanser.
- Oellers Norbert (1991), "Die Heiterkeit der Kunst. Goethe variiert Schiller", in Gunter Martens, Winfried Woesler (Hrsgg.), *Edition als Wissenschaft. Festschrift für Hans Zeller*, Tübingen, Niemeyer, 92-103.
- Schiller Friedrich (1992 [1795]), *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in Id., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von Rolf Janz, Bd. 8, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 556-676.
- Schneider H.J. (2011), *Genealogie und Menschheitsfamilie. Dramaturgie der Humanität von Lessing bis Büchner*, Berlin, Berlin University Press.
- Taylor Charles (2004 [2003]), *Modern Social Imaginaries*, Durham-London, Duke University Press, 84-85.

Madonna di Theodor Mundt. Un viaggio casanoviano tra libri proibiti e sacre conversazioni

Arianna Amatruda

Habent sua fata libelli. Duplice e infausto fu il destino che toccò al romanzo *Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen* di Theodor Mundt (1808-1861): la confisca all'indomani della pubblicazione (1835)¹ e la mancanza di edizioni moderne². Una sorte prevista con ogni probabilità dal suo autore che nella postfazione vi impresso profeticamente l'etichetta di "Buch der Bewegung" (1835, 434).

Con "libro del movimento" Mundt non allude tanto, o per lo meno non esclusivamente, all'usurato genere della narrativa di viaggio cui *Madonna* verosimilmente appartiene, quanto alla natura erratica e provvisoria dei suoi "zerstreute[n]

¹ *Madonna* è proibito il 30 aprile 1835 dall'*Oberzensurkollegium* e confiscato definitivamente il 1 maggio dello stesso anno. Come gli altri *Jungdeutsche* Mundt è interdetto con un decreto federale ad hoc il 10 dicembre 1835. Il romanzo venne giudicato "religions-sittengefährlich" come latore di idee rivoluzionarie francesi legate in particolare all'eversiva figura di Casanova (Draeger 1909; Houben 1911, 1928).

² Attualmente esistono in circolazione solo antiestetiche riproduzioni anastatiche dell'edizione originale del 1835, ristampata inalterata nel 1840 per i tipi di Reichenbach di Leipzig. Se la scelta di mantenerne la *Frankturschrift* originaria nelle moderne ristampe ostacola la fruibilità del grande pubblico, essa ha comunque il pregio di conferire a quest'opera un ulteriore carattere eversivo, per cui *Madonna* appare ancora oggi un libro clandestino destinato ad una cerchia di *happy few*.

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it

Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

Blätter[n]” (ivi, 433)³ che sono da intendersi come un manifesto di opposizione alla stagnazione metternichiana. *Madonna* si colloca infatti in quella scia di *Lappenwerke* nati sotto il *Vormärz*, caratterizzati dal frammento, dalla tecnica della cucitura e da un linguaggio volutamente cifrato che potesse eludere la censura (Werner 1998) e che si propongono di fondare sulla carta una patria alternativa dove trovi idealmente dimora la “heimatlose deutsche Literatur” dello *junges Deutschland* (Mundt 1835, 431). Come la maggior parte delle opere coeve cui si ispira⁴, *Madonna* appartiene ad un genere ibrido a metà tra diario di viaggio e carteggio fittizio nella forma di una *Wanderung* biblioerotica, configurando un movimento che si appropria dei modi febbricitanti dell’eros. Eros che presiedendo ad ogni *volupté de savoir* e di *faire savoir* si nutre di una naturale ed inesausta tensione per progredire – come è vero che “die Liebe liebt das Wandern” (Müller 1868, 46)⁵:

Trara! Trarara! man muß reisen. Es läßt sich heuer nichts Vernünftigeres thun, als auf die Reise gehen, besonders wenn man keine Heimath hat im eignen Vaterlande. Nicht Heimath, nicht Weib, nicht Kind, nicht Haus, nicht Heerd, nicht Ruhe, nicht Rast, nicht Andacht, nicht Hoffnung – ein windschiefes Leben. [...] Die innere Bewegung ist die wahre Treue der Liebe, an dieser webt sie sich ämsig in alle Ewigkeit fort, und kennt eine andere nicht. Du, wir lieben uns, weil sich unsere Geister mit und zu einander bewegen. Du, Du, wir können nicht anders, weil Deine innerste Bewegung meine ist, und meine Deine, und so bewegen wir uns, indem wir uns lieben. (Mundt 1835, 3-5)

Oltre che *pamphlet* politico *Madonna* è anche un eccezionale *Künstlerroman* che getta un ponte tra la *Kunstperiode* goethiana, il *Waldlied* romantico⁶ e il “romanzo sociale a tesi” che guardava alla Rivoluzione di Luglio come l’occasione di attuare una trasformazione delle forme di vita non solo in ambito sociale, ma anche artistico-letterario (Marcuse 1985, 216).

L’oggetto-libro, raro o proibito, interdetto o confiscato, assolve in tutto il romanzo ad una funzione eversiva, come latore di risonanza critica, capace

³ Trad.: fogli volanti. Tutte le traduzioni sono a cura di chi scrive.

⁴ *Madonna* risente del modello delle *Briefe aus Berlin* (1822) e dei *Reisebilder* di Heinrich Heine (1826-1831), delle *Briefe aus Paris* di Ludwig Börne (1832-1834), delle *Briefe eines Narren an einer Närrin* di Karl Gutzkow (1832) e delle *Politische Briefe* di Heinrich Laube (1833) (Altenhofer, Estermann 1985, 129).

⁵ Trad.: trallalero trallalà! Bisogna viaggiare. Non c’è nulla di più sensato da fare quest’anno che mettersi in viaggio, specie se non si ha una casa nella propria patria. Né casa, né moglie, né figlio, né tetto, né focolare, né quiete, né pace, né preghiera, né speranza - una vita sghebbata. [...] Il movimento interiore è la vera fedeltà dell’amore, a quello si lega fedele in eterno e non ne conosce altri. Tu, noi ci amiamo, perché le nostre menti si muovono con e verso l’altro. Tu, tu, noi non possiamo fare altro, poiché il tuo più profondo movimento è il mio, e mio il tuo, e così noi ci muoviamo, amandoci l’un l’altro.

⁶ Si sa che il modello stilistico principale di Mundt è Ludwig Tieck, che considera il più grande novellista. In particolare, per il motivo musicale si confrontino, ad esempio, *Das Duett* di Mundt con *Musikalischen Leiden und Freuden* di Tieck (Draeger 1909, 5-6).

di penetrare nei luoghi più insospettabili per sovvertire l'ordine costituito – tale infatti era stata la funzione dei “libri proibiti” e della letteratura licenziosa che aveva anticipato la Rivoluzione francese (Darnton 2019) –, nonché come facilitatore di un fatale “desiderio triangolare” (Girard 2005 [1961]) che mette in moto la fondamentale natura biblioerotica che presiede tale viaggio. Questa funzione è assolta per altro non solo dai libri, ma anche dalle gazzette: quando il narratore scopre che nel convento cistercense di Teplitz si leggono la *Gazette de France* e la *Allgemeine Zeitung* vuole riscrivere il modello del romanzo d'artista intitolandolo “Phantasieen eines zeitungsliebenden Klosterbruders” (Mundt 1835, 65)⁷.

Il romanzo si apre metaforicamente con l'arrivo di un viandante in Boemia sulle note di una sedicente “Posthorn-Symphonie” che vorrebbe annunciare un messianico e dissonante controcanto⁸ che sovrasti la desolante “Tonlosigkeit” del corno postale “ostruito” dalla censura (Mundt 1835, 1). Descritta come “das Land der Musik, der Heiligen, der Bettler, der schönen Frauenaugen und der böhmischen Dörfer” (ivi, 38)⁹, terra di fuorilegge e briganti, palcoscenico prediletto degli schilleriani *Räuberromane* e della mitica Libussa, la Boemia rappresenta soprattutto l'insospettabile provincia cattolica in cui aveva trovato asilo gli ultimi anni della sua vita il grande dissidente libertino Giacomo Casanova.

Nell'antico castello di Dux, l'ereditario conte di Waldstein è pronto a dischiudere allo straniero le più pregiate collezioni librerie e gli stessi inestimabili tesori che un tempo il vecchio libertino sorvegliava in qualità di bibliotecario. Ma i libri divengono subito oggetto di un'amara riflessione sulla loro inevitabile caducità: “die Kinder unserer Liebe, unsere Bücher, lassen uns am Ende kinderlos sterben, [...] weil sie vergehen. Vergehen, vergehen in alle Winde!” (ivi, 51)¹⁰

La *damnatio memoriae* operata dalle varie censure, confische e interdizioni, cui per altro le stesse *Memorie* casanoviane erano state sottoposte, aveva smascherato la coltre di perbenismo e filisteismo di una Germania puritana e castigata che pur tuttavia poteva vantare di aver letto le *Memoiren* in traduzione ancora prima della Francia¹¹. Nonostante la ricchezza delle opere possedute

⁷ Trad.: fantasia di un monaco amante dei giornali.

⁸ Questo controcanto ispirerà il viaggio invernale da esule di Heine che annunciava “Ein neues Lied, ein besseres Lied” mentre in testa trasportava “ein zwitscherndes Vogelneest / Von konfiszierlichen Büchern” (*Deutschland. Ein Wintermärchen*, Heine 1973-1997, Bd. 4, 92, 94; trad.: Un canto nuovo, un canto migliore”; “un nido cinguettante / di libri confiscati).

⁹ Trad.: il paese della musica, dei santi, dei mendicanti, dei begli occhi femminili e dei villaggi boemi.

¹⁰ Trad.: i figli del nostro amore, i nostri libri, ci lasciano morire alla fine senza figli, [...] perché si disperdono. Si disperdono, disperdono a tutti i venti!”.

¹¹ Le *Mémoires* di Casanova escono per la prima volta in traduzione tedesca a cura di W. Schütz sulla rivista *Urania* dell'editore F.A. Brockhaus nel 1822 in un'edizione illustrata con 7 incisioni, mentre la prima edizione esce tra il 1821 e il 1828 in 12 voll. Nella prima edizione integrale delle *Memoiren* (Berlino, Hempel, 1850-1851), il vol. 18 contiene in appendice *Madonna* di Mundt. La prima edizione francese esce per H. Brockhaus tra il 1826 e 1832 (Rives Childs 1956; Casanova 2013, XCIII; 1164-1172).

il conte non è in grado di soddisfare i desiderata del biblioerotomane in pellegrinaggio alla ricerca di pregiati volumi “in-quarto”; mentre sfuma d’altro canto anche l’occasione di raccogliere testimonianze biografiche sugli ultimi anni di Casanova. Il biblioerotomane è infatti ancora scosso dallo spiacevole ricordo di una *liason* fallita: l’ultima volta che aveva consigliato ad una fanciulla di leggere in originale le *Mémoires*, quella gli aveva voltato sprezzante le spalle facendolo sentire “wie eine Klosterjungfrau, die hinter dem Sprachgitter einen Mann erblickt” (*ibidem*)¹². Egli avrà modo di conversare su Casanova con un fervente cattolico, un anziano maestro di scuola presso il quale aveva trovato asilo. Il pretesto è offerto anche questa volta dalla richiesta di libri antiquari che di nuovo fungono da sovversivi apripista per introdurre l’interesse preminente del viaggiatore. Negli anni in cui scrive Mundt, le *Memorie* oltre ad essere condannate all’indice papale nel luglio 1834, erano divenute oggetto di un’importante controversia editoriale sorta dalla circolazione di differenti edizioni pirata che fecero supporre che Brockhaus potesse non essere in possesso di una parte consistente del manoscritto, ottenuto fortuitamente e per pochi soldi nel 1821¹³. Sollevava un’ulteriore incognita la supposta incompiutezza dell’opera che lasciava in ombra alcune questioni private degli ultimi anni trascorsi a Dux. Mundt traspone qui sotto banco il dibattito sugli ultimi due presunti manoscritti redatti da Casanova dopo il 1774 e andati perduti, che avrebbero dovuto comprendere la corrispondenza segreta e mai ritrovata con Henriette avviata nel 1769 di cui il cavaliere parla in una lettera a Grimani dell’8 aprile 1791 (Rives Childs 1956, 122-127). Tali manoscritti costituiscono verosimilmente l’oggetto della ricerca di Mundt che, come il suo personaggio, viaggia attraverso la Boemia nell’estate del 1835:

Dieser außerordentliche Mann, fuhr ich fort, ist mein vielfältiges Studium, meine Bewunderung und mein Nachdenken gewesen. Eine verdächtige Prüderie unseres Zeitalters hat mit moralisirender Wegwerfung von seinen Memoiren gesprochen, und die Polizei ist der Prüderie zu Hülfe gekommen, und hat in diesem und jenem deutschen Staat das merkwürdigste aller Bücher verboten [...] Casanova schien sie kaum selbst für den Druck bestimmt zu haben, und durch einen Zufall geriethen sie, viele Jahre nach seinem Tode, in die Hände eines deutschen Buchhändlers, der das französisch geschriebene Manuscript für einen Spottpreis erkaufte, und nachher Tausende damit gewonnen hat. Sie brechen gegen das Ende fragmentarisch ab, und den Mittheilungen des

¹² Trad.: come una giovane monaca che veda un uomo dalla grata del confessionale.

¹³ Il clima cospiratorio che aleggiava attorno al travagliato processo di pulitura e traduzione svolto da Brockhaus sul manoscritto delle *Mémoires* casanoviane e la difficoltà di pubblicazione toccarono da vicino Mundt, collaboratore della Brockhaus dal 1832 e sottoposto a sua volta ad una simile *Sonderzensur*. Dopo aver rilevato il manoscritto dal Conte Angiolini a Dresda, Brockhaus lo fece revisionare ai suoi collaboratori tra cui Tieck, che ne raccomandava fortemente la pubblicazione (Möllendorff 1928, 51-57).

geistreichen Fürsten von Ligne danken wir den Aufschluß über des Venetianers spätere Lebensverhältnisse. (Mundt 1835, 77-78)¹⁴

Segue una lunga apologia di Casanova che mette in luce il legame sotterraneo tra i moderni libertini tedeschi e il libertinismo di matrice francese; apologia, da cui prenderà tra l'altro le mosse quel fortunatissimo "mito di Casanova" che ebbe risonanza fino a tutto il Novecento (Scheible 2003). Se Rousseau è considerato il massimo filosofo della natura spirituale, faro guida del vecchio ordine, Casanova lo è della natura materiale che arrivò a dominare fino a trascendere. Connubio tra Faust e Don Giovanni, Casanova incarna il *perpetuum mobile* della fisica nel quale tutte le tensioni spirituali e materiali trovano una felice conciliazione. Elogiato come colto ed affascinante, edonista ed intellettuale, *homme libre*-biblioteromane che "vertauschte die Reize junger Frauen mit den Reizen alter Bücher" (Mundt 1835, 85)¹⁵, Casanova assurge qui ad apostolo *ante-litteram* del vangelo rivoluzionario e sensualista degli *Jungdeutsche* salutato come "Weltmensch" (ivi, 76) ovvero come la manifestazione terrena di Dio nel segno del motto pseudo-spinoziano "Gott ist die Welt geworden"¹⁶ (Koopmann 1993, 47). Nel descriverne il carattere e le imprese al campione cattolico, il protagonista adotta una metaforica religiosa di segno inverso: "Sein Katholicismus war der Weltgenuß; eine großartige Leidenschaft für das Leben war seine Religion und seine alleinseeligmachende Kirche, und wurde ihm dazu. Religiös in Weltliebe..." (Mundt 1835, 74)¹⁷ che si tramuta in una sorta di eucarestia eretica, una messa nera che punta alla conversione al verbo libertino del maestro, mentre questi le contrappone in funzione esorcistica il cadenzato e rituale gesto del bacio della reliquia. Invano, poiché come sapremo solo alla fine dalle parole di Maria il saturnino padre esalerà gli ultimi respiri pronunciando il nome di Casanova (ivi, 419).

Dalla teoria Mundt passa alla pratica: la professione di fede libertina *jungdeutsch* assume la forma di una secolare religione sensualista dal carattere pseudo-mistico che viene programmaticamente riproposta nell'incontro con la figlia dell'anziano maestro, Maria, una madonna rediviva intravista la mattina in una processione della festa della Visitazione. Dopo cena i due si intrattengono nel

¹⁴ Trad.: quest'uomo straordinario, proseguì, è stato l'oggetto dei miei molteplici studi, della mia ammirazione e della mia riflessione. Una pruderie sospettosa della nostra epoca si è pronunciata con moraleggiante diniego sulle sue Memorie, la polizia è venuta in soccorso della pruderie e ha proibito il più bizzarro di tutti i libri in questo e in quello stato tedesco [...]. Lo stesso Casanova sembrò non averle destinate alla stampa e, solo per caso, molti anni dopo, finirono nelle mani di un libraio tedesco, il quale acquistò il manoscritto in francese per pochi soldi e con quello ne guadagnò in seguito migliaia. Si interrompono verso la fine in maniera frammentaria e se sappiamo degli ultimi anni di vita del veneziano, lo dobbiamo alle confidenze del geniale principe di Ligne.

¹⁵ Trad.: scambiò il fascino delle giovani donne con il fascino dei vecchi libri.

¹⁶ Trad.: Dio è diventato Mondo.

¹⁷ Trad.: il suo cattolicesimo fu il godimento universale; una grande passione per la vita fu la sua religione e la sua unica vera chiesa, e lo divenne per lui. Religioso nell'amore universale....

corso di una romantica passeggiata al chiaro di luna nel paterno *hortus conclusus*. La sacra-profana conversazione tra i due, che dischiude a poco a poco un'empia "fantasia cristologica e mariana" (Collini 2018, 218), non fa che riproporre *mutatis mutandis* l'antico rapporto cortese medievale di sudditanza, amore e devozione tra la madonna (*midons*) e il cavalier servente, rapporto che si sviluppa nel senso di una conciliazione fra amore terreno e amore spirituale (Lewis 1969). Una concezione, questa, che vivifica e avvalorava la continuità fra l'amore cortese, nella secolarizzazione e radicalizzazione estetico-erotica del culto della Vergine, e il moderno *Frauendienst* panteistico-messianico di matrice rivoluzionaria che nell'esaltazione e idealizzazione dell'amore libero o concubinato avanzava – per citare il commento di Gutzkow alla *Lucinde* di Friedrich Schlegel, manifesto panerotico dello *Junges Deutschland* – una programmatica "Reformation der Liebe" (Wülfing 1978, 52)¹⁸.

Dopo aver messo alla prova l'educanda cattolica in "ein vorbereitendes Examinatorium" sull'intera agiografia cristiana (Mundt 1835, 108), lo straniero, tramutatosi in un novello angelo Gabriele, annuncia a Maria la venuta di "ein reines, neues und jungfräuliches Zeitalter des Geschlechts auf die Erde" (ivi, 119) che culmina con l'iniziazione di quella da "Katholikin" a "Weltheilige":

Aber tröste Dich, Maria! Mit mir tröste Dich! Wahrlich, wahrlich, ich sage Dir, Du kannst keine größere Heilige auf Erden sein, als wenn Du eine Weltliche bist! Schönes Mädchen, ich erwähle Dich zu meiner Heiligen, damit Du nicht zu sehr verzagst an Dir! Ich grüße Dich als meine Heilige, eine Weltheilige! Ich küsse Dich! (Ivi, 143)¹⁹

Maria è una sensuale santa martire del "nuovo cristianesimo" sulla scia della protagonista de *La religieuse* di Diderot (1796). Cattolica per rassegnazione, come *Wally* di Gutzkow lo era per scetticismo, dea in esilio convertita, *mater dolorosa* pervasa da quella che Heine chiamerebbe "Wollust des Schmerzes" (*Die Romantische Schule*, Heine 1973-1997, Bd. 8, Teil 1, 126), Maria intona un solenne e annichilente *Stabat Mater* che fa precipitare il suo interlocutore in "ein dunkler, zweischneidiger Schmerz [...] der Alles in mir aufzurühren droh-

¹⁸ Ulteriori considerazioni di Mundt sulla *Frauenfrage* a favore di un'equiparazione dei diritti sociali e intellettuali della donna si inseriscono nel solco della critica al radicale materialismo francese e delle teorie di Theodor G. Von Hippel (1741-1796) che affronta la questione del matrimonio e dell'emancipazione della donna in *Über die Ehe e Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*. Mundt non rigetta in toto il matrimonio ma propende per un matrimonio "purificato", sostenendo la libera scelta matrimoniale fatta non per accondiscendenza genitoriale, sociale o per convenienze materiali, criticando l'idea di matrimonio come istituzione, festività e spettacolarizzazione pubblica dell'amore, ritenendolo invece un fatto intimo e privato (Suhge 1935, 133).

¹⁹ Trad.: consolati, Maria! Con me consolati! In verità, in verità Ti dico, Tu non puoi essere una santa più grande sulla terra di quanto non sia mondana. Bella fanciulla, Ti eleggo mia santa, cosicché Tu non Ti affligga troppo per Te stessa! Ti saluto come mia santa, una santa mondana! Ti bacio!

te, was jemals von Metaphysik und Verzweiflung, durch meinen jungen, an der Welt hängenden Geist gegangen war” (Mundt 1835, 136-137)²⁰.

I due si dicono addio e la conversazione prosegue per via epistolare. In “Bekenntnisse einer weltlichen Seele” (Mundt 1835, 188-260)²¹, Maria racconta la sua tragica storia d’amore in seguito alla quale si ritira come in clausura reiterando il cammino di colui che l’aveva amata e poi abbandonata. La donna sente di doversi redimere per il suicidio del proprio amato, il giovane maestro e teologo Mellenberg nelle braccia del quale si era rifugiata dopo essere scampata alla *liaison* con un ricco e sfrontato conte che aveva avanzato delle pretese su lei. Maria introduce poco a poco la nascita di un sentimento d’amore che la lega sempre più al giovane teologo cui la zia aveva affidato la sua formazione. Completata questa, si accorge di essere donna: la sua voce è diventata soprano, attrae e si sente attratta dagli uomini. Mellenberg, che inizialmente era visto come odioso, cupo e monosillabico, sempre sprofondato nei libri, diviene ora interessante: lo scruta dalla finestra mentre studia, invidia la quiete del suo studiolo, il silenzio che lo circonda, le pile di libri accatastate sulla sua scrivania e su cui egli indugia fino a tarda notte al lume di candela. Le idee sulla religione protestante e i suoi libri agiscono su di lei come un potente afrodisiaco instaurando un vero e proprio desiderio triangolare:

Seit dieser Zeit aber hatte ich eine große Sehnsucht nach schönen Büchern, und ich folgte mit Lust und Liebe, als ich nun fleißig zum Lernen angehalten wurde [...]. Das Leben ist Lernen, und wenn man ausgelernt hat, wird das Leben genießen. (Ivi, 198, 200)²²

Mellenberg è ora “der Gute, der Verständige, [...] der einzige Redliche [...]. Er sah so freundlich, so unschuldig, so heilig, und doch so liebsinnig aus [...]”²³ (ivi, 230-231, 233), l’amore intellettuale presto si tramuta in una passione travolgente: “Ich fühlte eine solche Wallung bis in die Stirn” (ivi, 238)²⁴. Quando i due stanno per dichiararsi reciproco amore immersi fra i libri sparsi sul pavimento della stanza di lui, Maria afferra un libro nel quale si nasconde timidamente il viso per stemperare il sentimento, ma è scossa dai “terribili” caratteri ebraici che vi sono impressi:

Da ergriff ich ein Buch, das neben mir auf Erde lag, und blätterte, um mein Gesicht darin zu verbergen. Nachher bemerkte ich erst, daß es Hebräisch war,

²⁰ Trad.: un dolore oscuro, a doppio taglio [...] che minacciava di far precipitare in me tutto ciò che di metafisico e di disperato fosse mai passato attraverso il mio giovane spirito attaccato al mondo.

²¹ Trad.: confessioni di un’anima mondana.

²² Trad.: da quel momento desideravo ardentemente bei libri e seguivo con piacere e amore quando venivo incoraggiata ad imparare diligentemente [...]. La vita è imparare, e quando si finisce di imparare, ne godrà la vita.

²³ Trad.: il buono, il comprensivo, [...] l’unico onesto [...]. Pareva tanto amichevole, tanto innocente, tanto santo, eppure così pieno d’amore [...].

²⁴ Trad.: sentii una vampata fino alla fronte.

was ich so dicht an meine Wange hielt. Schnell schleuderte ich es wieder von mir, wie aus Gespensterfurcht vor diesen entsetzlichen Schriftzeichen, und sprang dann lachend auf, und stellte mich wieder vor den guten theuern Freund hin [...]. (Ivi, 239)²⁵

Il libro preconizza la tragica fine di cui sarà vittima Mellenberg dominato nell'intimità da una lacerazione tra la sfera spiritualista e sensualista, che gli impedisce infine sia di godere dell'amore, sia di adempiere alla sua vocazione religiosa: "Ich fühle, daß ich seit der gestrigen Nacht nicht mehr beten kann. Lebe wohl! Ich will und darf nicht mehr leben" (ivi, 246)²⁶.

Come vuole lo schema tipico della *confessio amantis* all'incontro tra Madonna e il viaggiatore seguono digressioni di natura filosofica. La lettera praghese "Katholizismus, Legitimität, Wiedereinsetzung des Fleisches" (ivi, 261)²⁷ che illustra la dottrina panerotico-estetica di Mundt nella formula "Wiedereinsetzung des Bildes" (ivi, 406) e che si interseca a sua volta con l'obiettivo pedagogico dell'emancipazione intellettuale e sensuale della donna²⁸, culmina nella riflessione sulle inevitabili conseguenze della *Zerrissenheit* cristiana di cui è vittima non solo Madonna ma anche Mellenberg – il cui suicidio "per acqua", per altro, ricorda quello dell'amante di Marion nel *Dantons Tod*: "Die Trennung von Fleisch und Geist ist der unsühnbare Selbstmord des menschlichen Bewußtseins" (ivi, 395)²⁹. La riabilitazione del momento estetico – che inaugura a sua volta una "neue Bildungsepoche" (ivi, 411) portando idealmente a compimento il progetto palingenetico romantico della *Rede über die Mythologie* – trova il suo correlativo nella figura "weltlich, welttrunken, weltgroß" di Madonna paragonata alla sensuale ed angelica *Madonna del Belvedere* raffaellesca (ivi, 90). Benché, secondo Hartmann, "die Madonnenbilder Rafaels werden Grundlage für das neue christliche Weltmodell" (2003, 225)³⁰,

²⁵ Trad.: raccolti un libro che giaceva accanto a me sul pavimento e lo sfogliai per nascondervi il viso. In seguito mi accorsi che era ebraico quello che tenevo serrato sulla guancia. Lo gettai subito via da me, come presa da una paura spettrale dinnanzi a quegli orribili caratteri; poi balzai in piedi ridendo e mi trovai di nuovo di fronte al buon caro amico.

²⁶ Trad.: sento che dalla notte scorsa non riesco più a pregare. Addio! Io non voglio e non posso più vivere!

²⁷ Trad.: cattolicesimo, legittimità, riabilitazione della carne.

²⁸ Anche in *Moderne Lebenswirren* (1834) troviamo un simile scambio epistolare tra una salvifica figura femminile di carattere politico e il protagonista-scrittore, un dissidente "Salzschreiber" in borghese presso le Saline della fantomatica provincia tedesca *Kleinweltwinkel*. Questi indirizza le proprie missive all'educanda di un convento dal nome *Esperance*, *nomen omen* della Germania, per stimolare l'emancipazione della fanciulla che ha da avanzare i propri passi nella Storia all'alba della Rivoluzione di Luglio: "die blöde Jungfrau Germania setzt den schüchternen Fuß zum ersten Mal in die Welt hinaus, um unter den Nationen als eine Nation sich zu vertreten" (Mundt 1834, 35; trad.: La sciocca vergine Germania muove per la prima volta il suo timido passo nel mondo, per rappresentarsi come una nazione tra le nazioni).

²⁹ Trad.: la separazione di carne e spirito è l'inespiabile suicidio della coscienza umana.

³⁰ Trad.: i dipinti delle Madonne di Raffaello diventano la base per un nuovo modello di mondo cristiano.

il rapporto con la pittura di Raffaello rimane ambivalente per il punto di vista femminile: se da un lato l'Urbinata è il più grande "Weltmaler" (Mundt 1835, 130) ad aver conferito forme sensibili al cristianesimo rappresentando la bellezza, la grazia e lo splendore della trascendenza e della purezza virginal³¹, d'altra parte per Maria rappresenta un modello troppo idealistico che intimamente rigetta quando nell'estate del 1830 si trova nella galleria di Dresda e invece che contemplare la *Madonna Sistina* si sofferma sulla più dimessa ed umana Lucrezia che le sta accanto, prefigurando una sorta di metempsicosi artistica che rievoca durante la scena di violenza del conte (ivi, 223, 230). Le considerazioni estetiche che prendono infine le mosse al cospetto dei quadri della Galleria Esterhazy di Vienna, dove il nostro viaggiatore è rapito in particolare da un Ponzio Pilato di Rubens e da una Venere di Tiziano, sfociano in un'antiteodicea cosmica che tocca oltre la *quaestio cur deus homo* la revisione della *réhabilitation de la chair* sansimoniana e il superamento delle categorie dicotomiche hegeliane "aldilà-aldiquà" per collocare infine l'esistenza in un unico fluire organico, armonico ed eterno che nell'amore trascenda la morte:

Das Jenseits soll mein Diesseits nicht aufzehren, und das Diesseits nicht mein Jenseits, sondern ich will sie beide, wie sie sich in einander hineinbewegen, in diesem Menschenherzen tragen, so lange es schlägt! (Ivi, 405)³²

Riferimenti bibliografici

- Altenhofer Norbert, Estermann Alfred, Hrsgg. (1985), *Europäische Romantik III*, Wiesbaden, Aula-Verlag.
- Briese Olaf (1995), "... dann wollen wir von ganzem Herzen sterben!". Theodor Mundt und die Unsterblichkeitsauffassungen des Jungen Deutschland", *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 5, 3, 523-534.
- Casanova (2013), *Histoire de ma vie*. Édition établie d'après le manuscrit autographe par Gérard Lahouati, t. 1, Paris, Gallimard.
- Collini Patrizio (2018), "Alle origini della 'religione della musica' romantica. Wackenroder fra Stabat Mater, suggestioni ceciliane e tentazioni faustiane", in Anna Dolfi (a cura di), *Stabat Mater. Immagini e sequenze del moderno*, Firenze, Firenze University Press, 217-220.
- Darnton Robert (2019), *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione Francese*, Milano, Il Saggiatore.
- Draeger Otto (1909), *Theodor Mundt und seine Beziehungen zum jungen Deutschland*, Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung.

³¹ Mundt recepisce con ogni probabilità il dialogo di Caroline e Friedrich Schlegel in "Vom Raphael" sulla *Madonna del Giardino* esposta al Louvre nella quale emergono l'unione di fascino e santità, le qualità terrene e l'esaltazione di un erotismo femminile più umano che divino (Schlegel 1803).

³² Trad.: l'aldilà non deve consumare il mio aldiquà, né l'aldiquà il mio aldilà. Voglio portarli entrambi, così come si muovono, l'uno dentro l'altro, in questo mio cuore, finché batte!.

- Girard René (2005 [1961]), *Menzogna Romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, trad. di Leonardo Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani.
- Hartmann Petra (2003), "Von Zukunft trunken und keiner Gegenwart voll". *Theodor Mundts literarische Entwicklung vom Buch der Bewegung zum historischen Roman*, Bielefeld, Aisthesis.
- Heine Heinrich (1973-1997), *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke (Düsseldorfer Heine-Ausgabe)*, hrsg. von Manfred Windfuhr, Hamburg, Hoffmann&Campe.
- Houben H.H. (1911), *Jungdeutscher Sturm und Drang. Ergebnisse und Studien*, Leipzig, Brockhaus.
- (1928), *Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart. Ein kritischhistorisches Lexikon über verbotene Bücher, Zeitschriften und Theaterstücke, Schriftsteller und Verleger*, Bd. 2, Bremen, Karl Schünemann.
- Koopmann Helmut (1993), *Das junge Deutschland. Eine Einführung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kuhlmann Hauke (2021), "Wahre Bilder: Über Theodor Mundts 'Aesthetik'", in O.E. von Norbert, Marta Famula (Hrsgg.), *Ästhetik im Vormärz*, Bielefeld, Aisthesis, 37-56.
- Lewis C.S. (1969), *L'allegoria dell'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, Torino, Einaudi.
- Marcuse Herbert (1985), *Il "romanzo dell'artista" nella letteratura tedesca. Dallo "Sturm und Drang" a Thomas Mann*, trad. di Renato Solmi, Torino, Einaudi.
- Möllendorff Lüdeke (1928), *Aus Tiecks Novellenzeit, Briefwechsel zwischen Ludwig Tieck und F. A. Brockhaus*, hrsg. von Hermann Michel, Bd. 3, Leipzig, Brockhaus.
- Mundt Theodor (1834), *Moderne Lebenswirren*, Leipzig, Reichenbach.
- (1835), *Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen*, Leipzig, Reichenbach.
- Müller Wilhelm (1868), *Gedichte. Erster Theil*, Leipzig, Brockhaus.
- Rives Childs James (1956), *Casanoviana. Annotated World Bibliography of Casanova de Seingalt and of Works Concerning Him*, Vienna, Christian M. Nebehay.
- Scheible Werner (2003), *Mythos Casanova*, Stuttgart, Reclam.
- Schlegel Friedrich (1803), "Vom Raphael", in *Europa. Eine Zeitschrift*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Wilmans, 185-201.
- Suhge Werner (1935), *Saint-Simonismus und junges Deutschland. Das Saint-Simonistische System in der deutschen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Berlin, Ebering.
- Werner Michael (1998), " 'Zusammengewürfeltes Lappenwerk' oder 'harmonisch verschlungene Fäden'?. Zum Problem der Komposition von Heines Reisebildern", in René Anglade (sous la direction de), *Reisebilder de Heinrich Heine. Lectures d'une œuvre*, Paris, Ed. du Temps, 27-49.
- Wülfing Wulf (1978), *Junges Deutschland. Texte-Kontexte, Abbildungen und Kommentar*, München, Hanser.

Le Grand Saint-Bernard, un lieu symbolique de Sade aux romantiques

Michel Delon

Les Cent Vingt Journées de Sodome se déroulent dans une forteresse de roman gothique, à Silling, au cœur d'une Forêt-Noire dont la noirceur est aussi bien physique que morale. À la façon dont Voltaire s'est installé à Ferney aux frontières du royaume pour échapper à tout risque d'arrestation, les libertins de Sade s'éloignent d'un possible contrôle policier. Le Rhin et la montagne sont autant de barrières naturelles qui redoublent la frontière d'État et que l'hiver vient renforcer:

Il fallait, pour y parvenir, arriver d'abord à Bâle; on y passait le Rhin, au-delà duquel la route se rétrécissait au point qu'il fallait quitter les voitures. Peu après, on entra dans la Forêt-Noire, on s'y enfonçait d'environ quinze lieues par une route difficile, tortueuse et absolument impraticable sans guide. Un méchant hameau de charbonniers et de gardes-bois s'offrait environ à cette hauteur [...] Dès qu'on avait passé la charbonnerie, on commençait à escalader une montagne presque aussi haute que le mont Saint-Bernard et d'un abord infiniment plus difficile. (Sade 1990-1998 [1785], 54)

On a rarement prêté attention à cette dernière précision. Une montagne de la Forêt-Noire, massif qui culmine au Feldberg à 1493 mètres, devient " presque aussi haute " que le col du Saint-Bernard à 2469 mètres, dominé par un sommet de 2775 mètres. Comme le col qui fait passer de Suisse en Italie, l'adverbe *presque* fait basculer de la réalité dans l'imaginaire. Il fait jouer, l'une contre

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it

Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), *Flâneries, sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

l'autre, l'objectivité matérielle et le fantasme. Tout au long des *Cent Vingt Journées de Sodome*, il marque une coïncidence d'énoncés contradictoires. Dans l'âme des persécuteurs, explique par exemple le romancier, naît de la subordination " presque tout le charme de la volupté " (ivi, 56). L'explication morale se substitue à l'explication physique et physiologique sans pouvoir l'éliminer complètement. Les libertins jouissent presque plus de l'idée de pouvoir que de sa pratique concrète. Ils opèrent une inversion des valeurs sans pouvoir s'en détacher radicalement: les remords deviennent chez eux " presque des jouissances " (ivi, 194). Le sommet de Silling devient ainsi *presque aussi haut* que des montagnes deux fois plus élevées.

Le Grand Saint-Bernard abrite depuis des siècles un établissement religieux dont les moines sont chargés de porter secours aux voyageurs en détresse. Col et frontière, il oppose à la violence de la nature la charité des hommes. Dans la rêverie sadienne, le passage du réel à l'imaginaire transforme l'hospice bienveillant en une forteresse incarnant une inhumanité foncière de l'être humain. Les registres de l'hospice conservent la mémoire des voyageurs qui doivent leur vie aux chanoines du Grand Saint-Bernard, le manuscrit de Sade s'achève par la liste des victimes sacrifiées pour la jouissance des maîtres de Silling. Les cent vingt journées de " l'école du libertinage " correspondent aux mois les plus froids de l'année, de novembre à février. L'insistance sur les chutes de neige et sur les victimes livrées à la cruauté du froid dans le récit de Sade constitue la parfaite antithèse de la mission des moines aidant les voyageurs, le 25 décembre ignore la Nativité; la journée, identique aux autres, accumule les manies ou scénarios cruels, simplement numérotés et attribués à un libertin anonyme et polymorphe. Seules les prières donnent une dimension sacrilège au supplice:

122. La fait courir nue dans une nuit glacée d'hiver au milieu d'un jardin, et il y a des cordes tendues d'intervalles à intervalles pour la faire tomber [...]

124. Il la fait tenir nue sur une colonne au milieu d'un jardin au cœur de l'hiver, jusqu'à ce qu'elle ait dit cinq *pater* et cinq *ave*, ou jusqu'à ce qu'il ait perdu son foutre, qu'une autre fille excite en face de ce spectacle. (Sade 1990-1998 [1785], 323)

Le spectacle cruel à distance ne suffit pas, il est complété par une excitation plus directement sexuée. La Nature collabore à la violence des libertins et l'hiver semble se prolonger au-delà des cent vingt jours sans promesse de printemps, ni autre fin que la liquidation des victimes survivantes: " Le 1er mars, voyant que les neiges ne sont pas encore fondues on se décide à expédier en détail tout qui reste " (ivi, 380).

Recopié en 1785, le manuscrit des *Cent Vingt Journées de Sodome* a été perdu par Sade en juillet 1789 dans le tumulte des événements, il a été publié pour la première fois à Berlin en 1904 (cfr. Delon 2020). Il n'a donc pu être lu ni inspirer aucun écrivain romantique. Silling semble pourtant hanter la littérature du début du XIXe siècle. La violence de la nature y est métaphore des violences de l'être humain et la mission bienfaisante des moines sert de modèle à la mission de l'écrivain, mais une négativité non dialectisable travaille sourdement les textes. Dans le traité *De l'influence des passions* qu'elle publie en 1796, Germaine

de Staël s'interroge sur les passions funestes qui se sont déchaînées durant la Terreur. Certaines âmes ont besoin de tempêtes, certaines époques sont pareillement bouleversées, la tâche des moralistes est d'appeler à l'apaisement, semblables " cet ordre de religieux placés sur le sommet du mont Saint-Bernard; il faut qu'ils se consacrent à reconduire les voyageurs égarés " (Staël 2008 [1796], 291). Le col devrait devenir le passage de l'Ancien Régime à la société nouvelle. Quelques années plus tard, Staël met en scène un couple d'êtres passionnés jetés dans la tourmente révolutionnaire. Delphine cherche un soulagement dans un couvent au cœur des Alpes. Elle entend de la bouche d'un religieux du mont Saint-Bernard l'histoire d'un " vieillard de son ordre, accablé d'infirmités et retiré dans l'hospice des malades " (Staël 2017) apprenant qu'un voyageur est en train de mourir dans les neiges à peu de distance du couvent. Seul, tous ses frères étant pris ailleurs, il se rend auprès du mourant. Il se sacrifie pour aider celui est dans le besoin:

Il se pencha vers son oreille, et tâcha de lui faire comprendre les paroles qui donnent encore de l'espérance au dernier terme de la vie; il resta près d'une heure dans cette situation, recevant sur sa tête blanchie et sur son corps infirme la pluie et les frimas qui sont mortels au sommet des Alpes pour la jeunesse même. Le vieillard élevait la voix ou l'adoucissait, suivant l'expression du visage de son infortuné malade; il faisait pénétrer des consolations à travers les souffrances de l'agonie et suivait l'âme, enfin, jusqu'à son dernier souffle, pour apaiser les peines morales, quand la nature physique se déchirait et s'anéantissait. Peu de jours après, ce bon vieillard mourut du froid qu'il avait souffert. (Staël 2017 [1802], 858-859)

L'aide spirituelle réunit dans la mort le vieillard et le voyageur qu'on imagine assez jeune pour se risquer ainsi, elle associe la blancheur de l'âge et celle de la gelée. La souffrance s'inverse en exaltation. Le col, transition de la vie à la mort, correspond à une transformation de l'absurdité en une reconquête d'un sens. Le voyageur et le vieux moine ne sont pas jetés dans le froid pour la jouissance d'un scélérat. L'un subit les éléments, l'autre les affronte volontairement et aide le premier à assumer la situation. Le corps qui se déchire et s'anéantit pourrait être sadien¹, mais la force d'âme et le sacrifice de soi sont la réponse, chrétienne ou humaniste, à la cruauté de l'hiver. Réponse chrétienne si l'on donne un sens sacramentel aux " paroles qui donnent encore de l'espérance au dernier terme de la vie ", réponse purement humaine si l'on insiste sur la solidarité entre les hommes.

Chateaubriand ne pouvait manquer d'intégrer un lieu aussi évocateur dans l'argumentaire du *Génie du christianisme*. Ce qui reste le cas particulier d'un vieux moine dans *Delphine* est un dévouement sacrificiel de tous les religieux chez Chateaubriand. L'exception est ici la règle:

¹ Dans une orgie de *La Nouvelle Justine*, par exemple, " tout se déchire, tout se flagelle en détail " (Sade 1990-1998 [1785], 529).

On dit que sur le mont Saint-Bernard un air trop vif use les ressorts de la respiration, et qu'on y vit rarement plus de dix ans: ainsi, le moine qui s'enferme dans l'hospice peut calculer à peu près le nombre de jours qu'il restera sur la terre; tout ce qu'il gagne au service ingrat des hommes, c'est de connaître le moment de la mort, qui est caché au reste des humains. (Chateaubriand 1978 [1802], 1043)²

La haute montagne s'impose comme une expérience de l'excès et une imminence de la mort. Le compte à rebours n'est plus de " peu de jours " comme dans *Delphine*, de cent vingt jours, comme chez Sade, mais d'une dizaine d'années.

En 1794, Cherubini fait jouer avec succès un opéra *Élisa*, ou le Voyage au Mont Bernard et Mallet du Pan publie en l'an VI un roman intitulé *Le Tombeau de l'île Jennings, ou ma traversée du Mont Saint-Bernard*. L'opéra raconte les amours malheureuses de deux amants, séparés par le père intrinséquant de la jeune femme. Florindo, réfugié au Saint-Bernard, croit qu'Élisa l'a abandonné, il est prêt à se donner la mort au milieu des glaces. Élisa arrive pourtant au second acte, libérée par le décès de son père, alors que l'amant s'est éloigné dans la montagne, après avoir rédigé un billet d'adieu. Se déchaîne une violence qui semble l'extériorisation de la cruauté sadienne: " Les vents et les nuages annoncent qu'un orage va éclater; les torrents rompent les glaces qui les retenaient, ils coulent impétueusement de toutes parts, les avalanches partent, et, dans leurs cours rapides, emportent tout ce qui s'oppose à leur passage " ³. La musique traduit la convulsion de la nature et le trouble de la conscience. En ces temps révolutionnaires où le Mont Saint-Bernard est rebaptisé le Mont Bernard, l'autorité religieuse dans le couvent n'est plus représentée que par l'économiste, " vieillard vénérable ". Celui-ci encourage l'entraide des humains et fait triompher le sentiment des amants. La morale est essentiellement humaine. Quant au roman de Mallet du Pan, il s'ouvre par une tempête à flanc de montagne qui illustre l'abnégation des moines:

Leur intrépidité égale leur vigilance. Aucun malheureux ne les appelle inutilement: ils le retirent étouffé sous les débris des avalanches [*sic*]; ils le raniment agonisant de froid et de terreur; ils le transportent sur leurs bras, tandis que leurs pieds glissent sur la glace, ou s'enfoncent dans les neiges: la nuit et le jour, voilà leur ministère. Leur sollicitude veille sur l'humanité dans ces lieux maudits de la nature, où ils présentent le spectacle habituel d'un héroïsme qui ne sera jamais chanté par les citoyens dégénérés des vallées d'alentour. (Mallet du Pan [1794], 9-10)⁴

Chez Sade, les citoyens dégénérés avaient la maîtrise du sommet. Dans la littérature sensible, la charité devient héroïsme et l'humanité désigne à la fois la communauté des êtres humains et la solidarité qui les réunit.

² Chateaubriand parle de l'usure organique, Sade de la " vieille âme usée " des libertins (ivi, 285).

³ La partition de Cherubini est publiée sous un titre légèrement différent, *Eliza ou le Voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard*, Paris, Louis, s.d.

⁴ Le texte mentionne les avalanches selon une des formes concurrentes à *avalanches*.

[...] Vois-tu s'avancer ce cortège
 Cherchant quelques passants engloutis par la neige?
 À cet usage humain l'hospice est consacré.
 Souvent le voyageur de sa route égaré,
 Surpris par l'ouragan, périrait par leur zèle.
 Servir l'humanité! [...] quelle tâche est plus belle!
 Heureux qui, dans ces lieux, et sauvé par leur soin. (Révéroni Saint-Cyr s.d.
 [1794], 4)

Les références au Mont Saint-Bernard se multiplient au début du XIXe siècle, le franchissement du col par le général Bonaparte en 1800 et le portrait de celui-ci par David ayant donné une nouvelle actualité au lieu (cfr. Rabusseau 2007, 94-101; Delon 2022, 133-134). Paganini succède à Cherubini avec *Le Couvent du Mont Saint-Bernard*, pièce pour violon, orchestre et chœur d'hommes, qu'il compose entre 1828 et 1830. Astolphe de Custine imagine alors la rencontre au mont Saint-Bernard de deux hommes, un voyageur et un moine, fuyant leurs souffrances loin du monde et Balzac place Raphaël de Valentin devant un dilemme: "À certaines destinées trompées, il faut le ciel ou l'enfer, la débauche ou l'hospice du mont Saint-Bernard" (Balzac 1976-1981 [1830], 198). Moins d'un demi-siècle plus tôt, Sade avait écarté la contradiction en installant la pire débauche dans un lieu comparable au Saint-Bernard. Le voyageur de Custine gravit la pente qui mène au "mont" et le narrateur explique utilement: "On donne le nom de montagnes, dans ce pays, à des cols très élevés, et pourtant dominés encore de tous côtés par des pics inaccessibles" (Custine 1829, 3). Poussé par le désespoir, le voyageur se laisse fasciner par le paysage, la solitude, le danger. En un quart d'heure, le temps tourne, on entend "le tonnerre de l'avalanche, les craquements des glaciers, les sifflements de la tempête" (ivi, 6), avant qu'une autre violence s'installe, silencieuse, insidieuse. Le moine ramène le voyageur à l'hospice et espère le ramener à la raison. Il lui livre sa propre histoire, raconte comment il est passé par un désespoir similaire, et les deux hommes se découvrent finalement liés par un enchaînement d'amours impossibles. La violence de la montagne fait écho à celle de la Révolution et à celle d'une société qui bride les désirs. L'engagement charitable des moines du Saint-Bernard représente une façon d'échapper à la solitude et au désespoir.

Sade psychologisait et sexualisait une violence crispée dans son paroxysme. Il voulait la mort convulsive; les romanciers romantiques préférèrent souvent pour ce décor alpin un lent effacement dans le froid et le silence: "Un engourdissement insurmontable ôtait à l'étranger l'usage de ses membres" (Custine 1829, 7). Alexandre Dumas évoque dans la montée au Grand Saint-Bernard "cette irrésistible envie de dormir" (1988 [1834], 276). Eugène Sue répète: "Le froid, au sommet des hautes montagnes, cause toujours un sommeil léthargique". Une note précise au bas de la page: "Ce sommeil léthargique [...] est observé fréquemment chez les voyageurs égarés dans les neiges du mont Saint-Bernard [...]" (1853, 83). Passant par ce lieu chargé d'imaginaire, Charles Nodier conclut à sa façon:

Il semble qu'on ait dit tout ce qu'il est possible de dire sur les touchants caractères de l'hospitalité au couvent du mont Saint-Bernard ; on n'a peut-être pas dit assez combien elle est simple, naturelle, égale pour tous. Ailleurs on la reçoit comme un bienfait, là on en jouit comme d'un droit. Les religieux apparaissent appelés comme les étrangers au partage d'un bien qui appartient à tous, et qu'ils ne doivent eux-mêmes goûter qu'en passant. (Nodier 1831, 276)

Nodier de faire alors allusion au motif du *Génie du christianisme*: “ Il n'est que trop vrai qu'aucun d'eux ne le possédera longtemps dans cette atmosphère qui dévore si rapidement la vie ”. Cette atmosphère qui dévore la vie était celle de “ l'école du libertinage ” à Silling. La romancière Sophie Gay parle à son tour en 1830 d'un air meurtrier, elle fait dire au prier de l'hospice: “ La plupart de ceux que la religion nous amène sont bientôt forcés, sous peine de mourir de la poitrine, de redescendre dans la vallée, où l'air est moins meurtrier ”⁵. La fille de Sophie Gay, mariée à Émile de Girardin, consacre aux frères religieux de l'hospice du Mont Saint-Bernard une ode construite sur le contraste entre les conquérants, célébrés par le peintre David, et les religieux bienfaisants. Hannibal, César et Bonaparte sont “ trois conquérants ” qui ont ébloui le monde, trois conquérants finalement frappés par “ le poison, le fer et l'exil ”. Les moines sont au contraire les “ rois hospitaliers de ces déserts de neige ” qui “ du pauvre pèlerin ” cherchent les pas errants.

Charitables héros, qui, braves sans courroux,
 Obtenez la victoire en n'exposant que vous,
 Marchez aux saints combats où la foi vous appelle ;
 Apprenez à ces rois de triomphes jaloux
 Que si des conquérants la couronne chancelle,
 Au front de la vertu l'auréole est fidèle,
 Et qu'au sein des fléaux qui règnent parmi nous
 La gloire des bienfaits est la seule éternelle. (Girardin 1856 [1827], 291)

Sade déjà ouvrait *Les Cent Vingt Journées de Sodome* en établissant un lien entre les cruautés libertines et les guerres avec les mouvements de capitaux qu'elles entraînent:

Les guerres considérables que Louis XIV eut à soutenir pendant le cours de son règne, en épuisant les finances de l'état et les facultés du peuple trouvèrent pourtant le secret d'enrichir une énorme quantité de ces sangsues toujours à la suite des calamités publiques qu'ils font naître au lieu d'apaiser [...]. (Sade 1990-1998)

⁵ Elle cite le *Génie*, mais se souvient aussi sans doute de l'hospitalité décrite par Nodier comme “ simple, naturelle, égale pour tous ”, quand elle évoque “ cette sainte cordialité qu'on peut appeler la grâce de la vertu ” (Gay 1830, t. 2, 213-214).

Le texte, que Sade compose à la Bastille avant la Révolution et dont personne n'a pu prendre connaissance, ouvre ainsi un imaginaire qui s'épanouit dans la littérature romantique. Un col du Saint-Bernard associe la Suisse à l'Italie, la jouissance à la mort, la violence de la nature à celle des hommes, les crimes des États à ceux des individus, autant de contrastes et de transitions qui deviennent ceux de l'Ancien Régime et de la société révolutionnée. Plus que le marquis embastillé, la génération romantique, nourrie de la leçon de 1789, veut croire à la charité, à l'humanité et à l'Histoire.

Bibliographie

- Balzac Honoré de (1976-1981 [1830]), *La Peau de chagrin*, in Id., *La Comédie humaine*, sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. 10, Paris, Gallimard, 12 tomes.
- Chateaubriand François-René de (1978 [1802]), *Essai sur les révolutions - Génie du christianisme*, IVe partie, livre VI, Paris, Gallimard.
- Custine Astolphe de (1829), *Aloys, ou le religieux du Mont Saint-Bernard*, Paris, Vezard.
- Delon Michel (2020), *La 121e Journée: l'incroyable histoire du manuscrite de Sade*, Paris, Albin Michel.
- (2022), “ L'avalanche comme métaphore. Violence de la nature et violence sociale dans la France post-révolutionnaire ”, in Willi Jung, John Scheid, Nicolas Wernert (Hrsgg.), *Hochkultur und Gewalt – Haute culture et violence*, Bonn, V&R unipress-Bonn University Press, 127-142.
- Dumas Alexandre (1988 [1834]), *Impressions de voyage*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- Gay Sophie (1830), *Le Moqueur amoureux*, Paris, Levasseur, 2 tomes.
- Girardin Delphine de (1856 [1827]), “ L'écho des Alpes, ode dédiée aux frères religieux de l'hospice du Mont Saint-Bernard ”, in Ead., *Poésies complètes*, Paris, Librairie nouvelle, 285-291.
- Mallet du Pan Jacques (1794), *Le Tombeau de l'isle Jennings*, Paris, Dufart.
- Nodier Charles (1831), “ La Mont Saint-Bernard (1826) ”, *Revue des deux mondes*, 4, 276.
- Rabusseau Raphaël (2007), *Les Neiges labiles : Une histoire culturelle de l'avalanche au XVIIIe siècle*, Genève, Presses d'histoire suisse.
- Révéróni Saint-Cyr Jacques-Antoine de (s.d. [1794]), *Élisa, ou le Voyage au Mont Bernard*, Paris, Huet-Denné et Charon.
- Sade Marquis de (1990-1998 [1785]), *Œuvres*, éd. établie par Michel Delon, Paris, Gallimard.
- Staël Germaine de (2008 [1796]), *De l'influence des passions sur le bonheur et autres essais moraux*, Paris, Champion.
- (2017 [1802]), *Delphine*, édition d'Aurélié Foglia, VI, I, Paris, Gallimard.
- Sue Eugène (1853), *La Marquise Cornélia d'Alfi ou le lac d'Annecy et ses environs*, Bruxelles, Meline, Cans et Cie.

Mitologie dell'eros

L'art de jouir di Julien Offroy de La Mettrie e *Lucinde* di Friedrich Schlegel: una feconda relazione

David Matteini

Il primo romanticismo tedesco ha rappresentato una vera e propria avanguardia nella storia letteraria europea, un punto di rottura capace di sradicare senza compromessi valori e credenze considerati fino a quel momento adamantini nei loro motivi portanti. La disgregazione degli stili, la frammentazione della parola poetica, così come il radicale rovesciamento di temi e figure appartenenti alla tradizione sei-settecentesca che si realizza all'interno delle opere del sacro cenacolo di Jena sono, d'altronde, tutti elementi che hanno costituito la base per la fondazione di un programma che, in largo anticipo sull'avanzata delle grandi avanguardie storiche primo novecentesche, si rivelò essere agli occhi dei contemporanei sconcertante, scandaloso e oltraggioso, in una parola, rivoluzionario. In effetti, oltre ad aver stipulato la nascita di un nuovo modo di intendere la creazione artistica, i *Frühromantiker* hanno saputo modellare un ideale umano totalmente in controtendenza rispetto a quello delineato dall'antropologia classicistica dell'epoca. Insomma, nel pervasivo ricorso a un inedito sistema etico-morale che, partendo dai presupposti umanistici della rivoluzione del 1789, proiettava la loro produzione verso gli orizzonti di un'utopia sociale e comunitaria, i primi romantici si confermarono essere i propagatori di una concezione dell'esistente senza precedenti. L'eternizzazione dei valori rivoluzionari traditi dal nuovo assetto borghese della società del Direttorio si traduceva così in un'arte prepotentemente affacciata su un eterno futuro, una "poesia della mancanza" tesa verso un'assolutizzazione del divenire dove l'individuo si vedeva inserito in

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it

Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

un vorticoso movimento rigenerativo che, prima che sociopolitico, doveva essere anzitutto ontologico. Oramai sprovvisti di qualsiasi appiglio nella desolata realtà del presente storico, i romantici di Jena misero in atto un processo bifronte di decostruzione e creazione che poneva a proprio fondamento una totale libertà di sperimentazione di forme, temi, condotte.

Cardine costitutivo della prima stagione romantica, questo legame tra i traumatici eventi storici di fine Sette e inizio Ottocento e l'immaginazione creativa era già stato sottolineato dal maestro del secondo romanticismo tedesco, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, ben prima della critica novecentesca. Nel suo breve scritto del 1815 *Der Dey von Elba in Paris*, l'autore aveva sottolineato come, dietro l'apparente escapismo del movimento primo romantico, votato com'era a una celebrazione del fantastico, dell'onirico e del trascendente, si celasse in realtà una solida e consapevole coscienza storica:

Diese Zeit hegt nicht allein den uns angeborenen Sinn fürs Wunderbare, unsere Gier nach unerwarteten Ereignissen – nein – sie tat mehr; sie überflügelte mit dem Ungeheuren, was sie geschehen ließ, unsre kühnste Einbildungskraft, sie hob uns gewaltsam empor und, gewöhnt an die schwindelnde Höhe, glauben wir nun schon zu sinken, wenn wir nicht immer und immer aufsteigen. (Hoffmann 1924 [1815], 478)¹

D'altra parte, non è un caso che le prime opere del massimo teorico della *Frühromantik*, Friedrich Schlegel, facciano costante riferimento agli eventi francesi, seppur in maniera astutamente allusiva e allegorica. Se già nel *Versuch über den Begriffe der Republikanismus* del 1796 Schlegel si impegnava a proiettare nell'antichità classica la problematica rivoluzionaria, avanzando il diritto del popolo all'insurrezione davanti ai soprusi della tirannia, è soprattutto nei celebri *Fragmente*, redatti inizialmente per il *Lyceum* e poi, dal 1798, per l'*Athenäum*, che si fa evidente lo spirito libertario che animò il gruppo intellettuale di Jena. Il profluvio dei termini rivoluzionari che abitano le righe delle migliaia di stralci teorico-critici schlegeliani rispecchia, di fatto, la tendenza tutta romantica a riversare e tradurre sul piano estetico gli ideali che, tra il 1789 e il 1793, avevano acceso l'entusiasmo dei giovanissimi osservatori d'Oltreoceano.

Da un punto di vista storico-letterario, il nesso tra l'ideologia rivoluzionaria e la teoria del "romanzo romantico" che Schlegel elaborò nei suoi scritti, si rivela per noi di assoluto interesse, non solo per comprendere fin nel profondo il senso ultimo della *Frühromantik*, ma anche per cogliere la relazione che intercorre tra la sua produzione e, appunto, la storia letteraria. È l'aspetto che più mi interessa indagare in questa sede. In effetti, se il rinnovamento dei generi che si attua nella teoria romantica tedesca prende certo ispirazione dalla dialettica

¹ Trad.: quest'epoca non solo alimenta il nostro innato bisogno di meraviglia, la nostra avidità di eventi inaspettati – no – ha fatto di più; ha superato la nostra più audace immaginazione con le cose mostruose che ha fatto accadere, ci ha innalzato a forza e, ora abituati a simili altezze vertiginose, ormai crediamo di sprofondare ogni qual volta non riusciamo a elevarci, sempre e per sempre. Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

politica dell'Europa dell'ultimo scorcio del XVIII secolo, è altrettanto vero che la sua realizzazione trova il proprio punto di appoggio anche in una fitta rete di corrispondenze e riferimenti più o meno espliciti alla tradizione del passato. Al fine di cogliere al meglio cosa abbia dovuto conferire alla poesia² quel carattere "repubblicano" che Schlegel auspicò nel frammento 65 del *Lyceum* – "die Poesie ist eine republikanische Rede; eine Rede, die ihr eignes Gesetz und ihr eigner Zweck ist, wo alle Teile freie Bürger sind, und mitstimmen dürfen" (Schlegel 1967 [1797], 155)³ – credo dunque necessario andare a individuare le influenze culturali che hanno portato all'ideazione di un simile sistema teorico. In particolare, in questo contributo cercherò di rintracciare la matrice filosofica sottesa al programma libertario di Friedrich Schlegel per mezzo del confronto tra l'impostazione formale e tematica del primo grande romanzo del romanticismo tedesco, la sua *Lucinde* del 1799, e la corrente libertina francese settecentesca. È infatti nel carattere deliberatamente erotico conferito al suo romanzo che il filosofo tedesco ha tentato di realizzare quella rivoluzione dello spirito che, secondo i romantici, avrebbe portato alla nascita di una *neue Mythologie* a guida spirituale della società postrivoluzionaria europea.

Dato alle stampe e pubblicato, *sous manteau*, nella filistea Berlino nel 1799, *Lucinde* rappresenta il tentativo di Schlegel di applicare al genere romanzesco i presupposti teorici elaborati nei suoi scritti, ed è, al tempo stesso, una ferma dichiarazione di intenti. Opera dalla forte impronta politica già a partire dalla pervasività del tema dell'emancipazione femminile che lo distingueva dalle lacrimevoli vicende delle serve sentimentali di Richardson e Fielding, *Lucinde* è concepito anzitutto come una parodia dei "classicissimi" *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di appena qualche anno prima, e, di conseguenza, come un'aspra critica al modello sociale integrativo in essi promosso. Se, infatti, anche *Lucinde*, al pari del romanzo goethiano, racconta di un'iniziazione alla vita di un giovane uomo, tuttavia, qui la *Bildung* del protagonista Julius non dovrà realizzarsi nell'integrazione allo Stato borghese e nell'annullamento della sua individualità artistica come invece avviene nel caso di Wilhelm, quanto piuttosto nell'unione erotica, eterna e infinita, con l'amante Lucinde, sacerdotessa dell'amore libero e disinteressato, paradigma di un nuovo modello umano che riunisce in sé *caos* ed *eros*. In *Lucinde*, quell'*ars vivendi* che Goethe aveva saputo erigere per mezzo di una sapiente costruzione narrativa e formale cede così il passo a una *ars amandi* che conduce i protagonisti a un sapere superiore, a una rivolta contro la prosaica vita intramondana e alla fondazione di una nuova mitologia amorosa. Schleiermacher, in un'appassionata recensione al romanzo pubblica-

² Concetto, quello di "poesia" che, si ricordi, secondo il frammento 116 di Schlegel, va inteso nel suo senso più ampio e onnicomprensivo di "romanzo romantico", genere slegato da qualsiasi divisione degli stili, né tantomeno impostato programmaticamente in senso mimetico-realistico.

³ "La poesia è un discorso repubblicano; un discorso che è a se stesso la sua propria legge e il suo proprio fine, nel quale tutte le parti sono liberi cittadini e hanno diritto di voto" (Schlegel 1967, 30, trad. di Santoli).

ta anonima all'interno del *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* del 1800, ha evidenziato il carattere "anti-prometeico" del protagonista Julius, eroe votato all'*anti*-azione, a un'autoriferita *quête* spirituale che mira a un ricongiungimento con l'universo e la Natura attraverso l'estasi sensuale dell'atto erotico. Proprio in virtù di questa sua potenza trasformativa, ci informa il recensore, l'amore sensuale sarebbe, in *Lucinde*, morale e religioso:

Durch die Liebe eben wird das Werk nicht nur poetisch, sondern auch religiös und moralisch. Religiös, indem sie überall auf dem Standpunkte gezeigt wird, von dem sie über das Leben hinaus ins Unendliche sieht; moralisch, indem sie von der Geliebten aus sich über die ganze Welt verbreitet, und für Alle, wie für sich selbst, Freiheit von allen ungebührlichen Schranken und Vorurtheilen fordert. Wir gestehen, das Verhältnis der Poesie zur Moral nicht leicht anderswo so rein gefunden zu haben, als hier, wo keine von beiden der andern dient, aber jede in der andern lebt und sie verherrlicht. (Schleiermacher 1800, 42-43)⁴

La tematizzazione sacrale del rapporto amoroso che ha luogo in *Lucinde* si ripercuote così sia sul piano formale sia su quello tematico. D'altronde, ciò che rende il romanzo un *unicum* nella letteratura europea di fine Settecento risiede esattamente nella costruzione narrativa che Schlegel conferisce alla sua opera, in netto contrasto con la razionalità strutturale su cui si innestavano i *Lehrjahre* goethiani e molta produzione del periodo, non solo di ambito tedesco. La vicenda del protagonista Julius è da lui stesso narrata in maniera rapsodica, volutamente caotica e poliedrica (i capitoli della *Lucinde* sono allegorie, ditirambi, capricci...), in una fugacità diegetica che riflette l'*a priori* formale che l'autore pone alla base del suo capolavoro, vale a dire l'"arabesco". Secondo Schlegel, forma più antica e primigenia della fantasia umana, l'arabesco risponderebbe, infatti, al rifiuto dei romantici di servirsi di qualsiasi figuratività mimetica e alla loro volontà di dar libero sfogo a quella sfrenata libertà espressiva che sola poteva realizzare il programma schlegeliano di rendere la poesia "universale e progressiva", in una parola, "repubblicana".

Ora, in questa corrispondenza tra la libertà della forma narrativa e la libertà dei costumi mostrata dai protagonisti della *Lucinde* nel vivere il loro sogno erotico a occhi aperti, reputo di grande interesse andare a individuare i modelli cui Schlegel fa riferimento, in particolare quelli provenienti dalla cultura francese coeva. Perché, se già nel celebre *Gespräch über die Poesie*, Schlegel aveva indicato nel poema cavalleresco, nella romanza spagnola, in Cervantes, in Shakespeare le sorgenti da cui attingere per la fondazione di una letteratura originale e anti-classica, dunque pienamente romantica, è alla tradizione libertina della vicina

⁴ Trad.: attraverso l'amore, l'opera diventa non solo poetica, ma anche religiosa e morale. Religiosa, in quanto si mostra ovunque dal punto di vista da cui vede oltre la vita, verso l'infinito; morale, in quanto si diffonde dall'amato su tutto il mondo, e chiede per tutti, come per sé, la libertà da tutte le barriere e i pregiudizi ingiusti. Confessiamo che non abbiamo trovato facilmente il rapporto tra poesia e morale così puro come in questo caso, dove nessuna delle due serve l'altra, ma ognuna vive nell'altra e la glorifica.

Francia che l'autore sembra aver maggiormente guardato per la stesura del suo romanzo. D'altra parte, i continui riferimenti a Denis Diderot e alle sue opere erotiche, in particolare a *Jacques le Fataliste*, pubblicato in tedesco nel 1792, contenuti nei *Fragmente*⁵ dell'*Athenäum* sono una chiara spia di quanto il romanziere dovesse alla poliedrica licenziosità del genere libertino francese. Scrive il fratello August nel frammento 201:

Diderot ist im *Fatalisten*, in den *Versuchen über die Malerei*, und überall wo er recht Diderot ist, bis zur Unverschämtheit wahr. Er hat die Natur nicht selten im reizenden Nahtkleide überrascht, er hat sie mitunter auch ihre Notdurft verrichten sehen. (Schlegel 2011 [1798-1800], 43)⁶

In effetti, la matrice rivoluzionaria, antistituzionale, materialistica, e metanarrativa di queste opere sembra rispondere perfettamente al carattere relativistico della morale promossa dal circolo romantico di Jena. Se, infatti, come scrive Schlegel nelle *Literarische Notizen*, “jeder vollkommne Rom[an] muß obscön sein; er muß auch das Absolute in der Wollust und Sinnlichkeit geben” (Schlegel 1980 [1797-1798], 575)⁷, le storie degli sballati amori del servo Jacques, alfiere del disordine morale e sessuale, diventano centro prospettico di un nuovo modo di osservare non solo la letteratura, ma anche l'essenza stessa dell'individuo. Insomma, ci aveva visto bene Schiller quando, unendosi al coro di indignazione successivo alla pubblicazione della *Lucinde*, affermava in una lettera a Goethe del 19 luglio 1799 che il romanzo schlegeliano era “der Gipfel moderner Unform und Unnatur, man glaubt ein Gemengsel aus *Woldemar*, aus *Sternbald*, und aus einem frechen französischen Roman zu lesen” (Schiller 1892 [1799], 227-228)⁸. L'esplorazione della centralità della passione erotica nell'autenticazione della propria identità, la ribellione contro le convenzioni sociali del periodo attraverso lo scandaloso dispiegamento della libertà sessuale, così come l'enfatizzazione delle emozioni umane, sono tutti elementi che accomunano il “tractatum eroticum *Lucinda*” alla tradizione tardo settecentesca della letteratura libertina francese.

Se i rimandi al *Fataliste* sono dunque evocati soprattutto nella forma con cui Schlegel modella la narrazione della vita amorosa dei due protagonisti, la tematica filosofica legata all'onnipotenza di *eros* nella costruzione di un'antropologia moderna alternativa a quella postrivoluzionaria di fine Settecento mi sembra

⁵ Nello specifico, i frammenti 3, 15, 177, 182, 189, 201.

⁶ “Nel *Fataliste*, nei saggi sulla pittura e ovunque sia veramente se stesso, Diderot è veritiero sino alla spudoratezza. Non di rado ha sorpreso la natura in un'incantevole camicia da notte, qualche volta l'ha vista adempiere anche alle sue necessità fisiologiche” (Schlegel, Schlegel 2009, 179).

⁷ Trad.: ogni romanzo perfetto deve essere osceno; deve anche esprimere l'assoluto nella lussuria e nella sensualità.

⁸ “L'acme della moderna mancanza di forma e dell'affettazione: sembra di leggere un minestrone del *Woldemar*, dello *Sternbald* e di un'irriverente romanzo francese” (Goethe, Schiller 2022, 692).

però rintracciabile in maggior misura in quel manifesto del sensismo libertino che il medico-filosofo materialista La Mettrie dette alle stampe nel 1751 col titolo *L'art de jouir*. Tradotto in tedesco e pubblicato lo stesso anno a Berlino con il titolo *Die Kunst, der Wollust zu empfinden*, il trattato di La Mettrie si proponeva di stilare una sorta di filosofia dell'amore grazie alla quale l'essere umano si sarebbe potuto emancipare da ogni dogmatismo e costrizione sociale. È sorprendente notare come numerosi siano i passaggi del trattato che ritornano nel *Liebesroman* schlegeliano e che testimoniano quindi la profonda influenza che il filosofo francese esercitò sulla letteratura del primo romanticismo tedesco. Ora, se la vulgata considera il libertinismo francese settecentesco come una corrente votata perlopiù a una riflessione tutta sensuale e terrena attorno alla forza dirompente dell'amore sessuale, è evidente come, in diversi momenti della sua trattazione, *L'art de jouir* anticipi, al contrario, quell'idea idealistica e trascendente dell'eros di cui Schlegel si servirà per la fondazione del suo personale sistema filosofico. Poiché in questa sede non è possibile avviare una comparazione filologicamente dettagliata tra l'opera di Schlegel e il trattato di La Mettrie, vorrei soffermarmi quantomeno su tre punti che, a mio parere, rendono evidente questa filiazione intertestuale.

Il primo punto è quello legato al distacco dal principio di imitazione classicistico che, come abbiamo già accennato, tornerà centrale anche nella teoresi schlegeliana. Più volte, infatti, nel corso della sua discussione amorosa, La Mettrie si sofferma sulla necessità di emanciparsi dal giogo della fredda ragione per dare libero corso ai piaceri della multiforme immaginazione erotica. Le prime battute del trattato sono, in questo senso, emblematiche:

Que ce Dieu vif [le Plaisir], impétueux, ne se serve de la raison des hommes que pour la leur faire oublier; qu'ils ne raisonnent que pour exagérer leurs plaisirs et s'en pénétrer; que la froide Philosophie se taise pour m'écouter. Je sens les respectables approches de la volupté. (La Mettrie 2007 [1751], 24)⁹

Il rifiuto di assoggettarsi alla *froide Philosophie* dell'Illuminismo più razziocinante si traduce così nell'abbandono del principio estetico di verosimiglianza in favore di un *désordre des passions* che possa risvegliare l'ispirazione del dio Eros:

Je ne suivrai point les traces de ces beaux esprits, précieusement néologue et puérilement entortillés; ce vif troupeau d'imitateurs d'un froid modèle glacerait mon imagination chaude et voluptueuse; un art trop recherché ne me conduirait qu'à des jeux d'enfant que la raison proscriit, ou à un ordre insipide que le génie méconnaît et que la volupté dédaigne. Le bel esprit du siècle ne m'a point corrompu; le peu que la Nature m'en réservait, je l'ai pris en sentiments. Que

⁹ “Che questo Dio vivente, impetuoso, serva la ragione degli uomini solo per farla dimenticare; che non ragionino se non per esaltare i loro piaceri e lasciarsene penetrare; che taccia la fredda Filosofia per ascoltarmi. Sento le rispettabili manovre della voluttà” (La Mettrie 2017, 11, trad. di Venturi).

tout ressentie ici le désordre des passions, pourvu que le feu qui m'emporte soit digne, s'il se peut, du Dieu qui m'inspire [Eros]! (Ivi, 25-26)¹⁰

Se già nel saggio *Über das Studium der griechischen Poesie* del 1795, Schlegel aveva elaborato una teoria artistica analoga, fondata cioè su un dinamismo che rifuggisse dalle regole classicistiche di ordine e misura, il richiamo alla dimensione infantile dell'immaginazione più volte portato avanti da La Mettrie – secondo punto – rende ancor più evidente il portato del libertinismo francese sull'idea estetica che fa capo alla *Lucinde*:

Quels sont ces deux enfants de différent sexe qu'on laisse vivre seuls paisiblement ensemble? Qu'ils seront heureux un jour! Non, jamais l'amour n'aura eu de si tendres, ni de si fidèles serviteurs. Sans éducation et par conséquent sans préjugés, livrés sans remords à une mutuelle sympathie, abandonnés à un instinct plus sage que la raison, ils ne suivront que ce tendre penchant de la Nature, qui ne peut être criminel, puisqu'on ne peut y résister. (Ivi, 30)¹¹

D'altronde, il mito del ringiovanimento del mondo che la *Frühromantik* pone alla base della propria utopia è, nella *Lucinde*, ipostatizzato dal capitolo che vede protagonista la giovane *geistreichste* Wilhelmine (Schlegel 2020 [1799], 21). Bambina "dionisiaca" che si esprime unicamente attraverso una *mimische Sprache* e *Hieroglyphen*, Wilhelmine è nel romanzo allegoria di un esplosivo principio di piacere che, nel negare il controllo del Super-Io sociale e del *logos* raziocinante, si fa espressione di quella natura originaria, caotica e sensuale, a cui deve anelare l'individuo per la propria rinascita. Gli erotici *jeux d'enfants* di La Mettrie hanno così modo di realizzarsi in quella *schönste Situation* schlegeliana che, nell'*Umkehr* dei ruoli sessuali tipica dei giochi infantili perpetuati della piccola Wilhelmine, si realizza nell'unione androgina, nel matrimonio dell'anima col corpo.

Si tratta, quest'ultimo, di un elemento – il terzo punto – riscontrabile come *Leitmotiv* anche in *L'art de jouir*. Benché, infatti, l'autore dell'*Homme machine* non elabori ancora quel mito dell'amore androgino d'ispirazione platonica che sarà così centrale nella riflessione romantica, nel suo trattato La Mettrie descrive

¹⁰ "Non seguirò le orme di quegli spiriti belli che amano le parole nuove e preziose e sono puerilmente contorti; quel vile gregge di imitatori di un freddo modello gelerebbe la mia immaginazione, calda e voluttuosa; un'arte troppo ricercata mi condurrebbe solo a giochi fanciulleschi che la ragione vieta, o a un ordine insipido che il genio disconosce e la voluttà disdegna. Lo spirito bello del secolo non mi ha corrotto; quel poco che la Natura mi ha offerto, l'ho preso in sentimenti. Che tutto risenta qui del disordine delle passioni, purché il fuoco che mi trascina sia degno, se può, del Dio che mi ispira!" (trad. ivi, 14-16).

¹¹ "Chi sono quei due figli di sesso diverso che si lasciano vivere soli e pacificamente insieme? Quanto saranno felici un giorno! No, mai l'amore avrà avuto servitori tanto teneri e fedeli. Senza educazione e di conseguenza senza pregiudizi, consegnati senza rimorsi a una reciproca simpatia, abbandonati a un istinto più saggio della ragione, costoro seguiranno solo quella tenera inclinazione della Natura, che non può esser colpevole, perché non vi si può resistere" (trad. ivi, 21).

l'unione erotica dei due amanti non tanto come un'azione meramente utilitaristica tesa alla sola procreazione o al piacere orgasmico, quanto piuttosto come un viluppo di sensazioni e sentimenti che unisce i contrari, mescola il femminile col maschile, rende l'individuo un essere plurimo nel suo continuo riferirsi all'Altro. Come in *Lucinde*, il piacere per La Mettrie non è mai solo carnale, ma si tinga di tratti divini ed estatici:

Dans le souverain plaisir, dans cette divine extase où l'âme semble nous quitter pour passer dans l'objet adoré, où deux amants ne forment qu'un même esprit animé par l'amour, quelque vifs que soient ces plaisirs qui nous enlèvent hors de nous-mêmes, ce ne sont jamais que des plaisirs; c'est dans l'état doux qui leur succède, que l'âme en paix, moins emportée, peut goûter à longs traits tous les charmes de la volupté. (Ivi, 56-57)¹²

Il trattato raggiunge così la sua acme di lirismo esattamente nella descrizione di questo amplesso totalizzante:

Quel redoublement de vivacité dans les caresses de ces [...] amants! Les délices qu'ils goûtent en ce moment même, qu'ils ne goûteront plus le moment suivant; le trouble où la plus périlleuse absence va les jeter, tout cela s'exprime par le plaisir et s'abîme dans lui-même; mais puisqu'il sert à rendre deux passions diverses, il va donc être doublé pour cette nuit. Doublé! ah! que dis-je! il sera multiplié à l'infini; ces heureux amants vont s'enivrer d'amour, comme s'ils en voulaient prendre pour le reste de leur vie. Leurs premiers transports ne sont que feu; les suivants les surpassent; ils s'oublient; leurs corps lubriquement étendus l'un sur l'autre et dans mille postures recherchées s'embrassent, s'entrelacent, s'unissent; leurs âmes plus étroitement unies s'embrassent alternativement et tout ensemble; la volupté va les rechercher jusqu'aux extrémités d'eux-mêmes; et, non contente des voies ordinaires, elle s'ouvre des passages au travers de tous les pores, comme pour se communiquer avec plus d'abondance: semblable à ces sources qui, trop resserrées par l'étroit tuyau dans lequel elles serpentent, ne se contentent pas d'une issue aussi large qu'elles-mêmes, crèvent et se font jour en mille endroits; telle est l'impétuosité du plaisir. (Ivi, 45-46)¹³

¹² “Nel sovrano piacere, in quell'estasi divina in cui il cuore sembra abbandonarci per passare nell'oggetto adorato, in cui due amanti formano un unico, uno stesso spirito animato dall'amore, per quanto vivi siano tali piaceri che ci strappano fuori di noi stessi, non sono mai altro se non piaceri. Nel dolce stato successivo, l'anima, in pace, meno travolta, può gustare per lunghi tratti tutti gli incanti della voluttà” (trad. ivi, 59-61).

¹³ “Quale intensità di vita nelle carezze di questi [...] amanti! Le delizie che gustano, in quello stesso momento, e che non gusteranno più il momento seguente; il disordine in cui l'assenza più pericolosa li getterà: tutto ciò si esprime con il piacere e sprofonda in se stesso; ma poiché serve a rendere diverse due passioni, sarà dunque raddoppiato per quella notte. Raddoppiato! Ah, cosa dico! Sarà moltiplicato all'infinito. Quegli amanti felici si inebriano d'amore, come se ne volessero prendere per il resto della loro vita. I loro primi trasporti sono solo fuoco; i seguenti, li superano; si dimenticano; i loro corpi lubrificamente distesi l'uno sull'altro e in mille ricercate posizioni, si abbracciano, in intrecciano, si uniscono; i

Il fatto che La Mettrie, subito dopo, descriva l'amplesso come "situazione più rara e più interessante" (La Mettrie 2017, 45), ci informa ancora una volta e a maggior ragione dello strettissimo legame tra questo fondamentale manifesto del libertinismo francese e il primo, grande romanzo romantico.

Il tema dell'androgino platonico che nella *Lucinde* permette a Schlegel di sperimentare la massima diversificazione dei ruoli narrativi, corrisponde così a una trans-sessualità che è prima di tutto trans-storica e trans-morale. Perché se è vero, come il tedesco afferma, che il romanzo altro non è che "die Vereinigung zweier Absoluten, der absoluten Individualität und der absoluten Universalität" (Schlegel 1980 [1797-1798], 434)¹⁴, questa unione tra individuo e universale che deve conciliare ciò che la storia e il tempo hanno diviso, si potrà realizzare solo nell'unione dei piaceri erotici delle anime, in una nuova mitologia dell'eros che trae origine da quella rivendicazione di libertà incondizionata e di diritto al disordine delle forme e dei ruoli che per prima la letteratura libertina aveva saputo così bene immaginare nella sua apologia della voluttà. L'iniziazione simbolica all'amore che fa capo alla *Lucinde* e al romanticismo tedesco è anzitutto iniziazione a un "principio speranza" che vede nel legame umano il suo punto di partenza e, al tempo stesso, il suo fine ultimo.

Riferimenti bibliografici

- Goethe J.W., Schiller Friedrich (2022), *Carteggio 1794-1805*, a cura di Maurizio Pirro e Luca Zenobi, Roma, Quodlibet.
- Hoffmann E.T.A. (1924 [1815]), *Der Dey von Elba in Paris*, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Rudolf Frank, Bd. 8, München-Leipzig, Rösl, 478-490.
- La Mettrie Julien Offroy de (2007 [1751]), *L'art de jouir*, Paris, Arléa.
- (2017), *L'arte di godere*, trad. e cura di Franco Venturi, Milano, La Vita Felice.
- Schiller Friedrich (1892 [1799]), "An Goethe. Jena den 19. Juli 1799", in Id., *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Bd. 3, Stuttgart, Cotta, 227-228.
- Schlegel A.W. (2011 [1798-1800]), "Fragmente 201", in Id., *Fragmente der Frühromantik*, hrsg. von Friedrich Strack, Martina Eicheldinger, Berlin, De Gruyter, 43.
- Schlegel Friedrich (1967 [1797]), "Kritische Fragmente", in Id., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hrsg. von Hans Eichner, Paderborn, Schöningh, 147-163.
- (1967), *Frammenti critici e scritti di estetica*, trad. e introduzione di Vittorio Santoli, Firenze, Sansoni.

loro cuori, ancor più strettamente uniti, si abbracciano a vicenda e tutti in uno. La voluttà li cercherà, fino ai confini di loro stessi; e non contenta delle vie ordinarie, si apre passaggi attraverso tutti i pori, come per comunicarsi con più abbondanza: simile a quelle fonti che, troppo strette, per il loro condotto, sottile, nel quale si curvano, non si accontentano di un'uscita ampia come loro, scoppiano e si fanno largo in mille luoghi diversi: tale è l'impetuosità del piacere" (trad. ivi, 43-45).

¹⁴ Il corsivo è di chi scrive. Trad.: l'unione di due assoluti, l'assoluta individualità e l'assoluta universalità.

- (1980 [1797-1798]), *Literarische Notizen. 1797-1801*, hrsg. von Hans Eichner, Berlin, Ullstein.
- (2020 [1799]), *Lucinde. Ein Roman*, hrsg. von Stefan Knödler, Stuttgart, Reclam.
- Schlegel A.W., Schlegel Friedrich (2009), *Athenaeum [1798-1800]. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di Giorgio Cusatelli, trad., note e apparato critico di Elena Agazzi e Donatella Mazza, postfazione di Eugenio Lio, Milano, Bompiani.
- Schleiermacher Friedrich (1800), “Lucinde. Ein Roman von Friedrich Schlegel. Erster Theil”, *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, 2, 37-43.

Die Gastlichkeit der Welt. Zu Friedrich Hölderlins *Der Gang aufs Land. An Landauer*

Helmut J. Schneider

Seit dem frühen 18. Jahrhundert entwickelte sich in der europäischen Kultur eine neuartige ästhetische Einstellung zur äußeren Natur, die von der Literatur und den schönen Künsten über die Gartengestaltung bis tief hinein in die lebensweltliche Alltagspraxis immer breitere gesellschaftliche Schichten ergriff und wie selbstverständlich auch heute, drastisch geschärft durch die ökologische Perspektive, fortwirkt. Zurecht spricht man von einer historischen "Entdeckung der Natur", die erstmals in der italienischen Renaissance (Petrarca), dann in breiterem Maße seit der Aufklärung einen über Jahrtausende hinweg als unwegsame und bedrohliche Wildnis wahrgenommenen, menschlicher Einwirkung nur unter dem Zwang der Daseinsnotdurft zugänglichen Seinsbereich der Wahrnehmung als einen schönen Gegenstand öffnete. Die äußere Natur bot sich dem Auge als gern gesuchtes Bild, das heißt als "Landschaft" dar. Die Voraussetzung für diesen epochalen Vorgang bildeten die neuzeitliche Naturwissenschaft und in ihrem Gefolge die moderne Technik und Industrie. Beherrschung und Ausbeutung der Natur sind untrennbar von ihrem ästhetischen Genuss, wobei dieser weitgehend als Kompensation für die durch jene verursachten Verluste gelten kann.

Die frühen Zeugnisse der Landschaftsentdeckung tragen den Charakter eines emphatischen Aufbruchs "ins Freie", wie er sich im Spaziergang und seiner romantischen Entgrenzung in der Wanderung realisierte. Der Gang vor die

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it
Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586
Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150
Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

Tore der Stadt hinaus in die offene Natur war ein symbolischer Akt: der körperliche Vollzug aufklärerischer Befreiung und Emanzipation. Der Spaziergänger durchbrach die Enge seiner Herkunftswelt, um sich jenseits ihrer Sicherheiten: ihrer Traditionen, Autoritäten und Gewohnheiten, gehend, sehend und phantasierend seiner selbst und seiner Stellung in der Welt zu vergewissern. Sein Aufbruch in eine prinzipiell unbegrenzte Weite mochte einer bloß zeitweiligen ("freizeitlichen") Entlastung von konventionellen Zwängen dienen, er trug aber zugleich von Anfang an auch das Risiko einer vollständigen Loslösung aus allen sozialen, weltanschaulichen, sogar ontologischen Bindungen in sich. Letzteres ist, grob gesprochen, der Weg vom aufklärerisch-empfindsamen Spaziergänger zum romantischen Wanderer (eine Studie Patrizio Collini hat sie eindringlich beschrieben, vgl. Collini 1996). Stets handelte es sich dabei um einen Akt sowohl innerer (seelisch-mentaler) wie äußerer (räumlich-sozialer) Befreiung und Bereicherung, dem eine tiefe Ambivalenz zwischen der verlässlichen Gefügtheit des Bekannten und Gewohnten einerseits und der mobilen Unbestimmtheit des offenen Horizonts eigen war. Zwischen diesen beiden Polen spannte sich die Landschaft des Wanderers als ein auch zeitlich bestimmter Raum der Einbildungskraft. Die Vergangenheit der Herkunft und des Bekannten waren in ihm ebenso suspendiert wie jedes pragmatisch-instrumentell zielgerichtetes Handeln zugunsten der Bewegung in einem Dazwischen, dem Schwebезustand eines imaginären Dritten.

Hölderlins etwa 1800-1801 entstandene und unvollendete, zu Lebzeiten unveröffentlichte Elegie "Der Gang aufs Land", in einer weniger belegten Titelgebung auch "Das Gasthaus"¹, kann als performative poetische Gestaltung eines solchen landschaftlichen Raums gelesen werden. Die anschauliche *Darstellung* eines Spaziergangs aus der Stadt (lokalisiert als Stuttgart) hinaus und hinauf auf einen nahen gelegenen Hügel wird poetologisch reflektiert als die *Herstellung* des durchmessenen Raums, wobei die Bewegung, die sowohl eine des Körpers wie des Schreibens ist, gipfelt in der imaginär antizipierten Einweihung eines dort oben errichteten Gasthauses. Der im trübem Morgenlicht zurück gelassenen Stadt unten korrespondiert also strukturell ein im Bau befindliches Haus oben, ein Haus, dessen Bestimmung dem menschlichen Verkehr, der Mobilität gewidmet ist, eben ein Gasthaus. Insofern kann man beiden Titeln eine innere Berechtigung zuerkennen: Gang und Gasthaus sind aufeinander bezogen; ihr Bezug stiftet so etwas wie die "Gastlichkeit der Welt".

Die Elegie beginnt mit der Anrede an den in der Titelwidmung genannten Freund (Christian) Landauer, die den beschriebenen Befreiungsakt eines aufklärerischen Spaziergangs formelhaft aufgreift: "Komm ins Offene Freund!" (V. 1). Jedoch [ist] der Himmel ist (noch) verhangen, ihn öffnet erst der – vorgestellte

¹ Vgl. hierzu den Kommentar in Hölderlin (1998 [1992]), Bd. 3, 175. Text ebd. Bd. 1, S. 309. Nach dieser Ausgabe alle Zitate im Folgenden, mit Angabe der Verse in Klammern.

und gewünschte – Gang, der zugleich der Gang der Verse ist. “Trüb ists heut, es schlummern die Gäng’ und die Gassen und fast will / Mir scheinen, es sei, als in der bleiernen Zeit. / Dennoch gellinget der Wunsch” (V. 5ff. Hervorh. Verf.) “Rechtglaubige”, so heißt es weiter, rufen den Gegenstand ihres Glaubens in die Wirklichkeit, hier “gönnet” der Himmel “den Kindern zuletzt” die Erfüllung des Versagten, umso mehr als ihr Wunsch sich gegen anfänglichen Widerstand durchsetzen musste. Der Fußweg führt ganz nach der Manier eines gewöhnlichen bürgerlichen Spaziergangs aus der gleichsam im “bleiernen” Zeitalter erstarrten Stadt durch die mehr und mehr im Morgenlicht erstrahlende Landschaft hinauf auf die Anhöhe, wo die beiden Freunde ein Richtfest erwartet, dessen antizipierte Vorstellung den Gang selbst durchwirkt. Die imaginativ vorweggenommene freudige Versammlung der erwarteten Gäste umgreift dabei nicht allein die aktuellen prospektiven Festteilnehmer, implizit eingeschlossen sind auch alle zukünftigen Gäste des dereinst vollendeten Baus. Beide, ineinander übergehenden Gastgemeinschaften werden evoziert vom Wunsch der (ihrerseits ja gemeinsam-gemeinschaftlich) Gehenden, der sich im Maß der Schritte und Verse bekräftigt und bewahrheitet – “dass solcher Reden und auch der Schritt und der Mühe / Werth der Gewinn und ganz wahr das Ergötzliche sei” (V. 11f.) – der Wunsch nämlich,

Daß sie [die Gäste, HJS] kosten und schau das Schönste, die Fülle des Landes,
 Daß, wie das Herz es wünscht, offen, dem Geiste gemäß
 Mahl und Tanz und Gesang und Stuttgards Freude gekrönt sei,
 Deßhalb wollen wir heut wünschend den Hügel hinauf. (V. 25ff.)

So wie das vorweggenommene Richtfest den Spaziergang bestimmt, so teilt dieser dem Bau den Charakter des Prozesshaften (im Bau Befindlichen) und des Vorübergehenden (Beherbergung von Gästen) mit. Gang und Haus, Mobilität und Statik spiegeln sich ineinander. Das sein Richtfest erwartende und zum Ziel eines Spaziergangs gewählte Gasthaus ist ein Wunschgebilde, das seinen eigentlichen Ort im Gedicht hat, in dessen imaginäre Präsenz die bevorstehende Festgemeinde wie alle zukünftigen Gäste hinein gewünscht werden. Dass es sich hierbei nicht etwa um ein bloßes Luftgebilde, ein Gespinnst unverbindlicher Einbildungskraft handelt, dass dem Wunschhaus vielmehr eine substanzielle, ja: bodenständige, erdverbundene Qualität zukommt, manifestiert sich in der Insistenz auf der körperlichen Anstrengung und seelischen Anspannung der Wünschend-Gehenden. Der sich derart im Aufstieg buchstäblich ertüchtigende Wunsch soll schließlich in der althergebrachten “Sitte” der Weihe seine Bestätigung und Vollendung finden:

Möge der Zimmermann vom Gipfel des Daches den Spruch thun,
 Wir, so gut es gelang, haben das Unsre gethan. (V. 53f.)

“Das Unsre gethan” haben die beiden Freunde außer durch Wunsch und Gang zumal durch die dichterische Rede; dem körperlichen Fuß korrespondiert der “geistige” des Versfußes. Zum dichterischen Gelingen aber trägt noch Anderes, letztlich Unverfügbares bei, eine Dimension, die in der Semantik der Gunst und

des Gönners die Elegie durchzieht und im Anruf des Göttlichen gipfelt. Es ist die Kraft, die alle menschliche Anstrengung übersteigt und nur gegeben, nur als Gnade geschenkt werden kann. Sie wird als poetisches Pfingstereignis evokiert. Das „Gewünschte“, so heißt es, kann nur eintreten, wenn “[...] erst unsere Zunge gelöst, / Und gefunden das Wort, und aufgegangen das Herz ist, / Und von trunkener Stirn’ höher Besinnen entspringt” (V. 13ff.). Erst dann öffnet sich wahrhaft die Welt, erst dann wird “[m]it der unsern zugleich des Himmels Blüte beginnen, / Und dem offenen Blick offen der Leuchtende seyn” (V. 33ff.). In diesem Augenblick des “höher Besinnen[s]” verbindet sich das biblische Pfingsten mit dem dionysischen Rausch, um die Gemeinschaftlichkeit des freudigen Festmahls “offen, dem Geiste gemäß” (V. 26) zu vollziehen.

Ein isoliert überlieferter Vers aus der unvollendeten Elegie scheint auf die Fragwürdigkeit der Verbindung eines alltäglichen Sujets – Spaziergang zu einem Richtfest – mit dem Einbruch göttlicher Inspiration zu zielen: “Aber fraget mich eins, was sollen Götter im Gasthaus?” (V. 44), worauf eine ausgeführte Versgruppe die Antwort gibt, deren Komplexität hier nicht erörtert werden kann. Hingewiesen sei aber auf eine Randnotiz im Manuskript, die ein Scheitern oder Verzweifeln des Autors an dem schlichten Gegenstand eingesteht: “Singen wollt ich leichten Gesang, doch nimmer gelingt mirs, / Denn es machet mein Glück nimmer die Rede mir leicht” (V. 53f.)². Zum “leichten Gesang” passt ein Verspaar, das im ausgeführten Teil der Elegie unmittelbar folgt auf den in der Pfingst-Passage benannten poetisch-spirituellen Höhepunkt (Blüte des Himmels und des Menschen, Öffnung der Welt und des Blicks) und zu diesem sowohl im Verhältnis des Kontrasts wie der Begründung steht: “Denn [!] nicht Mächtiges ists, zum Leben aber gehört es, / Was wir wollen, und scheint schicklich und freudig zugleich” (V. 29f.). Nicht Mächtiges also, aber dennoch Grund eines pfingstlichen Ereignisses. Was immer sich als philologische und entstehungsgeschichtliche Deutungsmöglichkeit für diesen Textbefund anbieten mag: Gelangt in der Diskrepanz zwischen dem “Mächtigen” (Pfingsten, Götter im Gasthaus) und dem angestrebten “leichten Gesang” nicht auch jene geistesgeschichtliche Spannung zum Ausdruck, die den Spaziergang seit der frühen Aufklärung zu einer in der Lebenswelt verankerten (“zum Leben gehört es”) symbolischen oder “geistigen” Handlung machte, in der Mensch und Welt sich freundschaftlich begegnen, anders gesagt in der die Welt im Bild der Natur den wandernden Menschen gastfreundlich einlud und so über seine enge, partikuläre Existenz hinaus hob, nicht zuletzt in die menschliche Gemeinsamkeit? Vielleicht ist dem Autor sein gewünschter “leichter Gesang” doch gelungen, hat ihm das Glück doch seine Rede geschenkt?

Die Wanderer der Elegie jedenfalls geben sich zufrieden: “Wir, so gut es gelang, haben das Unsré gethan” (V. 34). Ihre Bemühung wird belohnt durch das

² Vgl. Anm. 1.

Glück eines landschaftlichen Blicks, der zum Schluss, da die Höhe erreicht ist, den Aufstieg in umgekehrter Richtung, sich hinab senkend in die kultivierte Ebene, gewissermaßen entspannt und beschenkt wiederholt, so wie es ihnen anfänglich ja versprochen war: "Daß sie kosten und schau'n, das Schönste, die Fülle des Landes" (V. 15). So wird das "Mächtige" doch noch an die anfängliche Welt zurückgebunden, aus der es sich pfingstlich emporgehoben hat:

Aber schön ist der Ort, wenn in Feiertagen des Frühlings
 Aufgegangen das Thal, wenn mit dem Nekar herab
 Weiden grünend und Wald und all die grünenden Bäume
 Zahllos, blühend weiß, wallen in wiegender Luft,
 Aber mit Wölkchen bedekt an Bergen herunter der Weinstock
 Dämmert und wächst und erwärmt unter dem sonnigen Duft. (V. 35ff.)³

Bibliographie

Collini Patrizio (1996), *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Milano, Feltrinelli.
 Hölderlin Friedrich (1998 [1992]), *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Michael Knaupp, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 3 Bde.

³ Mit diesen Versen schließt der Abdruck der Elegie gewöhnlich ab; so nach der maßgebenden Stuttgarter Ausgabe auch die des Deutschen Klassiker Verlags (1992); anders die hier zugrunde gelegte Ausgabe.

La lingua dell'imperscrutabile: le sonorità cromatiche di Ludwig Tieck

Giulia Ascione

1. Sulla misteriosità dell'ordinario e la familiarità del sovranaturale

Il tema del meraviglioso è certamente il fulcro della poetica del giovane Tieck, uno stilema che attraversa gran parte delle sue opere concepite nelle atmosfere del Circolo di Jena.

Ognuno è naturalmente incline allo straordinario, a ciò che non può essere esperito attraverso le mere percezioni sensoriali. Con un anelito costante verso l'ineffabile, l'essere umano – scrive Tieck – è come Tantalò nel mondo sotterraneo: perennemente in balia delle proprie passioni non ottiene mai nulla che possa appagare la propria curiosità. È così che, nella ricerca dell'*Unerhörtes*, del *Niegeesehenes*, ci si scontra sempre con la realtà tangibile: “Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge”¹, scrive Novalis in uno dei frammenti più emblematici della *Frühromantik*.

Tieck approfondisce il concetto del meraviglioso riflettendo sulla poetica shakespeariana nello scritto *Ueber Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*, pubblicato nel 1793 in accompagnamento alla sua traduzione tedesca di *The Tempest*. Lo scrittore berlinese presenta lo stile shakespeariano mettendone in

¹ “Cerchiamo dappertutto l'incondizionato e troviamo sempre soltanto cose” (Novalis 2008, 49, trad. di Agazzi, Mazza).

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it

Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

evidenza la caratteristica fondamentale, ossia la continua tensione tra lo straordinario e l'ordinario, tra il mondo onirico e quello della veglia, tra il soprannaturale e il naturale. Le vie che conducono attraverso i regni misteriosi appaiono contigue ai sentieri battuti del *Wirklichen*, così, senza brusche interruzioni e senza orrori improvvisi, l'illusione è compiuta. Eppure, osserva Tieck, a teatro l'illusione è ben visibile, pertanto il poeta drammatico dev'essere ben più abile del poeta epico nel coinvolgere lo spettatore diffidente. L'inganno dovrà dunque compiersi grazie a qualche procedimento che provochi la suggestione e allo stesso tempo la celi. Ciò, secondo Tieck, pertiene al campo dell'allegoria, purché con tale termine si intenda un procedimento nettamente distinto dal supporto didascalico della maniera classica:

Daß die Allegorie diese täuschende Kraft nicht habe, bedarf wohl kaum einer Bemerkung. Man sieht den Direktor gleichsam mit der Hand unter seine nachahmenden Marionetten greifen; man sieht den dargestellten, moralischen oder philosophischen Satz, für sich da stehen: und eben dadurch, daß nur allein dem Scharfsinn Beschäftigung gegeben wird, verliert sich das Spiel der Phantasie [...]. (Tieck 1991, 690)²

Nella rappresentazione shakespeariana del fantastico, Tieck individua un nuovo tipo di allegoresi nel modo in cui entrano in scena gli spiriti e i fantasmi: la visione di personaggi sovranaturali è raramente condivisa dai protagonisti delle storie narrate, essa è piuttosto un evento legato al singolo e ai meandri più oscuri della sua mente. In questo senso, i fantasmi shakespeariani indossano una veste allegorica, in quanto costituiscono spesso una personificazione delle passioni dell'anima: "Statt der kalten Allegorien, in welchen eine abstrakte Idee als Person eingeführt wird, wie Tugenden oder Laster, personifizierte er die höchsten Leidenschaften, den Seelenzustand, in welchem das Gemüth beunruhigt, und die Phantasie auf einen hohen Grad erhitzt ist" (Tieck 1991, 717-718)³.

In Shakespeare, Tieck ammira la capacità di restituire attraverso la scrittura la complessità dell'animo umano, con le sue penombre e ambiguità, attribuendo questa qualità all'osservazione e allo studio dei sogni. Il mondo onirico per Tieck custodisce le possibili chiavi interpretative rispetto alle misteriose associazioni della mente umana e agli oscuri legami tra il cosmo, la terra e i suoi abitanti. I sogni sono pozzi di immagini in cui è necessario immergersi per trovare una rappresentazione convincente a tutto ciò che, nel tempo della veglia, appare imperscrutabile.

² "È quasi inutile dire che l'allegoria non ha questo potere di inganno. Sembra quasi di vederlo il direttore che con la mano muove il gioco delle sue marionette; non vediamo altro che un brano filosofico o morale isolato da tutto il resto: è proprio perchè viene coinvolta la sola intelligenza che si perde il gioco della fantasia" (Fazio 1993, 94, trad. di Fazio).

³ "Invece di fredde allegorie in cui un'idea astratta viene introdotta come persona, come virtù o vizi, Shakespeare ha personificato le passioni più alte dello stato d'animo, in cui il cuore è messo in ansia e la fantasia è riscaldata in alto grado" (trad. ivi, 111).

Nella descrizione del metodo shakespeariano emergono visibilmente non solo i principi estetici protoromantici, ma anche dei *Leitmotive* della poetica romantica di Tieck. Non è un caso, pertanto, che proprio nell'introduzione a *Der Sturm* sia possibile individuare i motivi fondamentali della dialettica che oppone *das Wirkliche* alla produzione fiabesca⁴. Le lunghe digressioni sul poetare shakespeariano comunicano implicitamente quanto Tieck voglia fare proprio questo modo di intendere l'atto poetico. Il poeta capace di immergersi totalmente nella propria interiorità sarà in grado di generare, attraverso le proprie creazioni, dei canali di accesso ad altre dimensioni, in cui anche il lettore possa smarrirsi, perdendo completamente la capacità di scindere ciò che è reale da ciò che non lo è.

Ma il "buon" uso dell'allegoresi è solo uno dei modi attraverso cui si concretizza *das Wunderbare* come metodo compositivo. A ciò deve aggiungersi un ulteriore tratto del *modus* shakespeariano ereditato da Tieck: l'elemento musicale. I suoni stimolano la fantasia e risvegliano la mente, facendole intuire l'andamento della storia:

Die Erfahrung wird jedermann, überzeugt haben, wie sehr Gesang und Musik abentheuerliche Ideen und Vorfälle vorbereiten, und gewissermaßen wahrscheinlich machen. Die Phantasie wird durch Töne schon im voraus bestochen, und der strengere Verstand eingeschläfert; aus eben dieser Ursach erscheinen uns manche Zauber- und Feen-Mährchen als Operetten noch ziemlich erträglich, die als Schauspiele den höchsten Grad unsers Widerwillens erregen würden. (Tieck 1991, 707)⁵

La musica accompagna la storia garantendo la continuità tra ambientazioni ed eventi contrastanti e, risparmiando allo spettatore o al lettore la scossa dell'evento traumatico, fa sì che il cambio di atmosfera sia graduale. Anche Tieck, alla maniera di Shakespeare, arricchisce le proprie prose con inserti melodici e, infatti, la presenza di *Lieder* e *Gesänge* si rileva in vari *Kunstmärchen* confluiti nel primo volume del *Phantasmus*.

Ricapitolando, il confronto con l'opera shakespeariana fornisce degli strumenti per rendere concepibile l'ineffabile, per spingere la mente verso un'immaginifica esplorazione dell'*Unbedingte* attraverso la resa testuale di immagini acustiche e visive.

2. In ascolto delle profondità dell'anima, delle viscere della terra

Tra le prime opere di Tieck, *Der blonde Eckbert* costituisce un'esemplificazione lampante della ricezione della poetica shakespeariana del meraviglioso. In prima istanza, il personaggio di Eckbert caratterizzato per la sua "stille(r), zu-

⁴ Cfr. ad esempio il lavoro di Klussmann 1964, 426-451.

⁵ "Tutti hanno sperimentato quanto il canto e la musica favoriscano idee e avvenimenti fantastici e li rendano per così dire verosimili. Attraverso i suoni la fantasia viene anticipatamente sedotta e la ragione più severa viene addormentata; proprio per questa ragione alcune favole di maghi e di fate ci sembrano abbastanza sopportabili come drammi" (trad. ivi, 105).

rückhaltende(r) Melancholie”⁶ rappresenta una chiara personificazione dell’umor nero, nonostante la descrizione appaia inizialmente immotivata: neanche Eckbert stesso sembra essere consapevole della sua *Schwermut*. Alla maniera di Shakespeare, Tieck personifica uno stato d’animo attraverso un personaggio che, pur avendo sin dall’inizio una precisa connotazione caratteriale, svela poco alla volta la propria complessità psicologica e carica allegorica. La melanconia è annunciata, ma si manifesta lentamente, sino a colmare in uno stato di follia: come le personificazioni shakespeariane, la vera essenza di Eckbert si nasconde al lettore per molto tempo.

Se Shakespeare influì notevolmente sulle modalità di rappresentazione della psiche, fu la dottrina dell’*Erfahrungsseelenkunde* del maestro Karl Philipp Moritz ad avvicinare il giovane Tieck alla psicologia. Figura chiave per la formazione di Ludwig Tieck, Moritz crea il *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* con lo scopo di pubblicare soprattutto testimonianze biografiche e autobiografiche, storie di patologie psichiche, di malattie dell’anima. Tieck, che condivideva con Moritz la qualità di osservatore dell’anima per eccellenza, traduce narrativamente i concetti, le prospettive e i metodi dell’*Erfahrungsseelenkunde* nei primi scritti letterari, nei saggi e negli scambi epistolari. Nel linguaggio risiede la traccia attraverso cui è possibile risalire, dall’opera di Tieck, ai postulati elaborati da (e con) Moritz. Tieck (come pure Wackenroder) mostra una certa familiarità con specificità mediche e psicologiche, espressioni come “übersteigerte Reizbarkeit”, “Erhitzung”, “Paroxismus”, “Delirium”, “Anfall des Wahnsinns”, “melancholischen Anfällen”, “Hypochondrie”, ammiccano al vocabolario scientifico anche se attraverso una terminologia piuttosto imprecisa.

In *Der blonde Eckbert* il viaggio introspettivo dell’anima è rappresentato fiabescamente come viaggio nella *Waldeinsamkeit*: i due protagonisti, Bertha ed Eckbert, si ritrovano in momenti diversi negli stessi angoli remoti del bosco, in completa solitudine e in preda ai loro stessi tormenti. Il neologismo di matrice tieckiana *Waldeinsamkeit*, pronunciato per la prima volta nel canto di una melodia apparentemente lieta, oltre a suggerire il nucleo del racconto, che si dipana pian piano come una storia di solitudine e melanconia, associando la solitudine allo spazio del bosco, esprime ermeticamente la corrispondenza spirituale tra microcosmo e macrocosmo, tra uomo e natura.

Waldeinsamkeit è l’espressione che ripete l’uccello intonando una litania in vari momenti della storia: ecco, dunque, l’elemento musicale, altro tratto fondamentale ripreso dalla poetica shakespeariana. Anche Tieck affida alla musica un potere anticipatorio e rivelatore: quando Eckbert è in viaggio, smarrito in una labirintica spirale rocciosa, all’ascolto del *Lied* della *Waldeinsamkeit* fa esperienza di un momento traumatico. Il canto scava nella memoria, risveglia il subconscio e sottrae al protagonista la capacità di distinguere la realtà dal sogno e il presente dal passato. Il meraviglioso qui irrompe sotto forma di smarrimento della coscienza a cui la natura, selvaggia e spaventosa, fa da cornice.

⁶ “Una malinconia silenziosa e riservata” (Tieck 2009, 45, trad. di Tofi).

Tuttavia, la musica non è l'unico elemento ad avere un potere rivelatore e anticipatore, poiché Tieck sembra attribuire questa facoltà a manifestazioni acustiche di vario tipo: il fruscio degli alberi e i rumori del bosco talvolta giungono all'orecchio dei protagonisti come urli umani; inoltre, il pronunciamento di parole rimosse definisce irreversibilmente l'andamento della fiaba. L'ospite Walther, pronunciando il nome del cagnolino Strohmian, traduce sul piano linguistico la ricorsività degli eventi narrati: l'articolazione del nome attiva i meccanismi della memoria risvegliando l'inconscio con la sua sequenza di suoni, come immagine acustica, oltre la sua funzione di "nome proprio". Seguendo la traccia linguistica, il risveglio della coscienza di Bertha va interpretato, pertanto, come processo terapeutico attivato dalla parola.

Sottolineando il tratto allegorico delle sue fiabe nel *Phantasus*, Tieck richiama quelle che egli vede come le caratteristiche distintive della poesia romantica, ossia l'enigmaticità e l'ambiguità semantica. Ernst e Clara, i personaggi del *Rahmendialog* che introduce la prima parte della raccolta tieckiana, argomentano la possibilità di una lettura allegorica dei racconti a partire dal tratto caratteristico di un'insolubile "doppelte Erscheinung" che, in termini compositivi, si mostra nella commistione tra il quotidiano e il fantastico. Tieck non figura di certo tra i veri teorici jenesi, eppure; ciò che dice Ernst sulla concezione allegorica della fiaba dimostra una certa assimilazione dell'idea schlegeliana di allegoria. Quest'ultima, come l'ironia schlegeliana, può essere considerata romanticamente come un tipo di "Andeutung des Unendlichen" (Tieck 1985, 1250)⁷, un tentativo di aggirare la finitezza propria di ogni rappresentazione poetica.

3. Tra allegoria e simbolo

Nel 1798 Tieck scrive una poesia in memoria dell'amico Wackenroder, morto in quello stesso anno. Il componimento dal titolo *Der Traum. Eine Allegorie*, sarà pubblicato l'anno seguente nelle *Phantasien über die Kunst*, una raccolta di testi tieckiani e wackenrodiani. Già il titolo riassume in una condensazione lessicale l'aspetto formale e quello contenutistico della poetica del meraviglioso: se l'allegoria è la strategia retorica per eccellenza per potersi riferire alla sfera dell'*Unendlichen*, la dimensione onirica definisce parte del campo semantico in cui l'allegoresi tieckiana prende forma. In altre parole, le vesti allegoriche in Tieck hanno spesso una trama di sogno.

L'ambientazione è ancora la natura selvaggia: il poeta e il suo amico si trovano in una valle rocciosa e oscura ma, catturati dalla magica visione di un fiore, avvertono improvvisamente un senso di conforto, appagati – anche solo per un istante – nella loro perenne tensione verso l'ignoto. Il rapidissimo germogliare della pianta, fino alla sua fioritura, non segue affatto uno sviluppo naturale, ma sembra essere originato da un incantesimo, dall'emanazione luminosa di una stella cadente, quando dei raggi azzurri colpiscono il terreno dando vita al germoglio.

⁷ Trad.: accenno all'infinito.

Wir wollen schon die hohe Blume pflücken,
 An unser Herz zu heften sie bemüht.
 Sie tröstet unbegreiflich uns im Leiden,
 Sie ist das Ziel der Sehnsucht wie der Freuden.

Und keiner denkt begeistert nachzufragen
 Welch Glück ihm denn in dieser Blume ruht,
 Vergessen sind schon alle vor'gen Klagen,
 Wir fühlen neuen, kühnen Lebensmuth.
 Für mich will er nun alles Unheil tragen,
 Ich gönne ihm das schönste Lebensgut. (Tieck 1995, 457)⁸

Nei due spettatori si accende il desiderio di cogliere il fiore per possederlo come fosse un ornamento, per perpetuarne l'effetto benefico. La pianta sembra farsi carico di tutti i loro dolori e paure per rilasciare un'inspiegabile armonia: "Sie ist das Ziel der Sehnsucht wie der Freuden", è lei la meta della tensione che li anima nel profondo. Da lontano si odono poi le stelle intonare un canto che suggerisce ai due poeti di non strappare la pianta. Melodie gioiose attraversano la valle placando la bramosia degli amici che, in completa sintonia con l'ambiente circostante, appaiono sospesi in un leggero struggimento, senza più macigni sul cuore.

Il fiore cresce a tal punto da trasformarsi in un albero che, nelle profondità della sua chioma, ospita delle figure angeliche munite di archi e dardi. Segue una vera e propria tempesta di dardi che si disperdono nell'aria come note e, come "süß-melod'schen Wellen" (Tieck 1995, 460), travolgono la figura sempre più evanescente di Wackenroder. Il ritmo dei dardi dà il via alle continue apparizioni di quelli che Tieck riconosce come "spiriti del meraviglioso", tra cui si distinguono Omero, Raffaello e Shakespeare. La contemplazione del fiore è ormai un'esperienza sinestetica di note visibili e di scintillii udibili; sopraffatto dal caos variopinto e risonante, Tieck si risveglia senza l'amico, ormai svanito nella meravigliosa atmosfera.

L'avvicinarsi repentino di immagini e percezioni è giustificato dalla cornice onirica da cui il protagonista riemerge solo nel finale. La realtà alterata del sogno conferisce al sovrannaturale una verosimiglianza, per cui ogni particolare sembra celare un significato che va ricercato e interpretato oltre la patina magica. Nell'affrontare la morte dell'amico, Tieck rappresenta l'allontanamento dalla vita dilatando gli ultimi istanti in un tripudio di suoni e colori. Il momento di passaggio dalla vita alla morte è celato nella rappresentazione del passaggio dal sonno alla veglia, a cui è implicitamente associato.

⁸ "Già vogliamo cogliere l'alto fiore, / per appuntarcelo con cura al cuore. / Inspiegabilmente ci conforta nel dolore, / l'essenza di tutte le nostre gioie. / E nessuno di noi pensa di chiedere, / che felicità sia riposta in questo fiore, / tutti i lamenti precedenti sono già dimenticati: / sentiamo un audace e rinnovato spirito di vita. / Al mio posto, ora, vuole portare tutto il dolore, / sono felice del suo bene" (Wackenroder 2014, 549-551, trad. di Agazzi).

A questo punto, vale la pena soffermarsi ancora su dei dettagli che, secondo il parere di chi scrive, rendono il componimento un degno manifesto della poetica di Ludwig Tieck e, forse, di quella jenense in generale. Infatti, se con il neologismo *Waldeinsamkeit* si è già dato a Tieck il merito di aver condensato in un'unica parola lo spirito della *Frühromantik*, in questo contesto non può essere trascurata la prima apparizione del fiore blu, simbolo del romanticismo tedesco, generalmente associato a Novalis e al suo *Heinrich von Ofterdingen*. Dunque, se su indicazione dell'autore, *Der Traum* è da considerare, nella sua complessità, come una rappresentazione allegorica, il fiore è certamente il simbolo o la meta a cui tende l'intero componimento. Ma, come già osservato, Tieck sceglie di rappresentare un momento di passaggio, uno stato tensivo in cui l'infinità dell'appagamento è data dall'inafferrabilità del fiore e della sua mera contemplazione.

L'aspetto simbolico del mondo vegetale sarà poco tempo dopo al centro del *Runenberg*, dove, a differenza di quanto accade in *Der Traum*, il protagonista sradica accidentalmente una pianta, da cui si leva un urlo assordante. Il suono è così forte da fargli capire di aver sradicato una mandragora, una strana radice che, se strappata, avrebbe emesso un lamento straziante tanto da far impazzire chiunque si fosse trovato nelle sue vicinanze. Lo strappo della radice non figura solo come un atto di violenza verso la *Pflanzenwelt*, ma rappresenta anche uno dei momenti in cui la natura gli rivela la sua imperscrutabilità. D'altronde, la radice di mandragora corrisponde nel testo tedesco alla parola *Alrunenwurzel* presentando un'etimologia chiaramente legata alla parola gotica "runa", traducibile con "segreto", e all'*Althochdeutsch* "runen" cui si avvicina il verbo "raunen" che vuol dire "bisbigliare, parlare misteriosamente".

Analizzando la *Märchenovelle* da una prospettiva linguistica, si può notare come sia il protagonista che suo padre, in fasi diverse della storia, mostrino una connessione con la natura: entrambi hanno accesso, in maniera esclusiva, a codici espressivi che trascendono l'ambiente antropico. Tieck suggerisce la centralità del segno all'interno del testo già a partire dalla scelta del titolo, che sottolinea il legame tra i segni runici e la sfera naturale. Infatti, la dimensione linguistica della fiaba è interessante non solo nelle sue manifestazioni acustiche, ma anche per una certa presenza segnica: anche la comparsa di simboli misteriosi, i segni impressi sulla tavoletta magica di cui Christian entra in possesso due volte, sancisce la svolta narrativa. Se la mandragora con il suo urlo si costituisce come memoria ecoica, la tavoletta, con i suoi segni e le sue figure, fornisce una traccia mnemonica visiva. Ma, se si prende in considerazione l'ipotesi che i segni misteriosi sulla tavoletta magica possano effettivamente essere dei simboli runici e, tenendo a mente l'etimologia della parola tedesca *Alrunenwurzel*, si può affermare che le due entità simboliche possano essere due espressioni differenti dello stesso sistema segnico, qui usato astrattamente per indicare le possibili declinazioni del linguaggio della natura.

L'evidente labilità del confine tra il linguaggio dell'uomo e il linguaggio della natura presente nel *Runenberg* mostra delle corrispondenze rispetto alla teoria di Herder sull'origine del linguaggio esposta nella *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. La fiaba tieckiana presenta un'ambiguità tra le due sfere,

animale e naturale, esemplificata dall'urlo della mandragora, a cui Tieck attribuisce una sensazione tipica del mondo animale: il dolore. Come fenomeno primordiale, primitivo e prelinguistico, l'urlo rimanda alla dimensione creaturale del linguaggio umano, poiché riesce ad esprimere il carattere inarticolabile del dolore sopprimendo all'incapacità di trovare una traduzione verbale altrettanto puntuale. Il compito di tradurre, per così dire, in un linguaggio comprensibile il contenuto misterioso di ciò che è consegnato all'uomo dalla natura; rappresenta la questione principale su cui si interroga il trattato herderiano e di cui si occuperà Tieck soprattutto negli scritti giovanili. Quest'ultimo, infatti, intende il poeta come un mediatore capace di interpretare i suoni della natura e verbalizzare l'interiorità umana, che alla natura è connessa. L'imperscrutabilità a cui Tieck cerca di dar voce riguarda il micro e il macrocosmo, i misteri oscuri della mente e della terra. Tuttavia, il linguaggio verbale può assolvere questo compito solo in parte, per cui il poeta ricorre ad altri sistemi linguistici o all'accompagnamento musicale. Nel brano *Die Tönen*, Tieck definisce la musica come l'arte più indecifrabile: questa dà espressione all'antica lingua che anche lo spirito umano originariamente conosceva e che, attraverso l'ascolto, può ricordare. I suoni, così come i caratteri runici e i segni geroglifici, vengono desemantizzati per essere ridotti a mere apparizioni della lontananza, mai davvero superabile, tra l'uomo e l'*Unendliches*.

Riferimenti bibliografici

- Bormann Alexander (1987), "Der Töne Licht. Zum frühromantischen Programm der *Wortmusik*", in Ernst Behler, Jochen Hörisch (Hrsgg.), *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh, 191-207.
- Fazio Mara (1993), *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Roma, Bulzoni Editore, 91-113.
- Gasperi Carlos (2015) "On the Language of Man and the Language of Nature in Ludwig Tieck's *Der Runenberg*", *Monatshefte*, 107, 3, 405-430.
- Hillebrandt Claudia (2022), *Mit den Ohren lesen. Zur akustischen Dimension schriftfixierter Lyrik und zu drei Stationen einer Sprachklanggeschichte der deutschsprachigen Lyrik (Klaj - Klopstock - Tieck)*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- Ito Shuichi (1991), "Eine eigene Sprache? Ludwig Tiecks Konzeption des poetischen Ausdrucks", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 110, 531-550.
- Klussman P.G. (1964), "Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Ludwig Tiecks Märchen novellen", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 83, 426-451.
- (1976), "Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Tiecks Märchen novellen", in Wulf Segebrecht (Hrsg.), *Ludwig Tieck*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 352-385.
- Lubkoll Christine (2019), "Sprache - Klang - Gesang. Das Musikalische als Thema und Instrument der Lyrik: Musikgedichte der Romantik", in Johannes Odendahl (Hrsg.), *Musik und literarisches Lernen*, Innsbruck, Innsbruck University Press, 59-75.
- Novalis (2008), *Polline*, in *Athenaeum (1798-1800). Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di Giorgio Cusatelli, trad. di Elena Agazzi e Donatella Mazza, Milano, Bompiani.

- (2011), *Blüthenstaub*, in Friedrich Strack, Martina Eicheldinger (Hrsgg.), *Fragmente der Frühromantik*, Berlin-Boston, de Gruyter, 141-156.
- Schlegel A.W., Schlegel Friedrich (2009), *Athenaeum (1798-1800)*, a cura di Giorgio Cusatelli, trad. di Elena Agazzi, Donatella Mazza, Milano, Bompiani.
- Stoekinger Claudia, Scherer Stefan, Hrsgg. (2016), *Ludwig Tieck: Leben - Werk - Wirkung*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Tieck Ludwig (1985), *Phantasmus*, Bd. 6, hrsg. von Manfred Frank, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- (1991), *Schriften 1789-1794*, Bd. 1, hrsg. von Achim Hölter, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- (1993), “Il meraviglioso in Shakespeare”, in Mara Fazio, *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Roma, Bulzoni, 91-113.
- (1995), *Gedichte*, Bd. 7, hrsg. von Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- (2009), *Il biondo Eckbert*, trad. e cura di Leonardo Tofi, Venezia, Marsilio.
- Wackenroder W.H. (2014), *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, testo tedesco a fronte, a cura di Elena Agazzi, Milano, Bompiani.
- Weissberg Liliane (2001), “Wiederholungen”, in Günter Oesterle (Hrsg.), *Erinnern und Vergessen in der Europäischen Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 177-191.

La stilistica “fisiologica” di Novalis: i presupposti romantici della critica stilistica di inizio Novecento

Ulisse Dogà

1. Un luogo comune molto diffuso nelle introduzioni alla stilistica letteraria (es. Segre 1999, 160; Sowinski 1999 [1991], 6) vuole che il fecondissimo termine tedesco *Stilistik* sia stato coniato per la prima volta da Novalis in un appunto dell'*Allgemeines Brouillon* come calco del francese *stylistique*. Ciò che solitamente segue questo fermo immagine ricavato dal *Deutsches Wörterbuch* (Grimm, Grimm 1854-1971, Bd. 18, Sp. 2987) è poi una rapida derubricazione storiografica del neologismo novalisiano poiché il suo autore lo definirebbe in modo usuale secondo le categorie della retorica antica e ne sottolineerebbe la dipendenza dagli studi di poetica e di grammatica: a dispetto dell'originalità etimologica, insomma, non emergerebbe dai frammenti del poeta e pensatore romantico una sostanziale novità nella definizione e nella pratica della stilistica letteraria rispetto ai canoni preromantici. Tuttavia, non solo non vi è stato in Novalis nessun calco dal francese, visto che, al contrario, il termine *stylistique* si diffonde in Francia dal XIX secolo dalla confinante Germania (Fix, Gardt, Knape 2008, 135), ma ciò che più sorprende in queste sintesi manualistiche è l'erronea valutazione del compito della *Stylistik* in Novalis, la quale si pone nell'orizzonte enciclopedico e sintetico della filosofia romantica in modo originale come dottrina ermeneutica e critica, e non è per nulla intesa come disciplina normativa, affine all'oratoria e alla retorica tradizionalmente intesa.

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it

Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

Nelle trattazioni storiografiche della retorica e della stilistica si è considerato per lungo tempo il Romanticismo come un movimento di pensiero fondamentalmente estraneo a questi ambiti tradizionali di ricerca ed è solo di recente che invece si è sottolineato l'apporto originale della stilistica romantica, la quale dunque non andrà interpretata come il momento culminante di quella lunghissima tradizione normativa della stilistica che dall'antichità, attraverso il Rinascimento e il Barocco, terminerebbe solo nell'Ottocento, ma piuttosto come l'inizio di un nuovo approccio filosofico e critico all'analisi dei mezzi retorici e stilistici della lingua letteraria del singolo poeta o romanziere; nonostante puntuali interventi, uno studio approfondito sull'idea novalisiana di stilistica originalmente concentrata sulla *parole* individuale del poeta e sul suo influsso rintracciabile in Nietzsche e nella stilistica letteraria del Novecento è ancora oggi da scrivere e questo mio breve contributo può esserne solamente una traccia.

2. Come la *Rhetorik* dell'amico Friedrich Schlegel, come il procedimento dello spirito poetico in Hölderlin e come l'ermeneutica di Scheleiermacher – ambiti sottratti all'astrazione della trattazione classicistica e inseriti nell'orizzonte storico e sistematico delle lingue e delle letterature – anche la stilistica di Novalis non si presenta più teoricamente e storicamente nella sua veste tradizionale e si pone, in quanto studio e riflessione sui mezzi artistici della poesia universale e progressiva, in rapporto dialettico e potenzialmente infinito con la filosofia e le scienze naturali, in particolare con la psicologia, la medicina, la chimica e la fisiologia. Per questo motivo troviamo la sua definizione più precisa nell'*Allgemeines Brouillon*, ovvero nei materiali preparatori dell'*Encyclopedie*, il cui compito era di ristabilire filosoficamente l'unità di tutti i saperi. In questo senso è proprio la cornice "riflessiva" dell'*Encyclopedie* che ci fornisce il primo e più generale concetto di stile romantico come "stile del pensiero" (Benjamin 1991a, 360; cfr. Elkuss 1918, 45) nel quale Novalis esprime in modo frammentario, ma non arbitrario e con necessità il suo punto di vista. E venendo alla definizione circostanziata di "stilistica", leggiamo nell'appunto 499 quanto segue:

PHYSIOL[OGISHE] STYLISTIK. Man kann am Stil bemerken, ob und wieweit der Gegenstand den Verfasser reizt oder nicht reizt – und daraus Folgerungen auf seine Constitution machen – auf seine zufällige Stimmung etc.

Voller Styl – magrer Styl. Bleicher Styl – farbiger Styl. Mannichfaltiger – monotoner Styl. Krankhafter, gesunder, schwächlicher und energischer Styl.

Heilmethoden – Erziehungsmethoden d[es] Styls.

(In Göthes Styl ist d[ie] Monotonie und Simplicitæet der großen Welt – nothwendige, aber äußerst einfache Etikette.) (Die große Welt ist *bloß gebildete Sensibilitæet*, asthenische Constitution – als Ideal. Aus der Polarisierung der Stände mußte am Ende eine große Welt entstehn – so wie ein *Pöbel*. Der Haß des *Gemeinen* führt zum Vornehmen – denn nur dies ist dem Gemeinen

entgegengesetzt. Verbindung des Vornehmen und Gemeinen – Man muß als gebildeter Mensch beides seyn können, warm und wie man will. So muß man, als gebildeter M[ensch] überhaupt *Körper und Seele* – reizbar und sensibel nach *Belieben* seyn können. (Novalis 1968, 375)¹

Come si evince chiaramente da questo frammento, Novalis – probabilmente sulle orme di Moritz e Goethe – presenta la *Stylistik* come lo studio delle caratteristiche strettamente personali, “fisiologiche”, della scrittura di un autore. Già Moritz aveva dato un’impronta empirica e non più normativa alle sue *Vorlesungen über den Stil* – “Die Regeln in Ansehung des Stils müssen auf Beobachtungen zurückgeführt werden” (Moritz 1981, 589)² – e già Goethe aveva inteso lo stile come espressione del modo di vedere il mondo da parte dell’artista attraverso un lavoro sul linguaggio, sicché la verità del discorso poetico – come mediazione linguistica di un’esperienza originaria fondamentalmente non comunicabile – è opposta a tutte le rappresentazioni della verità come esatta corrispondenza fra discorso e uno stato di cose; l’artista, secondo Goethe, “erfindet sich selbst eine Weise, macht sich selbst eine Sprache, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder auf seine Art auszudrücken” (Goethe 1998 [1789], 34; cfr. Ulf 1996, 22)³. Tale concetto di stile come espressione dell’originalità dell’artista è contrapposto allora già in epoca sturmeriana a ciò che viene definito in modo peggiorativo come “retorico”, ovvero ciò che svilisce e neutralizza quel rapporto di tensione produttiva fra linguistico e non-linguistico che si cristallizza invece nello “stile” (Gumbrecht 1986, 760). Novalis, dieci anni dopo l’approccio fortemente cognitivo di Moritz e Goethe, radicalizza in modo del tutto conseguente il concetto di stile come espressione dell’anima dell’artista e ci parla allora di una stilistica “fisiologica”: nello stile individuale si deposita e trova espressione il sentimento, il dolore, l’entusiasmo, nonché naturalmente il pensiero dell’artista, ed è allora a partire dallo stile che lo stato d’animo dell’artista può essere illuminato.

Ciò che Novalis sviluppa nei suoi appunti è una “diagnostica dello stile” (Ulf 1996, 26) che, impiegando coppie di concetti stilistici contrapposti ricavate

¹ “Dallo stile si può osservare se e in che misura l’oggetto stimoli o non stimoli l’autore – e trarne conseguenze circa la sua costituzione – circa il suo umore contingente ecc. Stile pieno – stile smilzo. Stile sbiadito – stile colorato. Stile vario – stile monotono. Stile malato, sano – debole ed energico. Metodi terapeutici – metodi educativi allo stile. (Nello stile di Goethe – c’è la monotonia e la semplicità del gran mondo – etichetta necessaria, ma estremamente sempice). (Il gran mondo è semplicemente sensibilità formata – costituzione astenica – come ideale. Dalla polarizzazione delle classi alla fine dovrebbe nascere un gran mondo – così come una plebe. L’odio del volgare porta al distinto – poiché soltanto questo è opposto al volgare. Congiunzione del volgare e del distinto – In quanto uomini colti, si deve poter essere entrambi, quando e come si vuole. Così, in quanto uomini colti, si deve poter essere in generale corpo e anima – irritabili e sensibili a piacere” (Novalis 1993, 379, trad. di Desideri).

² Trad.: le regole riguardo lo stile devono essere ricondotte all’osservazione. Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

³ “Escogita una sua maniera e un suo linguaggio per esprimere di nuovo a modo suo ciò che coglie con l’anima” (Goethe 1992, 62, trad. di Necchi, Ophalders).

dalle teorie del medico scozzese John Brown come pieno/smilzo, sano/malato, energico/debole, ecc., non solo intende determinare il rapporto dell'autore al suo oggetto e rivelarne così, per esempio, la natura astenica o stenica, ma più essenzialmente vuole mettere in luce l'aspetto terapeutico ed educativo dello stile. Data l'importanza svolta dal romanzo goethiano negli scritti critici di Novalis, non può sorprendere che anche in questo frammento di critica stilistica l'opera presa a campione dell'analisi diagnostica sia il romanzo di Goethe *Wilhelm Meister*, in cui Novalis ravvede una costituzione astenica – la monotonia e la semplicità della classe borghese – come ideale. E sappiamo come nella sua polemica contro lo stile romantico nell'arte Goethe abbia più tardi rovesciato i termini novalisiani rivendicando per lo stile classico la qualifica di “sano” e denunciando quello romantico come “malato”: “Klassisch ist das Gesunde, romantisch ist das Kranke” (Goethe 1998 [1789], 487)⁴.

L'idea dello stile come una fisiognomica dello spirito individuale alimentò la polemica fra i classici e i romantici, ma non trovò grande eco in un'epoca in cui dominavano altri paradigmi interpretativi, salvo la grande e significativa eccezione di Nietzsche che fu forse l'unico dopo Novalis e Goethe a dare rilievo anche all'aspetto terapeutico ed educativo dello stile. In Nietzsche infatti non ritroviamo soltanto il legame fra linguaggio e carattere, fra stile e stato emotivo dello scrittore, come nel famoso paragrafo IV del capitolo *Warum ich so gute Bücher schreibe* da *Ecce Homo*

Einen Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das Tempo dieser Zeichen, *mitzuteilen* – das ist der Sinn jedes Stils. [...] Gut ist jeder Stil, der einen inneren Zustand wirklich mitteilt [...]. Guter Stil *an sich* – eine reine Torheit, bloßer „Idealismus“, etwa, wie das „Schöne *an sich*“, wie das „Gute *an sich*“, wie das „Ding *an sich*“ ... Immer noch vorausgesetzt, daß es Ohren gibt – daß es solche gibt, die eines gleichen Pathos fähig und würdig sind, daß die nicht fehlen, denen man sich mitteilen *darf*. [...] Die Kunst des großen Rhythmus, der *große Stil* der Periodik, zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher Leidenschaft, ist erst von mir entdeckt. (Nietzsche 1980a, 6, 262)⁵

ma anche un forte *engagement* estetico in nome di una *Stilerziehung*, di una “educazione allo stile”, poiché secondo il filosofo lo stile deve poter dimostrare non solo che uno pensa astrattamente, ma anche che egli sente e crede ai pro-

⁴ “Classico è per me ciò che è sano, romantico ciò che è malato” (Eckermann 1957, 605, trad. di Amoretti).

⁵ “Comunicare uno stato, una tensione interna di pathos, per mezzo di segni, compreso il ritmo di questi segni – questo è il senso di ogni stile [...]. Buono stile in sé una pura follia, mero “idealismo”, un po' come “il bello in sé”, il “buono in sé”, la “cosa in sé”... sempre supponendo che ci siano orecchi – che ci sia qualcuno capace e degno di un tale pathos, che non manchino coloro ai quali si può comunicare. [...] L'arte del grande ritmo, il grande stile del periodare, per esprimere un immenso su è giù di passione sublime, sovrumana, questo è stato scoperto per la prima volta da me” (Nietzsche 1970, 313-314, trad. di Masini, Calasso).

pri pensieri. Interpreti nicciani come Gauger (cfr. Gauger 1995, 229) leggono il "decalogo" sul tema dello stile, che si trova nei frammenti postumi, come una particolarissima reintegrazione e conciliazione di due concetti di stile apparentemente opposti, ovvero del concetto essenzialmente pragmatico e retorico di stile come rispecchiamento di un'intenzione comunicativa e quello di stile come espressione veritiera dell'anima dello scrittore, sebbene l'aspetto pragmatico sia sempre subordinato in Nietzsche all'espressione di uno stato interiore: "Je abstrakter die Wahrheit ist, die man lehren will, um so mehr muß an die Sinne zu ihr verfügen" (Nietzsche 1980b, 39)⁶.

Mentre l'aspetto terapeutico ed educativo dello stile non ha particolare eco nelle elaborazioni teoriche della *Stilistik* del primo Novecento, certamente importante resta il presupposto individuale e fisiologico abbozzato da Novalis e sviluppato con efficacia da Nietzsche. L'unicità e l'originalità espressiva di un autore, al di là di norme e maniere, guida la stilistica di Vossler e Spitzer all'individuazione dei caratteri specifici dell'opera. Celeberrimo è il presupposto psicologistico del primo Spitzer – poi rivisto, criticato, ma mai abbandonato del tutto – secondo il quale attraverso l'analisi dello stile di un'opera è possibile risalire all'etimo spirituale del suo autore:

[...] daß einer seelischen Erregung, die vom normalen Habitus unseres Seelenlebens abweicht, auch eine sprachliche Abweichung, vom normalen Sprechgebrauch als Äußerung zugeordnet ist, daß also umgekehrt aus einer sprachlichen Abweichung vom Normalen auf ein seelisches Affektzentrum geschlossen werden darf, daß der eigentümliche sprachliche Äußerung Spiegelung eines eigentümlichen Seelischen sein muß. (Spitzer 1931, 4)⁷

Inutile sostare sulle famose definizioni spitzeriane del suo metodo stilistico, dalle "spie" linguistiche alla circolarità del metodo filologico che, come in Novalis e Nietzsche, riportano ciò che sembra gratuito o frutto della casualità al centro interiore, alla necessità espressiva. Ciò che maggiormente lega il metodo spitzeriano alle sue origini "romantiche" è evidentemente il presupposto di una piena libertà espressiva dell'autore rispetto al tesoro linguistico a sua disposizione, della creazione e originalità linguistica dell'individuo rispetto all'istituto linguistico dato e, ancora, della completa coincidenza della stilistica con la critica letteraria.

3. La migliore stilistica novecentesca, sulle orme di Spitzer, si concentrerà programmaticamente sullo stile come espressione della lingua di un autore

⁶ "Quanto è più astratta la verità che si vuol insegnare, tanto più bisogna prima di tutto sedurre i sensi perché la colgano" (Nietzsche 1982, 15, trad. di Montinari, Amoroso).

⁷ "A qualsiasi emozione, ossia a qualsiasi allontanamento dal nostro stato psichico normale, corrisponde, nel campo espressivo, un allontanamento dall'uso linguistico normale; e viceversa, un allontanamento dal linguaggio usuale è indizio di uno stato psichico inconsueto. Una particolare espressione linguistica è, insomma, il riflesso e lo specchio di una particolare condizione dello spirito" (Spitzer 1966, 46, trad. di Schiaffini).

(*Stilsprache*), diverso dallo stile di una lingua generalmente inteso (*Sprachstil*), ma, tornando a Novalis, rimane da sviluppare ancora uno spunto originale del filosofo romantico che avrà particolare fortuna nella stilistica letteraria moderna e contemporanea. Novalis, come abbiamo detto, vede nello stile di un autore il correlato del suo stato umorale e per chiarire ulteriormente questo concetto egli evoca una problematica analogia: così come si può notare immediatamente in un oratore in che modo egli si rapporti al suo tema, così si potrà leggere nello stile (nella “voce scritta”) il rapporto dello scrittore al suo:

Wie die Stimme mannichfaltige Modifikationen in Ansehung des *Umfangs* – der *Geschmeidigkeit* – der *Stärke* – der *Art* (Mannichfaltigkeit) – des *Wolklangs* – der *Schnelligkeit* – der *Praecision* oder *Schärfe* hat – so ist auch die schriftliche Stimme oder der *Styl* auf eine ähnliche Weise unter mannichfachen Gesichtspunkten zu beurtheilen. (Novalis 1968, 476)⁸

Il paragone fra voce e scrittura, arte oratoria e stile, avvicina qui ambigualmente l'indagine della stilistica alla dottrina sorella dell'oratoria e questa vicinanza, anzi sovrapposizione fra l'elemento sonoro/acustico del linguaggio e la scrittura potrebbe anche trarre in inganno a tal punto da pensare che la definizione dello stile come “voce scritta” intenda, non metaforicamente, che l'arte non solo sia “spia” del fisiologico, ma che affondi le sue radici nella sfera naturale dell'umano; tuttavia in Novalis è vero il contrario: sia l'arte oratoria che la scrittura sono coscientemente, artificialmente modulate, anzi “economizzate” per risultare perfettamente proporzionate e per veicolare così “romanticamente” contenuti apparentemente inconciliabili, contraddittori: “Jeder muß mit seiner Stimme und mit seinem Style zu oeconomisiren – beyde gehörig immanent zu proportioniren – und zu nüançiren wissen” (Novalis 1968, 476)⁹.

Quest'accento che cade non come vorrebbe una vulgata sull'estrema libertà espressiva del genio romantico, ma sulla sua capacità di sfumare e trovare le giuste proporzioni come principio immanente all'opera, sarà ripreso da quel particolare ramo della critica stilistica novecentesca che fisserà il compito dell'analisi sintattico-stilistica nel cogliere le tensioni oggettivate nell'opera. Il cambio di paradigma a cui invitano Benjamin, Adorno, Szondi è di abbandonare qualsiasi punto di vista estrinseco all'opera d'arte e qualsiasi metodologia deduttiva e di “ritornare” come già nei romantici e in Schleiermacher a una critica stilistica immanente. Paul Valéry, autore particolarmente amato da Benjamin, Adorno e Szondi, scriveva in un aforisma che sembra echeggiare quello novalisiano, che “la syntaxe est une faculté de l'âme” (Valéry 1960, 481)¹⁰, intendendo che

⁸ “Come la voce conosce molteplici modificazioni in considerazione dell'estensione – della duttilità – della forza – della specie (varietà) – della eufonicità – della velocità – della precisione o dell'acutezza – così anche la voce scritta o stile è da giudicare in un modo simile sotto vari punti di vista” (Novalis 1993, 509, trad. di Desideri).

⁹ “Ognuno deve saper economizzare la propria voce e il proprio stile – proporzionare e sfumare opportunamente ambedue in maniera immanente” (trad. ivi, 510).

¹⁰ Trad.: la sintassi è una facoltà dell'anima.

l'anima poetica di un autore può esprimersi non in quanto gli è propria una libertà espressiva e creatrice senza limitazioni, ma al contrario perché essa è assolutamente sensibile al rigore della sintassi. In altre parole, mentre l'intenzione dell'autore è solo volontà di forma, l'opera poetica racchiude e cristallizza la potenza del linguaggio in un ordine formale rigoroso. Il frammento novalisiano verrà sviluppato nella critica stilistica immanente fino a criticarne i presupposti psicologici e fisiologici, ma in questo rovesciamento la critica moderna si dimostrerà comunque fedelissima al concetto di critica romantica come compimento o co-esecuzione delle tensioni sedimentate nell'opera d'arte: se nella materia verbale dell'opera letteraria, attraverso "l'economia" della sintassi, la soggettività può trovare una sua adeguata oggettivazione, l'interprete avrà a che fare con questa sua cristallizzazione, con la materialità dell'opera, non con la psiche viva dell'autore.

Se, come constatato da più parti, la stilistica letteraria si trova oggi in una crisi apparentemente irreversibile, può essere significativa per una sua ripresa la proposta di Szondi di una rinuncia alla sistematicità, al formalismo e al principio deduttivo in favore di un approccio immanente di chiara ispirazione benjaminiana. In Benjamin l'imporsi di un metodo immanente scalza "romanticamente" la forma letteraria da qualsiasi patria trascendentale e la colloca sul piano della filosofia della storia. Abbiamo voluto accennare in conclusione alla complessa teoria stilistica di Benjamin poiché egli distingue "terapeuticamente" due diverse tipologie di analisi della forma che possono ancora oggi essere considerate come due possibili sviluppi della disciplina. E in quella che possiamo leggere come una sua personale predilezione per una tipologia ben determinata di *Stilkritik* riecheggerà chiaro l'insegnamento novalisiano: "Einmal die Arbeit des begabten Spürers und versierten Methodikers. Zum andern die des Meisters, der in Sachgehalte so tief eindringt, daß ihm gelingt, die Kurve ihres Herzschlags als die Linie ihrer Formen aufzuzeichnen" (Benjamin 1991b, 50)¹¹.

Un maestro per me è stato, esattamente in questo senso, Patrizio Collini che con la sua passione per la didattica e il suo autentico amore per la letteratura, mi ha accompagnato nel mio percorso di studente dello spirito romantico prima e di studioso della letteratura tedesca poi; egli ha spesso tracciato davanti ai miei occhi con quel suo tipico movimento delle dita che accompagna le sue riflessioni, le sue battute di spirito, la precisa citazione a memoria, il pulsare della lingua, il ritmo preciso della poesia, la distensione della prosa; egli mi ha mostrato in anni profondamente influenzati da mode ermeneutiche di ogni sorta che presentavano al lettore non tanto la poesia, quanto piuttosto lo scrivere e il parlare su di essa da parte dell'interprete, che solo colui che si libera da astratti schematismi

¹¹ "Da un lato il lavoro del ricercatore dotato e dello studioso capace. Dall'altro quello del maestro che penetra tanto in profondità nei contenuti del suo oggetto che a lui riesce di disegnare come linea delle loro forme la curva del loro battito cardiaco" (Benjamin 2001, 475, trad. di Ganni).

può penetrare all'interno di quelle monadi che sono le singole opere letterarie e sviscerarne il segreto, la loro ammaliante e istruttiva bellezza.

Riferimenti bibliografici

- Benjamin Walter (1991a), *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
 — (1991b), *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
 — (2001), *Opere complete 1923-1927*, trad. e cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi.
 Eckermann J.P. (1957), *Colloqui con Goethe*, trad. e cura di G.V. Amoretti, Torino, UTET.
 Elkuss Siegbert (1918), *Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung*, München-Berlin, Oldenbourg.
 Fix Ulla, Gardt Andreas, Knape Joachim (2008), *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, Berlin-New York, De Gruyter.
 Gauger Hans-Martin (1995), *Über Sprache und Stil*, München, C.H. Beck.
 Goethe J.W. (1998 [1789]), *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, in Id., *Werke*, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 12, Hamburger Ausgabe, München, C.H. Beck.
 — (1992), *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Stefano Zecchi, trad. di Piercarlo Necchi, Markus Ophalders, Torino, Bollati Boringhieri.
 Grimm Jacob, Grimm Wilhelm (1854-1971), *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, Hirzel, 33 Bde.
 Gumbrecht H.U. (1986), *Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
 Moritz K.P. (1981), *Werke*, hrsg. von Horst Günther, Bd. 3, Frankfurt am Main, Insel.
 Nietzsche Friedrich (1980a), *Ecce Homo*, in Id., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Berlin-New York, De Gruyter, 255-375. Trad. di Ferruccio Masini, Roberto Calasso (1970), *Ecce Homo*, in Id., *Opere*, vol. 6, tomo 3, a cura di Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Milano, Adelphi.
 — (1980b), *Nachgelassene Fragmente*, in Id., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 10, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Berlin-New York, De Gruyter. Trad. di Mazzino Montinari, Leonardo Amoroso (1982), *Frammenti Postumi 1882-1884*, in Id., *Opere*, vol. 7, t. 1, a cura di Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Milano, Adelphi.
 Novalis (1968), *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Paul Kluckhohn, Richard Samuel, Bd. 3, *Das philosophische Werk II*, Stuttgart, Kohlhammer.
 — (1993), *Opere filosofiche*, vol. 2, trad. e cura di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi.
 Schanze Helmut, Hrsg. (2003² [1994]), *Romantik-Handbuch*, Stuttgart, Kröner.
 Segre Cesare (1999), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
 Sowinski Bernhard (1999² [1991]), *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen*, Stuttgart, Metzler.
 Spitzer Leo (1931), *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung. Trad. e cura di Alfredo Schiaffini (1966), *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza.
 Ulf Abraham (1996), *Geschichte und Systematik der Rede vom Stil in der Deutschdidaktik*, Tübingen, Niemeyer.
 Valéry Paul (1960), *Œuvre*, vol. 2, Paris, Gallimard.

Pietre e pietrificazioni: metamorfosi dell'inorganico dal mito al Novecento

Stefania Acciaioli

La dialettica organico/inorganico, intesa come tradizionale distinzione tra il regno degli esseri viventi e quello minerale, non è solo un ambito di studio caro alle scienze naturali, ma anche un motivo ricorrente in letteratura. Consultando i dizionari, tuttavia, l'opposizione semantica che si crede insita nella coppia di lemmi in questione risulta molto meno netta di quanto il lessico possa far credere. Tra gli altri significati, infatti, nei vocabolari si trovano anche definizioni che attestano una certa sorprendente contiguità: "Organico dal lat. *organicus*, gr. ὀργανικός 'attinente alle macchine, agli strumenti; che serve di strumento', der. di ὄργανον: v. organo" (Treccani online), oppure "dal lat. *organicu(m)*, che è dal gr. *organikós*, deriv. di *órganon* 'strumento'" (Dizionari Garzanti Linguistica). Il significato etimologico di "organico" è quindi legato alla meccanica e "sembra più avere a che fare con una semantica partecipativa che non esclusiva" (Pezzi 2020, 36), mentre il confine tra i due "regni" risulta pertanto caratterizzato da una certa intrinseca porosità e instabilità (Lotman 1985). La letteratura fantastica, ad esempio, la cui natura è incentrata proprio su tale liminalità e sull'incertezza costitutiva ad essa legata¹ (Freud 1919; Todorov 1970) è stata testimone di una fioritura di testi che inscenano tale dialettica, come

¹ È interessante sottolineare che anche Freud approda a risultati simili con l'indagine lessicale su *heimlich/unheimlich*. Cfr. Acciaioli 2012a.

Frankenstein di Mary Shelley o *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann, nonché di una vasta letteratura critica dedicata alle varie declinazioni dell'uomo artificiale (Brittnacher, May 2013). Anche in altri contesti, come nel caso delle mitologie del divenire o della fantascienza, altro genere liminale per eccellenza, è stata indagata tale commistione soprattutto in riferimento al grado di organicità (Pezzini 2020), mentre solo alcuni dei più recenti studi pongono l'attenzione piuttosto sull'aspetto inorganico della questione² (Rudtke 2014; Palma 2020). Il presente contributo intende mostrare la produttività di tale spostamento di *focus* e le possibilità di ampliamento di questo campo di ricerca intrapreso.

Il motivo della pietra con le sue variazioni, come la pietrificazione, affonda le radici nel mito classico, basti pensare rispettivamente alla punizione di Sisifo e di Prometeo, da un lato, e alla figura di Medusa, dall'altro. Per quanto riguarda quest'ultima, a proposito della semantica partecipativa di organico/inorganico suddetta, è interessante sottolineare che nelle rappresentazioni più antiche Medusa viene raffigurata come una creatura ibrida orrenda con ali d'oro e mani fatte di bronzo o di minerale metallifero, il viso incorniciato da una massa di serpenti e la bocca dalle enormi zanne suine (Lücke 2005, 540; Rose 2012). A pietrificare, comunque, non è tanto il suo aspetto, che nelle metamorfosi del mito successivamente diventa bellissimo, quanto piuttosto inizialmente "il contagio tattile, *tactu*, [...] mentre in altre versioni sarà lo sguardo". Quindi il suo potere paralizzante e mortale è scopico, "ma è il *riflesso* – figura dello sdoppiamento, della rappresentazione – che finisce per uccidere Medusa. [...] La vista di Medusa-Gorgone diventa dunque sopportabile soltanto in quanto *eikon*" (Kristeva 2009, 38-39, trad. di Piovanello)³, tutti particolari, questi, che ne hanno favorito la ricezione attraverso le epoche e, in particolare, nel Romanticismo, nonché dato adito a diverse interpretazioni critiche.

Anche nella Bibbia l'inorganico è ricorrente in varie forme: dal cuore di pietra (Ez. 36, 26) o di diamante (Zc. 7, 12) ai metalli e alle pietre preziose con connotazioni sia negative, come ad esempio in abbinamento alla meretrice di Babilonia (Ap. 17, 4), che positive, come nelle prescrizioni riguardanti l'abbigliamento del sommo sacerdote, in cui le gemme sono associate alle dodici tribù d'Israele (Es. 28, 17-20), o diffusamente presenti nella descrizione della nuova Gerusalemme (Ap. 21, 18-21), tra cui spiccano ametiste, smeraldi, berilli, coralli e perle, mentre nella visione di Giovanni Gesù ha sul petto una fascia d'oro e i piedi dall'aspetto di bronzo splendente (Ap. 1, 13-15).

Persino nella fiaba popolare, i cui motivi sono poi confluiti in quella d'autore, si assiste a un generale "processo di mineralizzazione e metallizzazione" (Lüthi 1996 [1962], 29)⁴. Sia nei *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm che

² Per una rassegna critica sull'argomento cfr. Rudtke 2014.

³ "[C]est la contagion tactile, *tactu*, [...] mais dans d'autres versions ce sera son regard". "[M]ais c'est le reflet – figure du dédoublement, de la représentation – qui finit par tuer Méduse [...] Méduse-Gorgone ne devient donc supportable qu'en tant qu'*eikôn*" (Kristeva 1998, 35-37).

⁴ "Mineralisierung und Metallisierung" (Lüthi 1996 [1962]).

nelle *Mille e una notte*, infatti, l'oro e le pietre preziose sono non solo simboli di ricchezza e benessere associati a persone o luoghi, ma spesso anche tappe intermedie da raggiungere o strumenti magici, oppure la ricompensa finale, mentre la trasformazione in pietra o in metallo spesso costituisce una punizione, di solito reversibile (Rölleke 1997). Talvolta, invece, i tesori possono iperbolicamente rappresentare l'avidità, come in *Ali Babà e i quaranta ladroni*, oppure l'ingenuità del protagonista di *Aladdin e la lampada magica* che non li conosce. Infine i preziosi, soprattutto nella fiaba popolare orientale, spesso adornano grotte e giardini magici, motivi che saranno ripresi, anche con connotazioni alchemiche, in maniera molto produttiva sia nel Romanticismo che nella letteratura *fin-de-siècle*.

Allora non stupisce affatto che al centro del nostro discorso si trovi proprio il Romanticismo che, con la *Progressive Universalpoesie*, assurge il superamento dei limiti a principio poetologico paradigmatico, diventando il naturale bacino di confluenza di tutte queste suggestioni, di quelle dei libri sulle pietre dell'antichità, quali la *Naturalis historia* di Plinio e il *Peri lithon* di Teofrasto, nonché della geologia e della filosofia organicistica della natura di Schelling e di G.H. Schubert. Volendo individuare tre categorie che ruotano intorno ai personaggi, allo spazio e agli oggetti nel rapporto organico/inorganico, possiamo rispettivamente individuare tre grandi motivi, spesso strettamente legati tra loro, che costituiscono un *fil rouge* nella letteratura romantica tedesca: il cuore di pietra, la miniera/grotta e il carbonchio/cristallo (Rudtke 2014). In Novalis, ad esempio, il motivo della miniera nel quinto capitolo dell'*Ofterdingen* (1802) ha una componente vitale e rappresenta una sorta di inversione del mito della caverna platonico, diventando il luogo d'iniziazione alla poesia e della sintesi utopica tra uomo, natura e arte, mentre il carbonchio sia nell'*Ofterdingen* che nei *Lehrlinge zu Sais* (1802) ha una dimensione mistica, il cristallo rappresenta il processo di maturazione del poeta e diventa simbolo della poesia stessa. Se in Novalis tali motivi sono evidentemente positivi, in quanto rispecchiano il progressivo avvicinamento alla trascendenza attraverso la poetizzazione del mondo, in cui l'inorganico fa parte del processo di avvicinamento alla meta dell'*unio mystica*, in Tieck e in Hoffmann essi assumono una chiara connotazione negativa⁵. Il *Runenberg* (1802) di Tieck costituisce un crocevia tra la ricezione delle suggestioni del romanzo gotico inglese e le successive rielaborazioni dei tre motivi individuati sopra.

L'inorganico, infatti, ha già fatto il suo prepotente ingresso nella letteratura preromantica con il fatale elmo gigantesco che precipita dal cielo dell'incipit di *The Castle of Otranto* (1764) di Walpole, iconica rappresentazione dell'improvvisa e straniante irruzione del fantastico nella realtà (Caillois 1965; Vax 1970) che al contempo "propone simbolicamente ed emblematicamente uno dei grandi temi della 'letteratura del terrore', ed in particolare del *Nachtstück*: il conflitto

⁵ Costituisce un'eccezione la fiaba *Der Goldene Topf* (1814) letteralmente costellata di pietre, metalli e colori simbolico-mistici dalla funzione tendenzialmente positiva, in quanto associata all'iniziazione poetica di Anselmus. Cfr. Rudtke 2014, 79-91.

fra *naturalia* e *artificialia*” (Collini 2001, 439). Altri motivi ricorrenti nel gotico, rilevanti per il nostro discorso, sono quelli del ritratto o della statua che si anima, ripresi in forma variata ad esempio da Eichendorff (*Das Marmorbild*, 1819) o Mérimée (*La Vénus d’Ille*, 1837), oltre che da Tieck e Hoffmann, e l’inferno di Beckford (*Vathek*), modello non solo dell’*Abdallah* (1775) tieckiano, ma anche di *Leitmotive* che ricorrono anche in *Die Bergwerke zu Falun* (1819) per confluire poi nell’*Algabal* (1892) di George. Un ultimo aspetto degno di nota nel nostro contesto è quello del motivo dello sguardo fatale e della “bellezza medusea” (Praz 2012 [1930]) dei personaggi femminili del gotico, complementare a quella ambivalente dei *villain* gotici, e filo rosso delle successive metamorfosi della *femme fatale* che si snodano, ad esempio, dal personaggio di Matilde del *Monk* (1796) di Lewis alla *Morte Amoureuse* (1836) di Gautier, alla figura di Elena nel *Piacere* (1889) di D’Annunzio fino alla *Lulu* (1895) di Wedekind e oltre.

Nel *Runenberg* di Tieck confluiscono molte di queste suggestioni, tra cui risulta evidente soprattutto l’influenza del *Vathek* beckfordiano sulla connotazione negativa della rappresentazione romantica della miniera. Quello di Beckford è un inferno anorganico in più sensi: vi si accede dalle rovine del palazzo di Istar-kar, un’ampia terrazza di marmo nero di fronte a una montagna, la cui roccia si spalanca improvvisamente su una labirintica scalinata che conduce al fondo di un abisso, topografia fantastica per eccellenza, in quanto rappresentazione iconica della catabasi nell’inconscio (Corti 1989). Il Tempio del fuoco sotterraneo non è solo luogo iperbolico di ricchezza, in cui abbondano volte, colonne, pietre e metalli preziosi, ma è anche l’inferno moderno di Eblis, erede di Lucifero dalla bellezza androgina e ambigua, ma anche “degli antichi dei di marmo che [...] in esilio [sono] divenuti demoni”. *Vathek* allora diventa il “nuovo Prometeo industriale” (Collini 2001, 440) di questa miniera infernale, in cui il fuoco della sua *hybris* prometeica subisce uno spostamento metonimico diventando quello inestinguibile che avvulappa i cuori dei dannati nei loro petti trasparenti come il cristallo. Il Monte delle Rune tieckiano va oltre, mettendo in scena il processo di erotizzazione della materia inanimata, il “sex-appeal dell’inorganico” (Perniola 1994, 3), che trasforma la miniera da luogo dell’iniziazione poetica novalisiana in “un Venusberg pagano, una moderna miniera e il ricettacolo di una misteriosa scrittura ad un tempo”, anch’essa un’eredità di *Vathek*, diventando quindi palcoscenico di una “triplice, segreta iniziazione sessuale-economica-artistica” (Collini 2001, 443) del protagonista. Dopo lo *streap-tease* della regina della montagna e la consegna della tavola delle rune adorna di pietre preziose, motivo biblico rifunzionalizzato, Christian, ex-cacciatore divenuto giardiniere, subisce un metaforico processo di metallizzazione interiore che culmina nell’immagine del “cuore freddo”, simbolo della sua crescente ossessione per l’oro e la sua conseguente inesorabile e irreversibile alienazione dal mondo organico e dai suoi affetti. In Hauff (*Das kalte Herz*, 1827), invece, il cuore di carne diventa merce di scambio con la ricchezza e con un “cuore di pietra” vero e proprio che, se da un lato mette in scena i nuovi “valori” del capitalismo borghese industriale, dall’altro li rimette in discussione rimandando a un patto che risulta facilmente reversibile ed è pervaso da una sottile, ma evidente vena

ironica (Acciaiolì 2012b). Come il protagonista del *Runenberg* di Tieck, in *Die Bergwerke zu Falun* (1819) anche Elis soccombe al fascino della miniera e della regina di pietra, mentre la visione onirica notturna di un giardino minerale rovescia di segno quella del sogno dell'*Ofterdingen* che culmina nell'apparizione del fiore azzurro, anticipando, così, il principio dell'arte assoluta e intransitiva di George. Non è un caso, infatti, che il minerale protagonista di questo racconto non sia un carbonchio, ma un almandino, pietra simile, ma connotata al negativo, che trasforma il rosso da simbolo dell'amore e dell'ispirazione poetica in uno strumento di estraniamento, isolamento ed alienazione. Il motivo del "cuore di pietra" e il processo di mineralizzazione nella letteratura romantica rappresentano, quindi, iconicamente, la mutazione antropologica dell'uomo della nascente società industriale (Frank 2005), nonché l'infrangersi dell'utopia romantica davanti alla "metamorfosi della rivoluzione politica in un'epocale trasformazione economica" (Collini 2001, 438).

La cesura più radicale con tale nuovo mondo è costituita dal principio dell'*art pour l'art* che culmina nel palazzo sotterraneo di Algabal nel primo ciclo lirico dell'omonima raccolta (*Im Unterreich*). Il regno è un vero e proprio trionfo dell'inorganico e uno scrigno di tesori, un paradiso artificiale concepito come tempio dell'arte e specchio narcisistico dell'artista-sacerdote, chiuso ermeticamente in se stesso e in opposizione al mondo naturale in superficie. Lo splendore minero, la raffinatezza del gusto e l'esclusività delle scelte lessicali e degli espedienti lirici si riflettono a vicenda nelle quattro poesie di questo ciclo. Nella prima, che descrive una sorta di grotta artificiale fiabesca, prevalgono il rosso dei granati e dei rubini, che ricorda il carbonchio romantico, e il verde dei laghi e dei corsi d'acqua artificiali. La seconda, invece, descrive spazi più esotici e all'insegna delle impressioni sinestetiche con pietre preziose di colore giallo (topazi e ambra), l'oro splendente come il sole e trofei di guerra e di caccia, come le pelli di leone sul pavimento. La terza, invece, è all'insegna del bianco della neve e delle nubi del cielo riprodotte con pietre chiare (avorio, opali, perle, diamanti, cristalli, alabastri, cristalli) e pavoni di diverse dimensioni alle pareti, che contribuiscono a far regnare il chiarore, la purezza, il freddo e l'eternità. Se le prime tre poesie si chiudono sul creatore di questo regno, l'ultima, che descrive il giardino artificiale sotterraneo dominato dai colori scuri e dai toni grigi della pietrificazione lavica, culmina nella massima creazione di Algabal, che non a caso trionfa al centro del giardino: il fiore nero, contraltare di quello blu novalisiano, nonché simbolo dell'anti-natura e dell'autoreferenzialità dell'apollinea poesia assoluta⁶.

Anche nel Novecento la presenza testuale dell'inorganico continua ad essere produttiva, ma assume altre connotazioni. Un aspetto certamente meritevole di approfondimento è il ribaltamento della prospettiva maschile finora emersa (Weigel 1987), come risulta evidente, ad esempio, in *Die Wand* (1963)

⁶ Questi motivi ricorrono anche in altre raccolte di George e ricordano da vicino alcune scene di *À rebours* di Huysmans e della *Regina delle nevi* di Andersen, cfr. Rudtke 2014, 241-244.

di Haushofer⁷. Proprio in questa ottica capovolta possono essere lette, infatti, sia la parete invisibile, allusione intertestuale all'elmo del romanzo di Walpole ma anche ai limiti culturali e sociali imposti storicamente alla donna, sia la pietrificazione della civiltà dall'altra parte del muro, che creano le basi per un nuovo mito di rifondazione "ecocentrica" e "matriarcale" all'insegna dell'amore e della cura per la natura in senso inclusivo, invece di un colonialismo antropocentrico sotto l'egida della caccia e della violenza ingiustificata. Il motivo della pietra riaffiora, inoltre, nel ricordo in controluce dei macigni trasportati su e giù dalle rampe dalle vittime di Mauthausen in *Die Ausgesperrten* (1980) di Jelinek e, in chiave fantascientifico-distopica, nella cava di granito della città di Moor che prima era stata un lager in *Morbus Kitahara* (1995) di Ransmayr. L'operazione archeologica di scavo nelle stratificazioni della memoria à la Benjamin conduce poi anche al cortocircuito organico/inorganico della metafora dell'"occhio pietrificato" di Celan in *Blume (Sprachgitter)*, 1959). Nonostante le loro diverse strategie discorsive, la narrativa di Sebald, la lirica di Celan e il proto-graphic-novel di Salomon, sono accomunati dall'occhio del testimone che diventa "metafora di una sconnessione tra il veduto e il dicibile". "La rielaborazione poetico-narrativa del veduto come ammasso di detriti, del vedente come minerale [...] mira a tradurre la memoria in un linguaggio che non dica solo colpe e colpevoli [...], ma racconti anche il rifugio necessario a continuare" (Palma 2020, 5, 18).

Tutti questi aspetti forniscono inevitabilmente uno scorcio del complesso discorso che ruota intorno alla pietra, ma hanno mostrato chiaramente l'attualità del motivo e le potenzialità di sviluppo del "sex appeal dell'inorganico" anche al di là del Romanticismo, un ambito di ricerca che offre possibilità intersezionali tra vari approcci critici, come la cultura visuale, l'antropologia letteraria, la cultura cyborg e il postumano, gli studi di genere e postcoloniali, per citarne solo alcuni, e uno studio che, quindi, merita senza dubbio di essere ampliato.

Riferimenti bibliografici

- Acciaioli Stefania (2012a), *Il fantastico perturbante in Hoffmann e Beckford. Dagli abissi notturni dell'Io alla polifonia dell'esistenza*, Napoli, De Frede.
- (2012b), *Il "trompe-l'œil" letterario, ovvero il sorriso ironico nell'opera di Wilhelm Hauff*, Firenze, Firenze University Press, doi: 10.36253/978-88-6655-225-3.
- Brittnacher H.R., May Markus, Hrsgg. (2013), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler.
- Caillois Roger (1965), *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard.
- Collini Patrizio (2001), "Marmi funesti", *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, 54, 4, 437-454.
- Corti Claudia (1989), *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, Pisa, ETS.
- Dizionari Garzanti Linguistica, s.v., "organico", <www.garzantilinguistica.it/organico> (11/2023).

⁷ Le pietre ricorrono, ad esempio, anche in Bachmann, nel capitolo dei sogni di *Malina* (1971).

- Frank Manfred (2005), *Das kalte Herz. Texte der Romantik*, Frankfurt am Main-Leipzig, Insel Verlag.
- Freud Sigmund (1919), *Das Unheimliche*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Frankfurt am Main, Fischer, 229-268.
- Kristeva Julia (2009), *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente*, trad. di Alessia Piovanello, Roma, Donzelli (ed. orig., *Visions capitales*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1998).
- Lotman Jurij Michajlovič (1985), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad. e cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio.
- Lücke Hans-Karl, Lücke Susanne (2005), *Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*, Wiesbaden, Marix Verlag.
- Lüthi Max (1996 [1962]), *Märchen*, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler.
- Palma Massimo (2020), *I tuoi occhi come pietre. Trauma e memoria in W.G. Sebald, Paul Celan, Charlotte Salomon*, Roma, Castelvecchi.
- Perniola Mario (1994), *Il sex-appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi.
- Pezzini Isabella (2020), "Mitologie del divenire fra organico e inorganico", *Ágalma*, 40, 2, 36-45.
- Praz Mario (2012 [1930]), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, BUR.
- Rölleke Heinz (1997), " 'Johannes war leblos herabgefallen und war ein Stein' Versteinerung und Wiederbelebung in der Volksliteratur", in Mathias Mayer, Gerhard Neumann (Hrsgg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 517-530.
- Rose H.J. (2012), *Griechische Mythologie. Ein Handbuch*, München, C.H. Beck.
- Rudtke Tanja (2014), *Herzstein und Wortkristall – Eine literarische Mineralogie. Ausprägungen eines Motivfeldes in Romantik, Moderne und Gegenwart*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- Todorov Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- Treccani online, s.v., "organico", <www.treccani.it/vocabolario/organico> (11/2023).
- Vax Louis (1970), *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Weigel Sigrid (1987), *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Dülmen-Hiddingsel, Tende.

PARTE 2

Il dialogo tra le arti visive e la letteratura

Più büchneriano di Büchner *Woyzeck* (1979) di Werner Herzog

Diana Battisti

Scaturita dal genio prematuramente scomparso di Georg Büchner, la parabola umana del soldato di guarnigione Franz Woyzeck, vittima sacrificale di una società violenta, abusante e abusiva, e carnefice della donna amata, è una delle figure più amare raccontate dal cinema di Werner Herzog. Nel suo *Woyzeck* (1979), il regista bavarese, ormai affermato cantore di solitudini collettive e nevrosi non arginabili, riprende l'opera incompiuta di Büchner del 1837, anno della morte del giovane scrittore, per inscenare quella che più volte è stata definita dostoevskianamente "la tragedia di un uomo ridicolo" (Pangaro 2010), quella del fuciliere preso di mira dal suo capitano e dal dottore del paese, in un gioco al massacro di violenza fisica e psicologica che porta il protagonista alla paranoia più totale e irreversibile, allargando i suoi sospetti sull'umanità intera e sull'amata Marie.

Girato in soli diciassette giorni, neanche una settimana dopo la conclusione delle riprese di *Nosferatu*, con la stessa troupe e lo stesso interprete, e montato in altri cinque giorni appena, il film è tuttavia curatissimo nell'ambientazione e nella regia algida e dal tratto pittorico, in contrasto con "l'intensità bruciante e compressa" della storia (Herzog 2009, 191, trad. di Cattaneo)¹. Seguendo a

¹ "Such a smouldering intensity" (Herzog 2002, 160). Nell'intervista-fiume rilasciata a Cronin, Herzog ricorda che se Kinski non si fosse dovuto rasare completamente il cranio per interpretare *Nosferatu*, si sarebbe potuto calare nei panni di Woyzeck anche dopo un giorno soltanto, ed è solo per aspettare una minima ricrescita dei capelli che tra le due pellicole intercorre "un lieve singulto" (Herzog 2009, 189, trad. di Cattaneo; "a little hiccup", Herzog 2002, 159).

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it
Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

ruota la lavorazione di *Nosferatu*, la tempistica fa pensare ai ritmi febbrili di un Fassbinder, che insieme a Wenders e allo stesso Herzog è protagonista della rinascita del cinema tedesco esplosa negli anni Settanta. Fassbinderiana è anche la fama dell'attrice scelta per interpretare il ruolo di Marie: Eva Mattes prima del *Woyzeck*, oltre ad aver già lavorato con Herzog in *La ballata di Stroszek* (*Stroszek*, 1977), ha recitato per Rainer Werner Fassbinder in *Le lacrime amare di Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972); *Effi Briest* (*Fontane Effi Briest*, 1974); *Il viaggio in cielo di mamma Küsters* (*Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel*, 1975) e infine *Un anno con tredici lune* (*In einem Jahr mit 13 Monden*, 1978). Marie nell'interpretazione della Mattes non si riduce mai al cliché di un femminile inferiore; l'attrice restituisce pienamente la sua carnalità, il suo desiderio di redenzione, il suo essere in balia dell'istinto, erotico e materno, ma ancor più, come le grandi figure della tragedia classica, in balia del destino.

Comunque, la star intorno a cui è costruito tutto l'impianto del *Woyzeck* è senza dubbio Klaus Kinski: fin dalla prima apparizione, ha un aspetto fragile e vulnerabile; subito dopo i titoli di testa, durante i quali fa le flessioni e altri esercizi come una scimmia ammaestrata, l'uomo guarda dritto nella cinepresa, consegnandosi al pubblico e alla cattiveria umana tanto da apparire una marionetta nelle mani del destino. Quello sguardo disperato in macchina "ha una forza tale da dare il tono al resto del film" (Herzog 2009, 190, trad. di Cattaneo)². Fin da questo incipit memorabile, si annuncia la rara maestria registica e la poetica dello sguardo straniante che tende come un arco tutto il film, fino alla scena dell'assassinio, girata in rallenti con le pugnalate fuori campo e portatrice di un gesto tanto violento quanto insulso nella sua distruttività, uno spettacolo estremo che grazie alla pazzia recitativa di Kinski si fa poesia pura, prestando corpo a chi uccide senza volerlo. Herzog stesso definisce il film il suo legame più diretto con il meglio della cultura tedesca, con il "cuore pulsante" della storia culturale tedesca e considera il *Woyzeck* di Büchner la più grande opera teatrale in lingua tedesca mai scritta, "sorprendentemente attuale" (trad. ivi, 191)³.

Sommo improvvisatore – noto è il suo rifiuto di sceneggiature e trattamenti (Santoni 2022, 79) – Werner Herzog, in questo simile all'amico Bruce Chatwin, pone al centro della sua poetica la ricerca attorno all'inquietudine. Fenomenologo del profondo ma lontano da ogni psicologismo di maniera, il regista bavarese ritrae il gesto epico ma oscuro di Franz Woyzeck dipingendo con la macchina da presa quella che è da anni una sua ossessione e predestinazione, fin dal primissimo incontro in una pensioncina del quartiere di Schwabing, a Monaco, con un certo Klaus dal cognome polacco, attore quasi trentenne, biondo e squattrinato come tanti che bazzicavano la zona⁴. Quel giorno, il preadolescente Werner,

² "He looks with such power into the camera that it really sets up the feel of the rest of the film" (Herzog 2002, 160).

³ "It touches the very golden heights of German culture" (Herzog 2002, 161); "It is of such stunning actuality" (*ibidem*).

⁴ Kinski da parte sua matura in questo stesso periodo un'altra ossessione, anzi l'Ossessione della sua vita: quella per Nicolò Paganini, in cui vede una sorta di suo *Doppelgänger* in cui

che vive a pensione con la madre e i fratelli, dopo essere fuggiti dalle bombe che hanno messo fine alla loro infanzia campagnola, sente l'aspirante star prendere a pugni, frantumandolo, lo specchio del bagno, dopo aver recitato sommessamente, quasi a prendere lo slancio, la celebre battuta: "Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht" (Büchner 1988, 218)⁵.

Reduce del campo di prigionia inglese, il Camp 186 in cui ha scoperto la passione per il teatro, il giovane Kinski, che vuol scalare i gradini della notorietà recitando Ibsen e Cocteau (Loparco 2016), incrocia il suo destino con quello di un giovanissimo Herzog, fin da subito sotto il segno di Büchner. Quell'apparizione grottesca e un po' spettrale segna per il futuro regista una svolta: è in quel momento che capisce di voler fare cinema (Sansonna 2022, 64). La scena sarà il preludio a una collaborazione fatta di cinque film entrati nella Storia del Cinema – *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972); *Nosferatu* e *Woyzeck* (entrambi del 1979); *Fitzcarraldo* (1982) e infine *Cobra Verde* (1987) – più tardi raccontata anche nel documentario cult *Kinski, mein liebster Feind* (1999). Ma proprio mentre il suo cammino si interseca in maniera apparentemente casuale con quello di Herzog, insieme con la grandezza interpretativa di Kinski cresce patologicamente un'ipersensibilità che presto degenera in sindrome ossessivo-compulsiva. Poco prima della metà degli anni Cinquanta il referto medico al termine di un ricovero psichiatrico è già piuttosto chiaro: "Il paziente mostra una personalità egocentrica e incorreggibile che non si adatta a nessun rapporto civile", concludendo: "Diagnosi momentanea: schizofrenia – stato definitivo: psicopatia" (Loparco 2014).

Spaccata in due come la sua mente appare anche la sua carriera cinematografica: dopo aver spopolato in spaghetti western e noir di grana grossa, l'attore sente che con Herzog si apre per lui uno spiraglio ed è infatti grazie a quel sodalizio che avverrà la sua consacrazione. Dopo la prova ipnotica di *Aguirre* e dopo aver incarnato l'essenza dolente del vampiro in *Nosferatu*, l'instabile artista, ammansito dalla compostezza kantiana del *Direktor* monacense, riesce a restituire anima e corpo, entrambi allo stremo, l'inutile fatica del soldato umiliato dai superiori e soffocato dalla gelosia raccontata nel dramma di Büchner. In un perfetto quanto labile equilibrismo fra spinte opposte, prende vita e vigore, grazie alla fredda poesia di Herzog e alla straordinaria performance di Kinski, l'incubo di un personaggio solo ma specchio dell'umanità intera,

specchiare i propri vizi e le proprie virtù, una figura mefistofelica capace contemporaneamente di sedurre e di atterrire (Loparco 2016). Già alla fine degli anni Cinquanta si attesta infatti l'ambizioso progetto di un film sul grande musicista genovese, che passa dall'abbozzo di una sceneggiatura giovanile ai tentativi falliti di messa in scena a cavallo tra anni Settanta e Ottanta, tra liti furibonde e rescissioni di contratti fino all'ennesimo rifiuto di un esasperato Herzog a dirigere un'improbabile, confusionaria sceneggiatura: è allora che Kinski, al culmine di un delirio di onnipotenza e accecato dall'infatuazione per Debora Caprioglio – simile in maniera inquietante a Nastassja Kinski, la più celebre tra i figli dell'attore, attrice a sua volta – deciderà di dirigere l'opera lui stesso, realizzandola infine sotto il titolo *Kinski Paganini* (1989).

⁵ "Ogni essere umano è un abisso, vengono le vertigini a guardare giù" (Büchner 1999, 239, trad. di Bistolfi).

mejerchol'diano nelle sue movenze biomeccaniche, e la farsa costituita dai poteri forti dell'esercito e della pseudo-scienza ma anche dalla famiglia, perché è per mantenere quest'ultima che Woyzeck si consegna come cavia per gli esperimenti del Dottore⁶.

Il mal di vivere e la tensione irrisolvibile tra ragione e natura, da sempre al centro delle riflessioni di Herzog come regista e come scrittore di *Eroberung des Nutzlosen, Vom Gehen im Eis* e soprattutto *Das Dämmern der Welt*, per citare solo i testi più noti, si palesano in una regia sobria, minimale che agli slanci d'autore – limitati all'enfasi sul paesaggio e al già citato ralenti dell'uxoricidio – predilige la potenza della parola e la fisicità di un Kinski in stato di grazia, che incarna in toto l'angosciante isolamento del disadattato Woyzeck e con esso il lucido pessimismo büchneriano. La *mise en scène* austera del film esaspera, per contrasto, l'agitazione dello *Jedermannsmensch* mosso dai fili di forze oscure e contrastanti: le ingerenze del potere istituzionale, rappresentato dal connubio criminale di esercito e anti-scienza, lo soverchiano in modo diverso ma altrettanto schiacciante, come il sentimento panico di una Natura impenetrabile e incommensurabile.

Dal punto di vista sintattico, il film si articola in 25 riprese lunghe e senza stacchi di circa 4 minuti ciascuna, più due riprese più brevi. Per Herzog lo spazio filmico non è creato dagli stacchi e dai movimenti di macchina, bensì dagli attori, dalla forza della loro interpretazione e dal loro uso degli spazi; ciò è tanto più vero in *Woyzeck*, dove la creazione dello spazio letteralmente attorno al corpo di Kinski è assolutamente centrale. Come afferma il regista stesso nella lunga intervista-saggio rilasciata all'autore Paul Cronin *Herzog on Herzog (Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita)*, il materiale è già di suo abbastanza forte da consentire un uso "parsimonioso" del linguaggio cinematografico (Herzog 2009, 192, trad. di Cattaneo).

L'uso insistito dei piani sequenza è una delle scelte compiute da Herzog nel suo confronto con il canone narrativo, che proprio alla fine degli anni Settanta si sente chiamato ad affrontare – canone drammaturgico, ovvero letterario in senso lato, ma poi anche filmico e musicale – trovando in esso limiti ma al contempo nuove opportunità. Nel caso specifico di *Woyzeck*, c'è un rispetto filologico per la forma testuale (quasi universalmente accettata)⁷; tuttavia, entro i

⁶ Klaus Kinski nasce come attore autodidatta ma capace di sviluppare un proprio complesso stile di recitazione, ricco di soluzioni tecniche sorprendenti, e di esprimere quello che il solo testo prestato al medium cinematografico non trasmetterebbe in maniera tanto efficace se non tramite una recitazione (bio)meccanica, segnata dalla rivoluzione teatrale di Vsevolod Mejerchol'd (1874-1940). Appare giusto ricordare in questa sede l'influenza considerevole sulla concezione dell'attore cinematografico da parte delle teorie di Mejerchol'd, a partire dagli anni Venti in Unione Sovietica. In particolare interessa per il Kinski-Woyzeck la distanza faticosamente raggiunta tra l'attore e il personaggio, misurata da una ricerca essenzialmente plastica che privilegia il corpo e il gesto ma soprattutto il lavoro minuzioso dell'attore che osserva sé stesso, cosciente in ogni momento di quel che sta costruendo, padrone di ogni movimento (Nacache 2012, 36-38, trad. di Riviaccio, Scandola).

⁷ Per questioni di spazio non possiamo qui entrare nel dettaglio della complessa storia editoriale del testo del *Woyzeck*, lasciato da Büchner in forma frammentaria. Per una dettagliata

limiti di quel rispetto, la maturità espressiva raggiunta a 36 anni, quando la sua carriera conta già una ventina di lavori tra corti, lungometraggi e documentari, gli consente di mettere in luce temi e problematiche certamente già presenti alla fonte, nell'opera madre, ma che nessuno fino a quel momento era riuscito a esprimere cinematograficamente. La sobrietà del lavoro di Herzog rende esplicito il carattere di opera di svelamento del *Woyzeck*, ballata tragica che nelle mani di Herzog si rivela "un perfetto testo sacrificale" (Pangaro 2010).

I dialoghi sono fedelmente teatrali, e come in tutti i suoi lavori Herzog firma regia, soggetto e sceneggiatura, per quanto di quest'ultima, come s'è detto, faccia un uso molto disinvolto. Il cineasta, che più che "artista" ama definirsi "artigiano", si dichiara autodidatta assoluto e totalmente privo di debiti con scuole, movimenti e manifesti teorici⁸. Ciononostante, è riuscito negli anni a esprimere una poetica perfettamente chiara e nettamente riconoscibile, delineata con un uso espressivo della macchina da presa, che sceglie come protagonisti i diversi, gli emarginati, i portatori di una visione del mondo non conforme agli standard, paradigma dei folli che popolano i suoi film. Altrettanto marcati sono i temi salienti nella cinematografia di Herzog: l'intreccio di utopia e satira, tanto importante nell'opera büchneriana, la natura insondabile, il paesaggio e il viaggio come cifra esistenziale, ma anche il realismo magico, la sfida alla morte e all'irriducibile verità, intensificata dalla presenza dell'occhio che guarda (Paganelli 2008).

La piccola città ceca di Telč, nella regione della Vysočina, splendida cornice architettonica valorizzata da un uso sapiente della fotografia di Jörg Schmidt-Reitwein, storico collaboratore di Herzog, resta in sottofondo, immobile e silente come un enorme serpente velenoso, che fa venire in mente le parole dedicate da Arnold Zweig a Georg Büchner: per lo scrittore slesiano, il giovane drammaturgo vede l'essenza della vita appunto "come un morbido serpente che deve avanzare in eterno attraverso un fogliame tagliente come lame di coltelli. Eppure, in una travolgente polarità, egli scorge felice il lucido verde delle foglie stagliarsi

ed esauriente ricostruzione della storia del testo e del vero Johann Christian Woyzech protagonista del caso giudiziario a cui Büchner si è ispirato, rimandiamo al saggio di Hermann Dorowin che accompagna la traduzione di Claudio Magris (Büchner 2003). Vogliamo ricordare invece che le versioni teatrali sono state innumerevoli e, vorremmo menzionare, seppur di sfuggita, la versione operistica di Alban Berg; la cui composizione viene terminata nel 1922 su libretto dello stesso Berg, tratto dal testo di Büchner, con il titolo *Wozzeck*, come allora veniva ancora letto il nome del protagonista e la dedica ad Alma Mahler. Di versioni cinematografiche e televisive ce ne sono state almeno una dozzina, oltre a quella di Herzog che spicca su tutte.

⁸ In realtà, molti anni dopo, Herzog stesso stilerà un manifesto programmatico della propria poetica e lo leggerà durante un dibattito tenutosi al Walker Art Center di Minneapolis il 30 aprile del 1999: si tratta della "Minnesota Declaration", manifesto semi-ironico in dodici punti, redatto dall'autore in una stanza di hotel siciliana alle quattro di mattina, dopo essersi imbattuto in un film porno in televisione, da lui visto come prima espressione di verità dopo ore di immagini false e usurate (Herzog 2009, 274-275).

sullo sfondo azzurro del cielo, lo scintillio delle luci sulla pelle madreperlacea del serpente e la gioia della sua forza selvaggia e flessuosa” (Zweig 1925, XXIX).

È in questo paesaggio e in questa natura che Woyzeck, fin dall’inizio vittima e carnefice di sé stesso, sceglie infine di annullarsi, nella natura, né madre, né benigna, ma silenziosa e severa nella sua enormità. Collinianamente “erotico, eretico, errante” nel suo inarrestabile viaggio tra i mondi che abita e che lo abitano, dalle acque in cui annega, Kinski riemergerà un paio di anni dopo in un minuscolo villaggio amazzonico: sarà Fitzcarraldo, col sigaro e un panama bianco, alla conquista dell’inutile, dopo aver attraversato l’inferno (Brandoli 2021).

Ma questa, come si dice al cinema, è un’altra storia.

Riferimenti bibliografici

- Ascárate R.J. (2005), “Eroberung des Nutzlosen”, *Film Quarterly*, 58, 3, 70-71.
- Brandoli Lucia (2021), “Con i suoi film visionari e fatalisti, Werner Herzog ha dato voce alla potenza del desiderio”, *The vision*, <<https://thevision.com/intrattenimento/werner-herzog/>> (11/2023).
- Büchner Georg (1988), *Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, München, Carl Hanser Verlag.
- (1999), *Opere*, a cura di Marina Bistolfi, con un saggio introduttivo di Arnold Zweig, Milano, Mondadori.
- (2003 [1988]), *Woyzeck*, trad. di Claudio Magris, con un saggio di Hermann Dorowin, Venezia, Marsilio.
- Dottorini Daniele (2022), *Werner Herzog. L’anacronismo delle immagini*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore.
- Herzog Werner (1978), *Vom Gehen im Eis*, München, Carl Hanser Verlag.
- (2004), *Eroberung des Nutzlosen*, München, Carl Hanser Verlag. Trad. di Monica Pesetti, Anna Ruchat (2007), *La conquista dell’inutile*, Milano, Mondadori.
- (2009), *Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita*, trad. di Francesco Cattaneo, Roma, minimum fax. Ed. orig. (2002), *Herzog on Herzog*, edited by Paul Cronin, London, Faber & Faber Ltd., <https://archive.org/stream/Herzog_on_Herzog_edited_by_Paul_Cronin/Herzog_on_Herzog_edited_by_Paul_Cronin_djvu.txt> (11/2023).
- (2021), *Das Dämmern der Welt*, München, Carl Hanser Verlag.
- (2022), *Jeder für sich und Gott gegen alle*, München, Carl Hanser Verlag.
- Loparco Stefano (2014), “La maschera nera di Klaus Kinski”, <<https://stefanoloparco.com/2014/01/04/la-maschera-nera-di-klaus-kinski-fascination-cinema/>> (11/2023).
- (2016), *Klaus Kinski. Del Paganini e dei capricci*, Piombino, Edizioni Il Foglio.
- Nacache Jacqueline (2012), *L’attore cinematografico*, trad. di Nina-Lisa Riviaccio, Alberto Scandola, Mantova, Negretto Editore. Ed. orig. (2003), *L’acteur de cinéma*, Paris, Nathan.
- Ossendrijver Mathieu (2020), “Hellenistic Astronomy and the Babylonian Scribal Families”, in A.C. Bowen, Francesca Rochberg (edited by), *Hellenistic Astronomy. The Science in Its Contexts*, Leiden-Boston, Brill, 426-439.
- Paganelli Grazia (2008), *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Milano, Il Castoro.
- Pangaro Giorgio (2010), “Sul Woyzeck di Georg Büchner e su quello di Werner Herzog” *Visioni*, 2, 1, <<https://www.studiumbri.it/letture/sul-woyzeck-di-georg-buchner-e-su-quello-di-werner-herzog/>> (11/2023).

- Pecetta Simone (2012), “Werner Herzog. L'ultimo conquistatore”, *Ondacinema*, <https://www.ondacinema.it/monografie/scheda/werner_herzog.html> (11/2023).
 Sansonna Giuseppe (2022), “Ogni mio capello bianco si chiama Klaus”, *Linus*, 58, 10, 64-69.
 Santoni Vanni (2022), “Ribaltare il punto di vista”, *Linus*, 58, 10, 76-80.
 Zweig Arnold (1923), *Versuch über Büchner*, in *Georg Büchners Sämtliche poetische Werke*, hrsg. und eingeleitet von Arnold Zweig, München-Leipzig, Rösl & Sie, XLII sgg.

Filmografia

Filmografia (parziale) di Werner Herzog

- Lebenszeichen (Segni di vita)* (1968).
Auch Zwerge haben klein angefangen (Anche i nani hanno cominciato da piccoli) (1970).
Fata Morgana (1971).
Land des Schweigens und der Dunkelheit (Paese del silenzio e dell'oscurità) (1971).
Aguirre, der Zorn Gottes (Aguirre, furore di Dio) (1972).
Jeder für sich und Gott gegen alle – Kaspar Hauser (L'enigma di Kaspar Hauser) (1974).
Herz aus Glas (Cuore di vetro) (1976).
Stroszek (La ballata di Stroszek) (1977).
Nosferatu, Phantom der Nacht (Nosferatu, principe della notte) (1979).
Woyzeck (1979).
Fitzcarraldo (1982).
Cobra Verde (1987).
Lektionen in Finsternis (Apocalisse nel deserto) (1992).
Mein Liebster Feind (Kinski, il mio nemico più caro) (1999).
Grizzly Man (2005).
The Wild Blue Yonder (L'ignoto spazio profondo) (2005).
Encounters at the End of the World (2007).
Cave of Forgotten Dreams (2010).
Into The Abyss (2011).
Queen of the Desert (2015).
Into the Inferno (Dentro l'inferno) (2016).
Nomad: in the Footsteps of Bruce Chatwin (Nomad: in cammino con Bruce Chatwin) (2019).

Altri film citati

- Fassbinder R.W. (1972), *Die bitteren Tränen der Petra von Kant (Le lacrime amare di Petra von Kant)*.
 — (1974), *Fontane Effi Briest*.
 — (1975), *Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel (Il viaggio in cielo di mamma Küsters)*.
 — (1978), *In einem Jahr mit 13 Monden (Un anno con tredici lune)*.
 Kinski Klaus (1989), *Kinski Paganini (Paganini)*.

I segni tangibili della Storia

Il rapporto tra Heiner Müller e Jannis Kounellis*

Benedetta Bronzini



Fig. 1 – Jannis Kounellis, *Libertà o Morte W Marat W Robespierre* (1969). Pubblico dominio.

* L'interesse per il dialogo umano ed artistico tra Heiner Müller e Jannis Kounellis è nato nel corso dei miei anni di dottorato, frutto dello studio degli aspetti drammaturgici e scenografici della messa in scena e delle conversazioni con Patrizio Collini dedicate alla passione di Heiner Müller per le arti figurative, in particolar modo per Goya e Tintoretto. La prima parte del titolo si rifà ad un'intervista a Jannis Kounellis del 1982 ripubblicata dieci anni più tardi da Germano Celant (1992, 98), che tornerò a citare nel testo.

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it

Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

Il debito di Heiner Müller nei confronti delle arti figurative¹ è un argomento ben noto alla letteratura secondaria, nonché uno dei più vasti e interessanti ambiti di ricerca riguardo al drammaturgo della DDR. Müller, infatti, è stato un profondo conoscitore, oltre che della letteratura e del cinema, anche della pittura e dell'arte plastica, come dimostrano i numerosi riferimenti che troviamo nelle indicazioni di scena, negli scritti, nell'autobiografia, nelle *Notizen* per opere irrealizzate custoditi nell'archivio della Akademie der Künste di Berlino e nello Heiner-Müller-Archiv *Transitraum* della Humboldt Universität zu Berlin². In particolare, Müller era affascinato dal Rinascimento, dal Barocco e dall'arte postmoderna: Michelangelo, Tintoretto, Francisco Goya, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Rauschenberg e Jackson Pollock sono stati senza dubbio i suoi principali riferimenti; tuttavia, in particolar modo dopo i viaggi internazionali intrapresi dalla fine degli anni '70, è con l'arte italiana che sentiva una particolare affinità. "Für Tintoretto werfe ich den Expressionismus weg" (Müller 1986)³, scriveva a Erich Wonder nel 1986. Due anni più tardi avrebbe approfondito l'interesse per la teatralità espressa dal *Ritrovamento del corpo di San Marco* (1562) nella lettera all'amico Robert Wilson (Müller 2005, 319-321), divenuta un vero e proprio manifesto per un teatro fatto di "esplosioni di immagini"⁴. In effetti, il teatro di Heiner Müller, che definiva la propria opera "wie ein Auslöschen von Bildern" (Müller 1990, 142)⁵, può essere descritto come un continuo accavallarsi di scenari inquietanti e apocalittici al quale la vista dello spettatore viene sottoposta: si pensi al cimitero di automobili che fa da sfondo al *Puppentheater in Leben Gundlings Friedrich von Preußen. Lessings Schlaf Traum Schrei* (1978), alla foto strappata dell'autore che ne sigilla la morte in *Hamletmaschine* (1979) e alla proiezione grottesca e pornografica di *Der Rosa Riese in Germania 3 Gespenster am toten Mann* (1995).

Nel panorama artistico appena citato, questo breve saggio, che vuole essere lo spunto iniziale per un'analisi più approfondita, si concentra su una particolare affinità elettiva, all'oggi poco indagata, che ha segnato gli ultimi anni di vita

¹ Tra i primi a portare all'attenzione i riferimenti pittorici nel teatro mülleriano è stato proprio Patrizio Collini, che nel 1992 sottolineava come la copertina scelta nel 1988 nella DDR per la raccolta semicompleta del teatro di Heiner Müller fosse il *Duello* di Goya (Collini 1992, 419), accostando l'autore delle *Pinturas negras* e il ventennio di violenza che ha seguito l'invasione napoleonica della Spagna nel 1808 al drammaturgo tedesco e al suo contesto storico.

² Ringrazio la Internationale Heiner Müller Gesellschaft, e in particolare Anja Quickert e Kristin Schulz per la consulenza scrupolosa e attenta e Bernhard Klaus Tragelehn per la disponibilità ad approfondire insieme il dialogo artistico tra Heiner Müller e Jannis Kounellis.

³ Trad.: per Tintoretto getto via l'Espressionismo. Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

⁴ L'artista e scrittrice libano-statunitense Etel Adnan ha dedicato al rapporto di Müller con l'arte figurativa, e in particolare con Tintoretto, ben due articoli (Fiorentino 2005, 37), da cui emerge il valore storico e politico che sia Adnan che Müller attribuivano all'immagine: specchio del reale, "esplosione di memoria" e, al tempo stesso, fonte di bellezza e dunque di salvezza dall'orrore del mondo (*Dasmögliche Ende des Schreckens*).

⁵ Trad.: come immagini che si sgretolano.

del drammaturgo di Eppendorf, ovvero il suo rapporto con Jannis Kounellis. Quello tra il più noto drammaturgo della Germania divisa e il massimo esponente della cosiddetta *arte povera*⁶ è stato un legame profondo, che ha coinvolto i due artisti ben oltre la collaborazione lavorativa. Come si apprende dalla corrispondenza privata custodita nello Heiner-Müller-Archiv della Akademie der Künste (BerlinOst), a Berlino erano soliti incontrarsi da Fofi's, il ristorante greco nella Fasanenstraße a Kurfürstendamm, un crocevia di artisti e intellettuali internazionali. Müller, vissuto nell'epicentro della storia europea del ventesimo secolo, come frontaliere della Cortina di ferro; Kounellis, originario del Pireo, approdato a Roma ben prima della Dittatura dei Colonnelli, nel 1956, ammiratore di Tiziano, di Jackson Pollock e di Lucio Fontana. Entrambi gli artisti erano convinti dell'indipendenza formale dell'immagine dal testo⁷ e della sua supremazia come strumento narrativo e performativo. Secondo Kounellis, infatti, Heiner Müller "non scriveva da letterato, ma descriveva ciò che vedeva" (Fiorentino 2005, 73), procedeva trasponendo in teatro ciò che aveva visto con i propri occhi: lo stesso faceva l'autore greco con le proprie sculture e installazioni. È stato proprio Kounellis, non a caso, a trovare nella Storia la spiegazione più esaustiva riguardo all'amore di Müller per l'arte figurativa:

Müller amava i dipinti per il loro potere di sintesi, per il loro essere costruzioni simili a strati di memoria che si annullano per meglio accogliere il nuovo strato di memoria che va a ricoprirla. (Kounellis 2000, 5)

La memoria, nella sua consistenza materica, tangibile e stratificata, è quella che caratterizza anche le opere dell'artista greco, in cui ogni dettaglio, dalla scelta di un materiale a quella di un oggetto, deve essere considerato nella propria dimensione storica, si pensi a *Libertà o Morte W Marat W Robespierre* (1969), in cui le parole di rivoluzione scritte sulla ghisa sono illuminate da una candela accesa.

Se in particolar modo a partire dal ritorno dagli USA, nel 1977⁸, Heiner Müller aveva basato il proprio teatro su delle *Bildbeschreibungen*, dando sempre più spazio alle scenografie, come dimostrano le collaborazioni di questi anni con Bob Wilson, Dimiter Gotscheff, Theodoros Terzopoulos e Mark Lammert, l'avvicinamento di Jannis Kounellis al teatro e alla plasticità della scenografia risale

⁶ A questo proposito è interessante notare come il critico Germano Celant abbia coniato la definizione di *arte povera* basandosi su un esempio teatrale, ovvero sul "teatro povero" di Jerzy Grotowski, avvicinando immediatamente le opere di Kounellis ad una formula drammaturgica.

⁷ Come spiega Kounellis a Francesco Fiorentino, un altro punto in comune con Müller era che nessuno dei due leggeva il testo prima di lavorare alla messa in scena. "Non ci si basa sul testo, ma sulla storia" (Fiorentino 2005, 76).

⁸ Come si evince in particolar modo dall'autobiografia *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, la permanenza negli Stati Uniti ha profondamente influenzato la percezione mülleriana dello spazio, portandolo a riflettere ulteriormente sulla predominanza dell'immagine come strumento narrativo per il proprio teatro: "Meine Grunderfahrung in den USA war die Landschaft, zum ersten Mal in meinem Leben hatte ich ein Gefühl für Landschaft, für den Raum" (Müller 2007, 222). Similmente, Jannis Kounellis avrebbe parlato con Celant di "epicità dello spazio americano" (Celant 1992, 17).

invece già agli anni '60. Dopo aver debuttato nel 1968 al Teatro Stabile di Torino insieme al regista Carlo Quartucci nello spettacolo *I testimoni* di Rózewicz, per il quale aveva realizzato una scena con dei sacchi di carbone, si dedicò allo sviluppo di un linguaggio drammaturgico fatto di oggetti ed elementi tangibili, concreti ed evocativi, come il carbone, il fuoco, la lana, i sacchi di juta, le piante e gli animali, attribuendo alla materia artistica la sua verità e il potere di trasformare lo spazio in una "cavità teatrale e umanistica", in cui "l'uomo è il vero punto di vista del teatro, la sua centralità" (Celant 2019, 47).

C'era una grande vicinanza, questo è il titolo dell'intervista del 2003 in cui Jannis Kounellis raccontava a Francesco Fiorentino gli anni di conoscenza con Müller (Fiorentino 2005, 71-78)⁹. Ad avvicinare i due artisti, ben prima del loro primo incontro, era stata la visione benjaminiana della Storia, insieme alla volontà di portare a collidere il piano dell'arte con quello della realtà. Entrambi, come emerge da un'intervista di Kounellis datata 1982, interrogano le rivoluzioni del passato, indagandone gli esiti nel presente:

Cerco tra i frammenti (emotivi e formali) segni tangibili della Storia. Cerco drammaticamente l'unità, anche se è irraggiungibile, anche se è utopica, anche se è impossibile e, per tutte queste ragioni, drammatica. Sono contro l'estetica della catastrofe: [...] cerco il mondo di cui i nostri vigorosi e arroganti antenati del XIX secolo ci hanno lasciato esempi di forma e contenuto rivoluzionari. [...] Sono un viaggiatore esperto. Conosco tutti i percorsi tortuosi della mia terra d'Europa. [...] Mi piace il personaggio di Ofelia come lo descrive Shakespeare, e onoro i morti. (Celant 1992, 98)

Una conclusione, quella di Kounellis, che ricorda inevitabilmente *Die Europa der Frau* (Müller 2005, 79), il monologo della *Hamletmaschine* dedicato alla Ofelia/Elettra del XX secolo, che converte la pulsione di morte in ribellione.

Questi aspetti si dimostreranno centrali nelle due principali collaborazioni di Müller e Kounellis, ovvero la messa in scena della trilogia *Mauser-Quartett-Der Findling* al Deutsches Theater di Berlino nel 1991 e il volume curato insieme al pittore e scenografo Mark Lammert, *Ich hab zur Nachtgegessen mit Gespenstern*, di un anno successivo.

Per la prima volta Müller e Kounellis si erano conosciuti attraverso Rebecca Horn, con la quale tra il 1986 e il 1990 avevano progettato *Die Endlichkeit der Freiheit*: una mostra collettiva dedicata al muro di Berlino da realizzarsi contemporaneamente in entrambi i settori della "città dai due cuori"¹⁰, a ridosso del Muro. Il titolo, come è lo stesso Kounellis a ricordare (Kounellis 2000, 8), era stata un'idea di Müller, che con il sostantivo "Endlichkeit" voleva sottolineare

⁹ Un anno prima, Adriano Sofri affermava di aver accettato di partecipare al volume *Drucksache N.F.2* curato da Kounellis e Wolfgang Storch in onore di Müller proprio in nome del profondo legame affettivo che aveva percepito tra i due (Fiorentino 2005, 27).

¹⁰ *Berlin Twohearted City* (Horn, Müller 1991, 9) è il titolo della poesia con cui Müller partecipa alla mostra.

sia l'arrivo tanto atteso della libertà (*endlich*) che la sua precarietà (*Endlichkeit*). La mostra si fece, con la partecipazione di Giovanni Anselmo, Barbara Bloom, Christian Boltanski, Hans Haacke, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis¹¹ stesso, Via Lewandowsky, Mario Merz, Raffael Rheinsberg e Krzysztof Wodiczko, ma fu realizzata solo nel 1990, in una Berlino non più divisa, proprio nei giorni della riunificazione tra il 1° settembre e il 7 ottobre, acquisendo un significato ben diverso da quello con cui era stata pensata alla metà degli anni '80. Gli artisti avevano ricevuto il compito di aggirarsi per Berlino e scegliere un luogo da far rivivere attraverso un'opera d'arte. Le installazioni, come scrisse Müller nell'introduzione al catalogo, mostravano adesso "le fratture dell'unificazione, consentendo uno sguardo nell'abisso della libertà" (Fiorentino 2005, 73).

Come la mostra *Die Endlichkeit der Freiheit*, anche il lavoro a *Mauser*, realizzato a un anno dalla riunificazione delle due Germanie, ha imposto a Müller e Kounellis di operare contemporaneamente su piani storici molteplici: il passato, che ripercorre le rivoluzioni fallite o sfociate nel terrore, a partire dal 1789, e il presente, altrettanto critico, di una riunificazione tedesca titubante e complessa. Dieci anni più tardi, Kounellis avrebbe descritto il *Deutsches Theater* del 1991 come una "palestra, nave di legno, palcoscenico" in cui "il grottesco angoloso prendeva carne ed anima, e mentre ogni certezza al di fuori delle mura del teatro naufragava provocando ferite e dolore, il bravo capitano Heiner Müller si dibatteva" (Kounellis 2000, 10). Era infatti impossibile comprendere se fossero gli eventi esterni a guidare la messa in scena, o se stesse invece avvenendo il contrario.

L'irrompere della Storia nel teatro emerge chiaramente dalle scelte drammaturgiche di Kounellis, che scelse un'unica ambientazione. Al centro della scena vi era un cilindro di metallo, colmo di sangue, conficcato nel palcoscenico e alto cinque metri. Degli armadi, dei vecchi armadi dei tempi di guerra, disposti come un piccolo anfiteatro, emergevano dal cilindro all'inizio dello spettacolo, andando a comporre lo sfondo della scena. Intorno al cilindro correvano delle rotaie, che formavano un cerchio intorno al buco. Sulle rotaie viaggiavano quattro piccoli vagoni da miniera. "Sono vecchie cose che finalmente si rivedono" (Fiorentino 2005, 74)¹², spiegava il maestro dell'*arte povera*, creando il proprio "dialogo con i morti" attraverso il potere evocativo della materia. Quel lavoro voleva essere la trascrizione della *Storia della Croce* di Piero nel ciclo di affreschi di Arezzo (Gnoli 2016). Come Jannis Kounellis avrebbe spiegato in un'intervista vent'anni più tardi, infatti, ad affascinarlo allora era il peso concreto, doloroso della croce di Cristo¹³, che nel caso mülleriano è divenuto il peso del sacrificio

¹¹ La partecipazione di Kounellis fu ridotta a una sola delle installazioni che aveva progettato. L'artista greco aprì al pubblico la centrale elettrica della Potsdamer Straße progettata all'inizio del 1900 dall'architetto Heinrich Müller e rimasta abbandonata a partire dagli anni '70, durante l'era Honecker.

¹² Nel 2015 gli armadi sono stati il principale elemento scenografico anche della *Hamletmaschine* portata in scena al Piccolo Teatro di Milano insieme a Theodoros Terzopoulos.

¹³ Un tema affrontato già in *Tragedia civile* (1975), dove la sagoma della croce riflessa sul pavimento mette ancora più in evidenza il vuoto e l'assenza.

che accomuna le vittime della rivoluzione. Quella selezionata da Müller, infatti, è una trilogia che dolorosamente illustra le ragioni più intime che hanno portato al fallimento della DDR come utopia politica, fino alla sua implosione, dando voce a coloro che ne furono vittima. *Mauser, Lehrstück*, scritto nel 1970 come episodio centrale di un'altra trilogia (*Philoktet, Mauser, Der Horatier*) e immediatamente censurato in patria, illustrava la macchina disumana e disumanizzante celata dietro la rivoluzione, che travolge i rivoluzionari e li spinge in un vortice ossessivo di distruzione. La coazione ad annientare i nemici della rivoluzione¹⁴ e a continuare a "strappare l'erba affinché rimanga verde"¹⁵ porta infatti alla morte dei suoi stessi difensori. Se *Mauser* impone di confrontarsi con la degenerazione di un'utopia, attraverso *Quartett* (1984) e *Der Findling* (1984-1987) Müller mette in scena la progressiva distruzione di una società dal suo interno. Il cancro che divora Merteuil dalle viscere, come la violenza tra i sessi e il terrorismo della ragione al centro della riscrittura mülleriana di Laclos, fanno da specchio al dramma familiare tragicamente reale al centro di *Der Findling*, riscrittura kleistianiana dedicata alla vicenda di Thomas Brasch, in cui l'odio del padre nei confronti del figlio adottivo è diventato la rabbia del funzionario di partito, che sceglie di denunciare il proprio figlio, divenuto *Feind der Revolution*.

Ich hab zur Nachtgegessen mit Gespenstern è il titolo di un breve componimento mülleriano che dà a propria volta il nome a un libretto in due volumi (*Blockade* e *Ich hab zur Nachtgegessen mit Gespenstern*) realizzato nel 1992 da Müller, Kounellis e Mark Lammert. Qui, accanto a una selezione di scritti e frammenti del drammaturgo tedesco¹⁶ e a una serie di disegni e acqueforti in cui Lammert ritrae con tratti stilizzati corpi bloccati fisicamente ed emotivamente, spiccano cinque volti classicheggianti, dalle grandi pupille, disegnati da Kounellis per illustrare *Herakles 13*, ovvero la tredicesima fatica di Ercole, così come l'aveva immaginata Heiner Müller in un breve componimento poetico: "La tredicesima fatica di Ercole fu quella di liberare Tebe dai Tebani"¹⁷, ovvero dalla sua stessa famiglia, che qui l'eroe uccide in preda al delirio, per poi svegliarsi e prendere tragicamente atto della propria miseria. "WER KEINEN FEIND MEHR HAT, TRIFFT IHN IM SPIEGEL" (Müller 2007, 284), annotava Müller nei primissimi anni '90 nella propria autobiografia, nello stesso periodo di stesura di *Herakles 13*. Attraverso la figura di Ercole, che sconfitti tutti gli avversari rivolge la forza e la violenza verso sé stesso e la propria famiglia, Müller e Kounellis sembrano riprendere in mano il *Mauser* e consegnare la capitolazione degli intenti rivoluzionari del XX secolo alla mitologia. A questo proposito, è interessante notare

¹⁴ "TOD DEN FEINDEN DER REVOLUTION" (Müller 2005, 118).

¹⁵ "Das Gras müssen wir noch ausreißen, damit es grün bleibt" (ivi, 121).

¹⁶ Sono testi editi anche nei *Gedichte* e negli *Schriften*, che costituiscono il nucleo centrale della produzione mülleriana degli ultimi anni, ovvero: *Der Bankrott des großen Sargverkäufers; Seife im Bayreuth, Herakles 13, Müller im Hessischen Hof, Senecas Tod* e *Mommsensblock*.

¹⁷ "Die dreizehnte Arbeit des Herakles war die Befreiung Thebens von den Thebanern" (Kounellis, Lammert, Müller 1992, 19).

come la furia cieca nella poesia si pone in totale contrasto con la linearità dei volti, grandi e inespessivi, che compaiono nei disegni.

Dopo il 1995, Kounellis sarebbe tornato più volte a dedicarsi a Heiner Müller: con *Drucksache N.2*, il volume in onore del drammaturgo tedesco curato con Wolfgang Storch nel 2000 e, nel 2015, per mettere in scena la *Hamletmaschine* al Piccolo Teatro di Milano insieme a Theodoros Terzopoulos.

Particolarmente interessante – e oggetto di prossimo approfondimento – è l'attenzione che Jannis Kounellis in *Drucksache N.F. 2* ha dedicato a quello che avrebbe potuto essere il *Galilei* mülleriano, pubblicando per la prima volta i frammenti composti da Heiner Müller attraverso gli anni per un dramma rimasto incompiuto dedicato alla figura di Giordano Bruno.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV. (2016), "B. K. TRAGELEHN '13 x HEINER MÜLLER'", *Theater der Zeit*, Berlin, Akademie der Künste.
- Becher J.R. (1914), *Verfall und Triumph*, Teil 1, *Gedichte*, Berlin, Hyperionverlag.
- Celant Germano, a cura di (1992), *Kounellis*, Catalogo della mostra, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea, 10 aprile-31 maggio 1992, Milano, Fabbri Editori.
- (2019), *Jannis Kounellis*, Milano, Fondazione Prada.
- Collini Patrizio (1992), "Heiner Müller", *Belfagor*, 47, 4, 419-438.
- Di Domenico Giorgio (2018), "'Una partecipazione che va trovata': Jannis Kounellis, *Tragedia civile*, 1975", *Studi di Memofonte*, 21, 216-242.
- (2022), "Libertà o morte W Marat W Robespierre", *Paragone*, 73, 163-164, 57-69.
- Fiorentino Francesco, a cura di (2005), *Heiner Müller. Per un teatro pieno di tempo*, Roma, Artemide.
- Horn Rebecca, Müller Heiner (1991), *Die Endlichkeit der Freiheit*, Gießen, Institut für Angewandte Theaterwissenschaft.
- Kounellis Jannis, Storch Wolfgang, Hrsgg. (2000), *Drucksache N.F. 2*, Düsseldorf, Richter Verlag.
- Kounellis Jannis, Lammert Mark, Müller Heiner (1993), *Ich hab zur Nacht gegessen mit Gespenstern*, Berlin, Reison.
- Lambarelli Roberto (2012), "Jannis Kounellis: Pittura teatro del mondo", *Arte e critica*, 70, 40-43.
- Lehmann Hans-Thies (1999), *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.
- (2002), *Das Politische Schreiben Essays Zu Theatertexten*, Berlin, Theater der Zeit.
- Lehmann Hans-Thies, Primavesi Patrick, Hrsgg. (2003), *Heiner Müller Handbuch*, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- Müller Heiner (1986), "Grußwort an Erich Wonder zu dessen Ausstellung 'Raum-Szenen / Szenen-Raum', Düsseldorf 1986", *Die Zeit*, 10. Januar 1986.
- (1990), *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2002), *Werke 5. Die Stücke 3*, hrsg. von Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2005), *Werke 8. Die Schriften*, hrsg. von Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- (2007), *Werke 9. Autobiographie*, hrsg. von Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Nitschmann Till, Vaßen Florian, Hrsgg. (2021), *KüstenLANDSCHAFTEN. Grenze-Tod-Störung*, Bielefeld, Transcript.

Sitografia

- De Sanctis Linda (2014), “Il sipario strappato di Kounellis: ‘Così porto in scena le visioni della pittura’ ”, *La Repubblica*, 12 febbraio 2014, <https://roma.repubblica.it/cronaca/2014/11/12/news/il_sipario_strappato_di_kounellis_cos_porto_in_scena_le_visioni_della_pittura-100316909/> (11/2023).
- Gnoli Antonio (2016), “Jannis Kounellis: ‘Sono un vecchio Ulisse senza Itaca innamorato della pesantezza dell’arte’ ”, *La Repubblica*, 24 luglio 2016, <<https://www.repubblica.it/cultura/2016/07/24/news/d-144742779/>> (11/2023).
- Piccolo Teatro di Milano (2015), *Hamletmaschine* (Kounellis, Müller, Terzopoulos), <<https://vimeo.com/398889433>> (11/2023).
- Stiftung Preußischer Kulturbesitz (2020), *Rebecca Horn “Raum des verwundeten Affen” – Entstehungsgeschichte des Werkes*, <<https://vimeo.com/453588437>> (11/2023).

Per un dialogo ravvicinato tra pittori: Otto Vermehren e la *Madonna Sistina* di Raffaello

Lucia Borghese Bruschi

Forse, per rendere omaggio a Patrizio Collini con un contributo su Otto Vermehren (1861-1917), nella cui opera pittorica è presente uno strano richiamo alla *Madonna Sistina*, si potrebbe per l'appunto fare riferimento a Freud, cui Patrizio attribuisce, in un suo saggio su Raffaello e le origini del Romanticismo tedesco, il merito di aver “riconosciuto in modo esemplare” (Collini 2006, 151) il carattere onirico-visionario della pittura di Raffaello.

Spesso recepitata come una “teofania”, la *Madonna Sistina*, che all'improvviso, allo spalancarsi delle tende muove verso l'osservatore, si propone in realtà come “ritratto di un'apparizione” (De Vecchi 2001, 36). Appare infatti come una donna reale, viva, che, scalza, viene avanti da un orizzonte di luce – formato, a guardare bene, da testine di angeli – sopra le nubi e, forse, insieme ad esse, suscitando una sconvolgente sensazione di “immediatezza e verità” (*ibidem*). Sia i suoi occhi sia quelli del Bambino “fissano lo spettatore, istituendo un rapporto diretto e di grande efficacia suggestiva” (*ibidem*), ovvero accentuando l'effetto illusionistico del movimento, e “cancellando ogni senso di distacco e di separatezza” (ivi, 37).

Per offrire allo sguardo e ai sensi la percezione dell'ignoto – una dimensione invisibile e densa di mistero che sembra appartenere a un altro mondo – e renderla universalmente accessibile, nel suo dipinto Raffaello introduce infatti, con quella figura aerea e come mossa dall'eros che allo spalancarsi delle tende viene avanti da uno sfondo di luce, un dinamismo inaudito, dando corpo a una visione epifanica. Già il Vasari, che nella *Sistina* aveva visto “cosa veramente

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it

Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

rarissima et singulare” (1943 [1550], 125), ne aveva rilevato la sorprendente originalità, e la cultura tedesca dell’età classico-romantica, che ne comprese lo straordinario valore innovativo, ne fu profondamente influenzata. Winckelmann attribuisce a Raffaello la capacità di leggere l’arte della Grecia antica, Herder e Goethe rilevano in quella Madonna col Bambino un sorprendente carattere di disinvoltura, mentre i primi Romantici, i fratelli Schlegel e Novalis vi vedono una prefigurazione della poetica romantica. Nel dialogo *Die Gemälde*, redatto da Caroline e August Wilhelm Schlegel nel 1799 in seguito alla visita, a Dresda, della Gemäldegalerie Alte Meister, e pubblicato nella rivista *Athenaeum*, “se ne sottolinea esplicitamente l’incomunicabilità del significato” (2006, 152), osserva Collini, ma poi ne vengono considerati molteplici elementi, anche quelli “apparentemente secondari che rendono il dipinto tanto più ‘romantico’ e ‘progressivo’ e, soprattutto, la sua struttura di tempio aperto che produce l’effetto di una finestra aperta su un infinito interiore (o, più semplicemente, di uno strappo nel sipario)” (Collini 2006, 154).

Nei dialoghi sulla pittura che nell’estate del 1798 si svolsero nella galleria di Dresda tra i fratelli Schlegel, Novalis e Caroline Schlegel, si era osservato che la Madonna “non può essere chiamata Dea, ma ha tra le braccia il Bambino che è un Dio; nessun bambino ha questo aspetto, lei invece è la massima espressione di umana immagine” (Gazzola 2013, 105). E Nietzsche, ottant’anni dopo, leggendo quell’opera di Raffaello come una “visione” laica, “onesta” da parte del pittore rispetto alla “religiosità estatica” corrispondente all’interpretazione e alle aspettative della sua committenza, in *Il viandante e la sua ombra* avrebbe scritto di quel Bambino:

Reguardo all’espressione ‘redentrica’ sul viso di un bambino, Raffaello, l’onesto, che non voleva dipingere uno stato d’animo alla cui esistenza non credesse, abbindolò i suoi spettatori credenti in una garbata maniera; dipinse quel gioco di natura che non di rado accade, l’occhio dell’uomo nella testa del bambino, e precisamente l’occhio dell’uomo prode e misericordioso che vede uno stato di miseria. Per quest’occhio ci vuole una barba; che questa manchi e che due età diverse parlino qui da uno stesso volto, è il piacevole paradosso che i credenti si sono spiegati nel senso della loro fede nel miracolo: come anche l’artista poteva aspettarsi dalla loro arte di interpretare e di interpolare. (Nietzsche 1981 [1886], 172, trad. di Giametta)¹

¹ “In Betreff des „heilandhaften“ Ausdrucks im Kopfe eines Kindes hat Raffael, der Ehrliche, der keinen Seelenzustand malen wollte, an dessen Existenz er nicht glaubte, seine gläubigen Betrachter auf eine artige Weise überlistet; er malte jenes Naturspiel, das nicht selten vorkommt, das Männerauge im Kindskopfe, und zwar das Auge des wackeren hülfereichen Mannes, der einen Nothstand sieht. Zu diesem Auge gehört ein Bart; dass dieser fehlt und dass zwei verschiedene Lebensalter hier aus Einem Gesichte sprechen, diess ist die angenehme Paradoxie, welche die Gläubigen sich im Sinne ihres Wunderglaubens gedeutet haben: so wie es der Künstler von ihrer Kunst des Deutens und Hineinlegens auch erwarten durfte” (KSA 2, S. 586).

Nei primi anni Ottanta Otto Vermehren, profondamente colpito dall'incontro a Dresda con la *Madonna Sistina*, che subito aveva suscitato la sua incondizionata ammirazione², sembra aver recepito, insieme all'intrinseco dinamismo, l'assolutezza paradossale e l'inaudita modernità di quell'opera onirico-visionaria. Studente di Accademia a Monaco, ma soprattutto autodidatta consapevole, frequentatore assiduo delle gallerie e dei musei, amante della musica e iscritto alla Società monacense di canto, interessato a sviluppare essenzialmente il rapporto di poesia e pittura, si dedica con il lavoro conoscitivo della copia, concepita come "traduzione" di un'opera di poesia – così l'aveva intesa il conte Schack, viaggiatore esperto dei musei d'Europa, traduttore di poesia e collezionista di dipinti³ – all'approfondimento dell'opera di Rembrandt, Raffaello, Van Dyck, Tiziano e Giorgione, con i quali comincia a intessere un dialogo stringente mediante proprie originali variazioni di alcuni loro dipinti in particolare, o di loro "ritagli", per lui essenziali. Tali variazioni, che, per una straniante contiguità subito chiamano in causa i loro taciti referenti, segnano il suo percorso artistico, per il quale è stato tuttavia decisivo l'incontro precocissimo, e per lui rivelatore, con l'opera di Arnold Böcklin, il solo tra i contemporanei che giudica paragonabile agli "antichi maestri" per competenza e ingegno e, rapportato alla realtà presente, di analoga intensità rappresentativa. "Egli è quanto di meglio oggi in assoluto vi sia"⁴, scriverà nel 1885 in una lettera alla madre, avendo inaugurato fino dal 1880 un dialogo muto e tuttavia manifesto con la sua opera, sia attraverso la copia di suoi specifici soggetti sia attraverso proprie varianti originali, e, più in generale, con l'adozione – analogamente a Böcklin – di un orizzonte poetico tendenzialmente universale, debitore della "nuova mitologia" dei Romantici intravista anche in Raffaello, che "postula una riconciliazione fra il repertorio iconografico classico e quello cristiano" (Collini 2006, 153). Nel suo percorso artistico Otto Vermehren svilupperà così, in base a tali coordinate diacroniche, alcune sequenze figurative incentrate su pochi ma essenziali nuclei semantici, per l'articolazione e lo svolgimento delle quali l'opera di Raffaello ha rappresentato un riferimento decisivo.

La *Sistina* si iscrive per Vermehren in una progressione metamorfica, incentrata sul nucleo relazionale della Madonna col Bambino. Essa si annuncia con uno schizzo a matita nei suoi *Taccuini* monacensi che riproduce, per l'appunto, la *Madonna Tempi* di Raffaello, dove l'intreccio amoroso, palpitante, del volto della madre stretto a quello del figlio che sostiene con entrambe le mani – men-

² Otto Vermehren, lettera al padre, Dresda, 21 ottobre 1881, Archivio Otto e Augusto Vermehren (da ora innanzi AOAV), Firenze.

³ Adolf Friedrich von Schack, proveniente, come Otto Vermehren, dal Mecklenburg – la regione liminare delle città anseatiche, "piatta" come la lingua che vi si parla, il Niederdeutsch o Platt – aveva istituito a Monaco la straordinaria galleria che accoglieva copie dagli antichi maestri e dipinti di autori moderni quali Feuerbach, Marées, Böcklin.

⁴ "Er [Böcklin] ist das Beste, was es heute überhaupt gibt". Otto alla madre, München, 22 giugno 1885, AOAV, Firenze. La traduzione italiana è di Lucia Borghese Bruschi, ivi.

tre col respiro sembra dargli vita – costituisce l'avvio di una relazione di cui nella *Sistina* deve aver intravisto il culmine o una figurazione estrema.

Di quell'opera eseguirà, infatti, in quella fase del suo intensissimo apprendistato, una copia, per donarla al fratello Max, allora studente di teologia a Erlangen e a Lipsia e poi pastore a Wustrow nel Mecklenburg. Non ne conosciamo le misure, ma si può immaginare che quel dipinto fosse tra le numerosissime copie – molte di grandi dimensioni – già eseguite nel luglio 1883, quando racconta al padre della propria attività, del dialogo e del reciproco confronto che ha con Gyula Benczúr, il pittore ungherese suo professore di disegno e allora suo principale interlocutore, che lo comprende, lo stima e nel proprio atelier trattiene alcune sue opere per ispirarvi.

Ma accanto alla copia della *Sistina* Vermehren concepisce anche una composizione originale che in modo indiretto, ma significativo, rinvia a quell'opera rivoluzionaria. Nell'elenco del 1912 dei propri dipinti che faranno parte della sua casa atelier egli la descrive, indicandone con sobria precisione gli elementi costitutivi: “*Madonna col Bambino, che siede davanti a un paesaggio, originale non finito, tela*”⁵. Il rinvio a Raffaello affiora tuttavia dal dipinto stesso, “originale, non finito”, che lo rivela con muta e perturbante evidenza nella prospettiva inaudita che chiama in causa l'osservatore, indicando un enigmatico collegamento con la *Madonna Sistina*.

Segretamente, ma in modo manifesto, Vermehren pone la propria opera in un rapporto dialogico stringente con quella – estrema – del suo ineguagliabile precursore, isolando, nella *Sistina*, l'elemento di relazione e introducendolo nella propria composizione, come per prefigurare un passaggio. Il Bambino si richiama inconfondibilmente a quello della *Sistina*, e non solo per la posizione del corpo e i gesti con cui si rapporta alla Madonna, ma soprattutto per la dismisura del suo occhio sinistro e per lo sbilanciamento perturbante dello sguardo, con cui cattura l'osservatore. Appare invece inserito in un altro contesto, incerto e lasciato come in sospenso: è infatti costitutivamente 'non finito', in fieri, tale da indicare in modo cogente un'imminenza. È seduto in grembo alla Madonna, che con la mano destra lo sostiene – come in Raffaello – sotto l'ascella e nella sinistra tiene aperto, mediante l'indice, un libro. Il Bambino ha la gamba destra accavallata sull'altra e con la mano sinistra si regge il piedino curvandosi in avanti mentre il suo occhio – assoluto centro relazionale del dipinto – includendo il riguardante si dilata, sconfinando.

Il dipinto di Otto Vermehren sembra pertanto raffigurare una fase precedente, se si considerano il Bambino, che ha il corpo e la capigliatura di una creatura di pochi mesi, il gesto che nell'insieme lo caratterizza in rapporto alla Madonna e lo spazio angusto entro il quale sono confinati. Dietro di loro si apre tuttavia un orizzonte ampio con un paesaggio arioso, “non finito”, con il “cielo” o piuttosto “l'aria” – Vermehren usava così indicare, “atmosfericamente”, la rappresentazione pittorica di quell'elemento – attraversata dalla tenue traccia architettonica di un

⁵ “Madonna mit Kind, vor Landschaft sitzend, unfertiges Original, Leinwand”.

arco a tutto sesto, che ricorda un tabernacolo, e, in orizzontale, all'altezza delle figure, da una strana striscia bianca, come uno strappo. Con la veste rossa, il manto azzurro e il velo bianco che dalla testa le scende sulle spalle includendo lei e il Bambino, la Madonna di Vermehren è infatti seduta, come stretta in un interno appena accennato o lasciato indovinare al di qua di una balaustra che la separa dall'aperto, e volge lo sguardo altrove, forse turbata o alla mercè di forze imperscrutabili, come in uno stato di sospensione – laddove nella *Sistina*, con una singolare coincidenza nella direzione dello sguardo di quella Madre e di quel Bambino rivolti all'osservatore, entra nel mondo, irrompendo al di qua del tendaggio e della balaustra in primo piano, nella realtà visionaria del riguardante.

Nella biforcazione dello sguardo della Madonna rispetto al Bambino si concentra dunque essenzialmente, nell'opera di Otto Vermehren, il dinamismo delle forze, come se preludesse alla *Sistina* e all'assolutezza del suo venire. Tra consapevolezza e smarrimento, l'equilibrio appare in forse. Ma il *focus* del dipinto è l'occhio rivelatore del Bambino, quasi espressionistico nel suo oscuro dilatarsi, che fa convergere vertiginosamente su di sé l'attenzione. In quell'occhio dove si configura l'essenzialità del "non finito", se ne rivela anche il carattere costitutivo nella sua pittura. Tra la sua *Madonna col Bambino* e la *Sistina* intercorre dunque un passaggio risolutivo, o un "salto", che sembra annunciarsi con una mancanza. La dicitura ellittica "originale non finito" nel suo elenco del 1912 indica infatti – esemplarmente per l'opera di Otto Vermehren – il fattore della sua intrinseca relatività.

Molti anni dopo aver eseguito quel dipinto, Otto Vermehren si trasferisce a Firenze con la famiglia – la moglie Margherita, italiana, e il figlio Augusto, dodicenne – e la memoria della 'Sistina' sembra affiorare ancora una volta, in modo enigmatico, nella sua opera, in un singolare affresco che esegue per l'inaugurazione della Chiesa evangelica tedesca di Lungarno Torrigiani. Una figura in piedi, a grandezza più che naturale, a sinistra dell'arco che separa la navata della chiesa dall'abside, sembra incedere, scalza come nella *Sistina*, con un bambino nudo in braccio, stagliandosi sullo sfondo libero e arioso di una finta finestra, una monofora a tutto sesto che la incornicia. Non è tuttavia una Madonna col Bambino, che lo porta, ma un Cristo in cammino. Ha un corpo monumentale e muove il passo con i piedi nudi, bellissimi come quelli della *Madonna Sistina*, e gambe poderose che, grazie al drappeggio del manto sopra la lunga veste bianca, ne mostrano la ponderazione. Il suo sguardo è rivolto al Bambino il cui corpo sostiene – diversamente dalla "Madonna di Raffaello" – col braccio e con la mano sinistra, mentre con la destra, grande e bellissima come l'altra, regge il suo piedino destro. Il Bambino, seduto proprio come nella sua *Madonna col Bambino*, somiglia a quel suo antecedente "originale, non finito", anche per i gesti e l'assetto generale, ma, rispetto a lui, è in posizione speculare. Raffigurati nell'affresco come in un altrove, il Cristo e il Bambino, uniti dallo sguardo assorto, sono compresi in una sorta di distacco pensoso, alimentato da una dinamica circolare e intima che vede collegati il volto mite del Cristo incorniciato dalla barba e dai lunghi capelli ondulati e la testa del Bambino al quale si stringe.

Chi entrava in quella chiesa si trovava davanti alla straniante rappresentazione di un Cristo “doppio”, ovvero di un Cristo sdoppiato. Sul bordo della veste intorno al collo l'autore dell'affresco aveva tracciato, in oro, a mo' di “greca”, il proprio nome e la data in caratteri romani, “OTTO VERMEHREN FECIT ANNO DOMINI MCFMI”. Nella chiesa oggi l'affresco non è più visibile, coperto o rimosso in epoca non precisata. Ne reca ora testimonianza solo una fotografia in bianco-nero, conservata anche dagli Uffizi.

Riferimenti bibliografici

- AOAV, Archivio Otto e Augusto Vermehren, Firenze.
- Collini Patrizio (2006), “Descrizione di un'apparizione: Raffaello e le origini del Romanticismo tedesco”, *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, 59, 2, 151-167.
- De Vecchi Pierluigi (2001), “Difficoltà/facilità e sprezzatura nell'opera di Raffaello”, in Patrizia Nitti, Marc Restellini, Claudio Strinati (a cura di), *Raffaello. Grazia e bellezza*, Catalogo della mostra, Parigi, Musée du Luxembourg, 10 ottobre 2001-27 gennaio 2002, Ginevra-Milano, Skira, 29-38.
- Gazzola Eugenio (2013), *La Madonna Sistina di Raffaello. Storia e destino di un quadro*, Macerata, Quodlibet.
- Nietzsche Friedrich (1981 [1886]), *Il viandante e la sua ombra*, in Id., *Umano, troppo umano*, vol. 2, a cura di Giorgio Colli, Mazzino Montinari, trad. di Sossio Giametta, Milano, Adelphi, 172-173.
- (1999), *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden (KSA)*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 3. Auflage, München-Berlin-New York, De Gruyter.
- Vasari Giorgio (1943 [1550]), *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, vol. 2, a cura di Carlo Ragghianti, Milano, Rizzoli.

Il segno di Frenhofer: i romantici, le avanguardie e l'arte contro il mercato

Federico Fastelli

Uomini che avete orrore del fuoco,
poveri esseri di paglia!
Inginocchiatevi tutti!
(A. Palazzeschi, *L'incendiario*, 1910)

L'artista incendiario brucia la propria arte. Lo fa prima che possa diventare merce. Rivendica per la propria creazione un valore d'uso squisitamente spirituale, persino privato. La sua inesausta ricerca della verità non può essere comunicata: esiste solo nel suo svolgersi. Perciò ogni sua composizione è da intendersi come qualcosa cui lui (e lui soltanto), con la propria maestria e col proprio sacrificio, con la sua segreta forza creatrice, ha saputo dar vita, traendola, come dio, dal nulla: una vita, appunto, non un oggetto; un'esistenza vera e propria, a cui, però, sembra sempre mancare qualcosa, un'ultima pennellata, un dettaglio, una estrema revisione: l'ultima, quella più importante.

D'altra parte, pur non coltivando altri interessi che quelli propri della poesia e della contemplazione, l'artista incendiario ricorre al fuoco. Perché? Egli in fondo sa qualcosa che non riesce ad ammettere: il reale valore della sua arte deriva socialmente soltanto dal suo valore di scambio. Dipende, in altri termini, dal fatto che qualcun altro (un Lord, per esempio) finisca davvero per credere naturali, intrinseche a quell'opera, qualità che invece sono socialmente costruite, storicamente determinate.

È questo, in fondo, il segno ambivalente di Frenhofer, o almeno del Frenhofer mitico, ancor più che balzacchiano, riletto dai grandi maestri dell'avanguardia letteraria e artistica tra Otto e Novecento, da Cezanne (cfr. Bernard 1953 [1907]) a Picasso (cfr. Brassai 1996); e si tratta dello stesso emblematico Frenhofer che Patrizio Collini ci ha insegnato a leggere come straordinario riflesso francese

dello spirito del romanticismo tedesco (cfr. Collini 2004), epitome dell'ironia schlegeliana prodotta dal cortocircuito tra le opposte pulsioni all'autoproduzione e all'autodistruzione dell'opera d'arte. Così, dice giustamente Collini, quell'ultima, celeberrima, invocazione del vecchio maestro, "je ne suis plus qu'un homme riche qui, en marchant, ne fait que marcher!" (Balzac 1979 [1837], 438) può essere letta non già come il suo sommo scacco; piuttosto come il momento definitivo e perciò impossibile di una poetica dell'infinito, fatalmente tragica: l'idea che l'opera d'arte, per essere davvero tale, non possa mai trovare conclusione.

Il fuoco che chiude *Il capolavoro sconosciuto* nella sua ultima, perfezionata, versione¹ va pensato come gesto disperato e allo stesso tempo eroico: è il tentativo estremo dell'artista, già sempre pregiudicato in partenza, di sottrarre il proprio capolavoro a un destino implacabile di socializzazione, ovvero di incomprendimento, addomesticamento o di prostituzione. L'autonomia e la libertà dell'arte, decretate dall'estetica moderna, sembrano rivelarsi orrendamente nella loro vera veste come la falsa superficie di una sostanziale eteronomia economica che investe ogni cosa. Se il mercato o il museo non sono che le facce polarizzate della stessa attribuzione di pregio/prezzo dell'opera d'arte (Sanguineti 1965 [1963]), non resta che l'accettazione o il gesto iconoclasta.

A noi, intanto, servono queste note preliminari per leggere correttamente continuità e discontinuità nel discorso estetico più avanzato della nostra modernità letteraria: dalla stagione romantica sino alle cosiddette avanguardie storiche, la dialettica tra "iconolatria e iconoclastia" gioca un ruolo decisivo nel determinare progressi e regressioni in ambito estetico. La lunga fedeltà di Patrizio Collini ai suoi romantici ci detta le giuste coordinate: l'opera romantica come viaggio (cfr. Collini 1996), necessariamente frammentario e incompleto, come nel *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) del "König der Romantik" Tieck, non può avere approdo: tende all'infinito, e dunque alla rottura della forma, al superamento del limite, all'iconoclastia, laddove, ovviamente, la mimesi classica prevedeva la perfezione – iconofiliaca nella misura in cui il compito dell'artista era saper intrappolare con strumenti umani l'opera inimitabile di dio, imitandola, appunto. La morte degli antichi maestri sta tutta qui: nel rovesciamento squisitamente romantico della logica del canone, perché all'imitazione ben fatta – non ovviamente imitazione della natura, *sic et simpliciter*, ma imitazione, anche, e forse soprattutto, dei codici mimetici storicizzati dalle scuole pittoriche (nel racconto) o poetiche (in Balzac) – non corrisponde che un'arte priva di vita, un'arte che non è solo mera riproposizione di modelli collaudati, ma che indugia su questi modelli per finalità che, coscientemente o no, sono alla fine commerciali. Al contrario, il genio mira oltre: non più imitazione della natura, ma espressione delle

¹ Gli specialisti dell'opera di Balzac hanno ben messo in luce le differenze tra le diverse versioni del racconto, dalla prima stesura, scritta su commissione per *L'artiste* come pastiche o imitazione da Hoffmann (cfr. Castex 1961; Bruézière 1995), fino alla versione del 1837 che, come hanno mostrato Pierre-Georges Castex e René Guise (1979), rappresenta l'integrazione di una sorta di filosofia della pittura, o più propriamente di un'estetica nel sistema balzacchiano.

sue più profonde possibilità. Si tratta di forgiare la forma piuttosto che riprodurla. Nell'indecisione di Pourbus tra il colorismo veneziano e la maniera tedesca, in questo senso, si verifica più chiaramente che altrove l'impasse cui va incontro l'artista non all'altezza di tali tragici eroismi: la sua *Maria Egiziaca*, come ha scritto giustamente Victor Stoichita (1985), è ancora un oggetto esponibile, nato proprio per essere compreso e, perciò, facilmente venduto. Non una vera incertezza, come erroneamente intende Frenhofer: piuttosto un'astuzia commercialmente sospetta. Allo stesso modo, nell'indecisione di Poussin tra l'arte e l'amore si misura l'entità del sacrificio richiesto da tale eroismo: una cosa è credere fermamente nella propria ambizione, scambiare perversamente la vita vera con la capacità di dare la vita attraverso il gesto artistico; un'altra cosa è il contrappasso faustiano cui può condurre questo scambio. La gelosia improvvisa che il giovane pittore prova per Gillette, dopo che l'ha scaltramente convinta a scambiare la propria nudità per quella dipinta della *Catherine Lescault* di Frenhofer, è il riflesso doloroso di un dubbio, l'indicazione tremenda di quanto una scelta tra arte e vita sia fatale e, di fatto, definitiva: occorre reprimere e reindirizzare i desideri della carne, per dare alla carne disegnata la forza della verità.

Si tratta, quindi, sempre di decidere chi si è destinati ad essere: una strada conduce, al suo massimo livello, al Pierre Grassou dell'assolutamente complementare racconto omonimo, e, dunque, da lì, al mercante Magus: l'applicazione e il metodo, la posatezza e la sobrietà – si potrebbe dire l'affiliazione, l'integrazione con le buone maniere della buona società – fanno del bravo artista dei borghesi un uomo ben ricco; ma non c'è spazio in questo caso per il genio. Si tratta semmai di barare, plagiando segretamente il genio di chi ci ha preceduti (cfr. Meininger 1977). L'altra strada porta invece a Frenhofer, e di lì al fuoco dell'artista incendiario, alla sua solitudine, al suo disgusto per la società e al suo disprezzo per i colleghi compromessi con questioni volgari come il denaro o il rispetto, perché, ovviamente, cercare il mistero della vita (cfr. Curtius 1998 [1923]) o penetrare gli arcani della natura (cfr. Castex 1961) attraverso l'arte non è un hobby domenicale.

Ha perfettamente ragione Adrien Goetz (1994) a sostenere che il nucleo intorno cui il racconto orbita è in fondo il desiderio, che appartiene tanto a Frenhofer quanto al suo inventore, di creare il nuovo. Però, certo, come Balzac sa benissimo, per assecondare questo desiderio occorre poterselo permettere. Come non dare peso, a tal proposito, a quella accorata autodefinizione di "homme riche" da parte di Frenhofer? Poussin, Porbus e Frenhofer non rispecchiano forse, assieme alle tre età giorgionesche di cui sembra dischiudersi sotto i nostri occhi l'allegoria, anche tre condizioni sociali assai diverse? Poussin è un giovane artista ancora squattrinato. Porbus incarna il prototipo dell'artista affermato che sa amministrare i propri averi. Frenhofer recita la parte dell'artista disaffiliato, cui la paradossale sventura della ricchezza ha permesso senza contrappesi di concedersi il lusso improduttivo della dissipazione e della speculazione teorica astratta. Balzac insiste molto su questo punto. Mostra chiaramente le differenze tra i vestiti dei tre pittori e degli ambienti in cui vivono (l'atelier sobrio di Porbus, quello sovrabbondante di Frenhofer e la povera e scura stanza in affitto

di Poussin) (cfr. Stoichita 1985). Mette in bocca allo stesso Porbus la scomoda verità sociale, ben diversa da quella artistica, del proprio geniale maestro: l'essere ricco gli ha concesso una libertà senza limiti, ma questa libertà lo ha allontanato irreversibilmente da quel mondo reale nel quale, piaccia o meno, i rapporti tra le persone sono mediati dal rapporto tra le merci (e dunque dal denaro). Anche il magistero di Mabuse, di cui Frenhofer è l'unico allievo, è in fin dei conti legato alla sua ricchezza: in cambio dell'iniziazione all'arte del rilievo, della capacità quasi magica di saper infondere la vita al soggetto dipinto, il discepolo ha pagato gli eccessi stravaganti del maestro, dissipando larga parte del proprio patrimonio. E non si può non notare che è ancora il denaro la forma principale di incoraggiamento che Frenhofer offre al giovane Poussin, acquistando, come fosse un gesto di pura cortesia, il suo bozzetto per due monete d'oro.

Ecco: nel racconto di Balzac resta tutta l'ambiguità di questa inedita percezione della condizione ad un tempo autonoma ed eteronoma dell'artista e dello scrittore nella nuova società borghese. Come ha notato Pierluigi Pellini (1999), il lascito straordinario dell'opera balzacchiana non è, come la critica credette di aver compreso in altri tempi (cfr. Laubriet 1961), proporre modelli positivi da imitare, ma riuscire proprio a rappresentare in chiave realistica la dicotomia dell'artista moderno, scisso tra la propria libertà e il mercato. Del tutto idealmente, l'eroismo dello spirito romantico vorrebbe sottrarsi al mercato attraverso una sorta di eccesso tragico: nessuna compromissione, con una vita dedicata esclusivamente all'arte, e una comunità di iniziati come unici referenti di quell'arte stessa (o dei molti ragionamenti che intorno se ne possono fare). Ma il matrimonio assoluto tra l'artista e la propria creazione, se preso davvero sul serio, richiede inevitabilmente l'allontanamento dalla società, ed è qui che la speculazione estetica si fa anche interrogazione severa sul destino dell'individuo moderno. Ciò spiega, peraltro, anche il conflitto tra i due modi letterari deputati all'indagine dell'identità del soggetto moderno. Come dice ancora Pellini, gli esiti opposti del romanzo di formazione e del romanzo fantastico sono in realtà complementari: laddove il *Bildungsroman* esplora i caratteri dell'integrazione sociale, il fantastico ribadisce quelli del suo eventuale fallimento.

Tutto questo ha riflessi politici. Come si sa, la fondazione dell'estetica moderna, e in particolare il ragionamento di Kant sulla facoltà del gusto, è, tra le molte cose, anche il tentativo (di grande successo, senz'altro) di rifondare il *sensus communis*. Da questo punto di vista, la *Critica del Giudizio* propone un'innovativa idea di coesione della società basata su principi, per così dire, *in re*, cioè principi in grado di dare giustificazione ad un ordine sociale basato sulla società stessa e non su qualche autorità che la trascenda. Tra la seconda metà del Settecento e il primo decennio dell'Ottocento, come ha spiegato più chiaramente di altri Pierre Bourdieu (1979), avviene una mutazione radicale dell'ordinamento storico e filosofico che aveva retto il mondo almeno dall'Umanesimo in avanti. Si potrebbe dire, semplificando un po', che il mondo che precede la metà del Settecento e che poi trova il proprio termine simbolico nella Rivoluzione francese si basa su un ordine stabilito da una gerarchia precostituita. In questa gerarchia immobile, la nobiltà, che ne occupa il vertice, è in grado di riconoscere

se stessa per nome o per schiatta. Dalla nascita come diritto ereditario dipendono i caratteri costitutivi della *virtus*, della *certa habitatio* e della *costantia*, che, peculiarmente, caratterizzano il ceto nobiliare e che ne contrassegnano il ruolo sociale, l'onore e l'onere dell'amministrazione della terra e la conservazione della tradizione. La classe borghese, al contrario, manca di tale principio di regolazione, dal momento che non può contare su un'investitura o su un mandato trascendente (e naturalmente condiviso) che non tragga origine dalla società stessa. È forse per questa ragione che la lenta ascesa ai vertici della società della borghesia elegge una possibile forma di auto-riconoscimento sociale nel giudizio riflessivo. Come ha precisato Terry Eagleton (1990), la borghesia attribuisce alle nuove forme di autonomia e autodeterminazione proposte dall'estetico una funzione modellizzante per le proprie aspirazioni politiche. Dall'apparente liberazione dell'arte dalla sua storica funzione celebrativa, o, potremmo dire, ancora, da qualsiasi necessità propagandistica, gli artisti, tuttavia, deducono assai presto l'inganno di fondo: bastare a se stessi, senza ulteriori interessi che quelli della creazione e della contemplazione, è l'unica opzione che gli viene concretamente concessa; se non fosse che è un'opzione completamente illusoria. L'estetica romantica accetta ed estremizza questa aporia. L'opera del genio sfida il senso comune, forza il buon gusto, lo spinge lontano, in certe occasioni persino in direzione del cattivo gusto o del disgusto. Il vero artista, in fin dei conti, è un ribelle. Sconta la propria disoccupazione di lusso con comportamenti eslegge; disprezza la moderazione e il piacere, tipicamente borghesi, per ciò che è già noto e rassicurante; rinnega l'imitazione per la creazione. Ma la potenza poetica, anche per il più estremo e geniale degli artisti, ha dei limiti invalicabili: la vita continua a non essere arte e l'arte non può mai dare del tutto vita. Gillette e Marie Lescault continuano ad appartenere a universi ontologici diversi. Lo scambio tra la creatura e la creazione (cfr. Goetz 1994) comporta, infatti, esiti disastrosi: Marie Lescault, che prima "viveva" soltanto per il suo creatore, a contatto con il mondo esterno si dissolve in quella celebre muraglia di colori su cui la critica ha già scritto fin troppo; Gillette, che prima "viveva" soltanto per il suo Poussin, continua invece a esistere, tanto da chiedere a colui che un tempo amava, e che adesso odia, di ucciderla.

La stessa aporia che il romanticismo accetta ed estremizza rende pensabili le avanguardie novecentesche: rivendicare l'autonomia dell'arte in un mondo in cui l'arte è sostanzialmente eteronoma. E in effetti questi movimenti prenderanno molto sul serio l'idea romantica dell'artista incendiario. Solo che, alla dimensione tragica del fuoco che consuma l'arte per impedirle di farsi merce, aggiungono (più o meno consapevolmente) una dimensione cinica (cfr. Sanguineti 1965 [1963]), facendosi, come gruppo agguerrito e criticamente armato, impresari di loro stessi, col fine di portare quel fuoco dal proprio atelier fin dentro il museo. Sul modello di Baudelaire, del vero Baudelaire benjaminiano, campione, come si sa, della contraffazione e della diffamazione, modello di un uso politicamente avvelenato delle eroiche posture romantiche, le avanguardie riusciranno nella peculiare impresa di mettere insieme Frenhofer e Grassou. Se l'autonomia dell'artista è un mero riflesso della sua eteronomia mercantile, allora tra il patetismo

tragico del primo e il cinismo commerciale del secondo è ancora possibile una terza via: fingere l'assoluto per ottenere il concreto, accendere il fuoco dell'arte per far bruciare l'intera istituzione artistica. Insomma: usare il nuovo, l'indicibile, l'impensabile per ridicolizzare il mercato e mostrare più o meno esplicitamente la sua irrazionalità. In questo senso, le avanguardie sono soltanto superficialmente movimenti letterari o artistici. Si configurano piuttosto come movimenti politici, che muovono dall'estetica, con il mandato alto e paradossale di cambiare il mondo. Se quindi, anche qui, si vuole scambiare la vita con l'arte, non è più per sposare la seconda fuori dal senso comune, rinnegando i modi collaudati della prima, ma piuttosto il contrario. Sfruttare la reazione di sdegno del buon gusto borghese attraverso la ribellione esistenziale, per promuovere un'arte in grado di manipolare il mercato. Perché il dato più sconvolgente della disaffiliazione, del disgusto e della disoccupazione dell'artista d'avanguardia (cfr. Curi 2013) è la strabiliante scoperta che la sua ricerca del nuovo non è che una funzione (più o meno occulta) del mercato stesso. E ciò garantisce paradossalmente la sua affermazione entro quel mondo che pure egli disprezza. Che cos'è questa se non la grande rivincita di Frenhofer?

Riferimenti bibliografici

- Balzac Honoré de (1979 [1837]), "Le Chef-d'œuvre inconnu", in Id., *La Comédie humaine*, sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. 10, Paris, Gallimard, 413-438.
- Bernard Émile (1953 [1907]), *Cezanne. Ricordi e lettere*, trad. di Anita Compagnone, Luigi Compagnone, Milano, Longanesi.
- Bourdieu Pierre (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.
- Brassai [Gyula Halász] (1996 [1964]), *Conversazioni con Picasso*, trad. di Elga Negri Monateri, Torino, Allemandi.
- Bruézière Maurice (1995), "Notes" in Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Librairie Générale Française.
- Castex Pierre-Georges (1961), *Nouvelles et contes de Balzac*, Paris, C.D.U.
- Collini Patrizio (1996), *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Milano, Feltrinelli.
- (2004), "Iconolatria e iconoclastia: 'Le chef-d'œuvre inconnu' e il romanticismo tedesco", in Id., *Iconolatria e iconoclastia nel romanticismo tedesco*, Pisa, Pacini, 163-172.
- Curi Fausto (2013), *Piccola storia delle avanguardie da Baudelaire al Gruppo 63*, Modena, Mucchi.
- Curtius E.R. (1998 [1923]), *Balzac. La memorabile biografia di un autore che mise in palcoscenico un'epoca*, trad. di Vincenzo Loriga, Milano, Bompiani.
- Eagleton Terry (1990), *The Ideology of the Aesthetic*, Cambridge, Basil Blackwell.
- Goetz Adrien (1994), "Frenhofer et les maîtres d'autrefois", *L'Année balzacienne*, 15, 69-90.
- Guisse René (1979), "Notes et variantes' du Chef-d'œuvre inconnu", in Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. 10, Paris, Gallimard.
- Laubriet Pierre (1961), *Un Cathéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Didier.

- Meininger Anne-Marie (1977), "Introduction et notes de 'Pierre Grassou'", in Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. 6, Paris, Gallimard.
- Pellini Pierluigi (1999), *Generi, ideologie, dettagli sul Capolavoro sconosciuto di Balzac*, Lecce, Manni.
- Sanguineti Edoardo (1965 [1963]), "Sopra l'avanguardia", in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 54-58.
- Stoichita Victor (1985), "Le Chef-d'œuvre inconnu et la présentation du pictural", in René Passeron (sous la direction de), *La Présentation*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 77-92.
- Tieck Ludwig (1798), *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*, Berlin, Unger.

“Anche l’oggetto più modesto si fa bello in virtù dell’eleganza della pittura”*

Gerhard Richter e Rudolf Borchardt a Venezia sotto l’egida di Veronese e di Tiziano

Liliana Giacomoni

1. Richter a Venezia: XXXVI Biennale, 1972

Nel 1972 la Biennale di Venezia si articola in una serie di mostre che, per la prima volta, vengono raccolte intorno a un tema compendiato nel titolo *Opera o comportamento*. Il commissario della mostra, Mario Penelope, nel proporre un tema così ricco di antinomie, intendeva individuare un aspetto peculiare della ricerca artistica. Questa non si considera più rigidamente conclusa nella datità dell’opera, intende invece indagare il riverbero che ogni opera dell’ingegno artistico ha sul mondo; dunque arte come oggetto e al contempo *performance*. Una sorta di azione che investe le più diverse capacità e facoltà percettive che intervengono nella fruizione dell’opera d’arte e che, pur nella loro labilità, vengono per così dire “riscattate”. Il programma è ambizioso e per la prima volta, dopo ben dieci anni, la mostra, inaugurata l’11 giugno, vede la presenza della più alta carica dello Stato: il Presidente della Repubblica Giovanni Leone, il quale visiterà addirittura tutti i padiglioni. Congiuntura che riporta la dovuta attenzione sulla mostra e dona prestigio all’evento. Chiamato a rappresentare la

* Honisch 1972, 69.

Germania¹, Gerhard Richter porterà a Venezia la raccolta *48 Portraits*. Queste tele sono state dipinte da Richter in un tempo estremamente breve proprio per la mostra veneziana. Si tratta di ritratti di personaggi di spicco della vita tedesca: poeti, artisti, intellettuali di vario genere, desunti da fotografie in bianco e nero che Richter ha trovato in vecchi libri. Tuttavia, le tele sembrano delle fotografie: sono state dipinte utilizzando tutta la gamma di colore che dal bianco volge al nero, attraversando le varie tonalità nelle gradazioni del grigio. L'artista ottiene così un appiattimento della superficie pittorica, di conseguenza il ritratto risulta privo di qualsiasi carica emozionale. Afferma Richter:

Ich hatte eine bestimmte Beziehung zu Grau. Grau war für mich Meinungslosigkeit, nichts weder noch. Es war auch ein Mittel, mein Verständnis zur scheinbaren Wirklichkeit kenntlich zu machen, weil ich nicht behaupten wollte: so ist es und nicht anders. Vielleicht wollte ich auch nicht, dass man meine Bilder mit der Wirklichkeit verwechselt. (Richter, Obrist 1994 [1993], 66)²

Solo ad uno sguardo più attento le opere rivelano infatti la loro natura pittorica. Si tratta dunque di una visione illusoria: se da un lato l'apparenza è iperrealistica, d'altro canto, avvicinando lo sguardo la pittura a olio mostra tutta la sua qualità compendiaria, il colore si sgrana, il contorno, netto a distanza, si sbava e si sfalda a una più attenta osservazione. Richter inserisce nella cornice nazifascista del padiglione, le cui strutture architettoniche sono rimaste esattamente quelle dell'epoca hitleriana, una narrazione della realtà aperta alla mistificazione. Dieter Honisch asserisce come Richter riesca "con un concetto apparentemente anacronistico, ad indicare la irrealità situazione di posizioni superate, aperte, come valore disponibile a ogni possibile manipolazione" (1972, 70). Richter si serve del mezzo più antico a disposizione, la pittura a olio, per esemplificare il divario fra realtà e illusione; la provocazione sta tutta nel mezzo espressivo, il quale non si fa più latore di un messaggio: esso stesso è il messaggio (cfr. McLuhan 2011 [1964], 17). All'artista non interessa il ritratto in sé, quanto piuttosto il rapporto che si instaura fra il ritratto fotografico e la sua replica pittorica, mentre la resa iperrealistica del soggetto non è per lui rilevante. Il lavoro di Richter si concentra infatti sullo spettatore, sulla sua visione per svelare, tramite la pittura, le tipiche distorsioni del reale operate dalle riproduzioni, siano esse fotografiche o pittoriche. Si crea dunque un gioco di rimandi fra pittura e fotografia che sembra adombrare la tradizione rinascimentale del *paragone*, quella sorta di competizione fra pittura e scultura, nel tentativo di raggiungere una maggiore oggettività. D'altra parte, la solennità delle pose che i ritratti ci offrono, suggerisce già in

¹ Nel catalogo della mostra troviamo l'indicazione *Germania*, senza precisazioni ulteriori che alludano alla BRD o alla DDR (1972, 68). Peraltro Richter, nato nella DDR, vi rimase fino al 1961 quando scelse di trasferirsi nella BRD.

² Trad.: la mia relazione con il grigio era particolare. Per me, il grigio rappresentava l'assenza di opinioni, niente di niente. Era anche un mezzo per rendere evidente la mia comprensione della realtà quale essa appare, perché non volevo affermare: è così e non altrimenti. Forse non volevo nemmeno che si confondessero le mie opere con la realtà. Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

Richter una verità perlomeno stereotipata. La manipolazione corre sul filo della rappresentazione per immagini. “Die Fotoähnlichkeit wollte ich ja in die Bilder bringen. Schon wegen der Glaubwürdigkeit, die besonders Schwarz-Weiß-Fotos vermitteln. Sie haben was Dokumentarisches, man glaubt ihnen mehr als allen anderen Abbildungen [...] Die eigentlich richtige Wirklichkeit ist doch immer die, die wir sehen und direkt erfahren” (Richter 2008, 262)³, asserisce Richter. La fotografia è dunque pura contingenza (Barthes 1980, 52)⁴, un minuzioso recupero dell'apparenza. L'esperienza veneziana di Richter ha un ulteriore risvolto artistico, non meno importante della sua presenza alla Biennale. Proprio durante la mostra del 1972, passeggiando per la città, Richter subirà la fascinazione di Venezia e del massimo fra i suoi pittori, Tiziano, con la sua *Annunciazione* nella Scuola Grande di San Rocco. L'artista resterà ammaliato dal maestro cadorino, dal suo uso del colore, quella “flagellazione cromatica” (Longhi 1946, 24) che promana dalle vesti garanza e dalle potenti ali dell'angelo sovrastate dal raggio di luce che tutta pervade il dipinto. Quando lascia Venezia, Richter porta con sé cartoline e varie riproduzioni fotografiche dell'*Annunciazione*. Tiziano lo avvince al punto da spingerlo a riprodurne l'opera più volte (Baia Curioni, Friedel, Iovane 2018, 126). Ne farà cinque versioni, tante quante sono quelle che ha dipinto Tiziano nel corso della sua vita. Richter vede in Tiziano una qualità “dass die Kunstwerke zu Kunstwerken macht” (Richter 2008, 85)⁵ e, nel tentativo di penetrare questo segno nascosto, dipinge recuperando la pittura tonale di Tiziano, esasperando il giallo ocre della luce e il rosso garanza delle vesti della Madonna. Richter, ricorrendo alla tecnica della sfocatura, dipinge forme prive di contorni definiti, e si inoltra nel sentiero della riflessione sul senso ultimo della pittura. Se dipingere è deformare, restituire la propria visione del mondo, arrivando alla riproduzione per sfocatura dell'*Annunciazione* di Tiziano, l'autore ci interroga sulle pretese di autenticità che riponiamo nell'arte. Richter mette in discussione la nostra capacità di conoscere e di riconoscere attraverso le immagini, risvegliando dubbi sulla possibilità di trasformarle in discorso ermeneutico. La sua arte allude forse a un *oltre* che permane denso di significato proprio perché riposa, in ultima istanza, nel suo mistero composto di forma, colore e luce. Nei *48 Portraits* della Biennale, Richter ritrae uno scrittore come lui affascinato da Venezia e dai suoi maestri: Rudolf Borchardt.

³ Trad.: volevo dare alle immagini una somiglianza fotografica. Se non altro per la credibilità che, specialmente le foto in bianco e nero, trasmettono. Hanno una qualità documentaristica. Sono più credibili di qualsiasi altra immagine [...] La realtà vera e propria è sempre quella che vediamo e sperimentiamo direttamente.

⁴ Non possiamo affrontare in questa occasione l'interessante discorso sulla fotografia in rapporto all'opera d'arte che oltre alle posizioni di Roland Barthes coinvolge autorevoli riflessioni, a partire da quelle di Walter Benjamin, per arrivare ai più recenti studi di Mitchell e Boehm, autori che elaborano due proposte, diverse e non analoghe: il *pictorial turn* e la *ikonische Wende*. Cfr. Benjamin 1981 [1936]; Mitchell 1994; Boehm 2006 [1995].

⁵ Trad.: che rende le opere d'arte delle opere d'arte.

2. Venezia negli occhi di Borchardt

È il 1898 quando, dopo un'avventurosa fuga dalla casa di famiglia e dall'università, Rudolf Borchardt approda a Venezia. Il viaggio verso il sud si svolge adesso lungo un percorso ben diverso rispetto all'itinerario classico che aveva caratterizzato il *Grand Tour*. Borchardt, infatti, non raggiungerà Roma né si spingerà verso la Magna Grecia, non visiterà Paestum né proseguirà per la Sicilia. Il suo cammino segue, invece, le tracce segnate su quella mappa ideale che si trova racchiusa negli scritti di Walter Pater e Jacob Burkhardt (Borchardt 1996 [1960], 407-408), in un percorso che lo conduce lungo i sentieri del Rinascimento. Arriverà in Italia attraversando il San Gottardo, visiterà la Lombardia per spingersi poi in Toscana, visitare Firenze e infine risalire verso il Brennero. Ed è proprio sulla via del ritorno che si ferma per tre giorni a Venezia. L'autore traccia, in sole poche brevi pagine, un profilo abbagliato della città lagunare. È degna di nota la natura del testo su Venezia: questo non nasce infatti con intento prettamente letterario, si tratta invece di una lettera privata, indirizzata, con tutta probabilità, al fratello Philipp. La datazione dello scritto non è esatta, sappiamo solo che il soggiorno a Venezia risale ai mesi estivi del 1898 (Borchardt 2014a, 418; Borchardt 2014b, 312). Mai pubblicata in vita dall'autore, la lettera verrà poi inclusa nell'edizione critica che ne raccoglie l'ampio epistolario (Borchardt 1995, 29-35). La vicenda editoriale di questo scritto privato, tuttavia, è alquanto varia e singolare. Con il titolo *Venedig* viene pubblicata nel volume *Über Rudolf Borchardt*, dato alle stampe nel 1977 (Arbogast 1977, 11-17), quindi ancora nel 1986 nella raccolta *Italienische Städte und Landschaften* (Borchardt 1986, 7-13). Sarà tradotta in italiano nel 1989 da Marianello Marianelli per i tipi di Adelphi, dove, con il titolo *Venezia*, confluirà nell'opera *Città italiane* (Borchardt 1989, 13-20). Raffinato traduttore, Marianelli pone all'inizio del primo capoverso i puntini di sospensione che non troviamo invece nell'edizione delle lettere.

3. Venezia con gli occhi di Goethe e l'estetica della *Moderne*

Borchardt rimane subito molto colpito dall'esperienza italiana, e intrapresa la via del rientro in Germania, scopre ora la città lagunare nella sua abbagliante sensualità: “[d]as meer, strahlend und leuchtend [...] schliesst und erfüllt Venedig wie eine glorie”⁶ scrive Borchardt (1995, 29)⁷. Circonfusa dalla sfolgorante aureola commista di luce e acqua, Venezia giace avvolta nell'abbacinante riverbero del sole che, riflettendosi sulle facciate delle patrizie dimore e del Palazzo Ducale, ne accentua ancor più il fascino. Con le sue linee architettoniche estrose e leggiadre

⁶ “Il mare, raggianti e tralucente [...] avvolge e intride Venezia come una aureola” (Borchardt 1989, 13, trad. di Marianelli).

⁷ Al fine di non appesantire il testo, rileviamo qui la difformità grafica del tedesco borchardtiano nel saggio in esame: l'autore non usa mai le maiuscole per i sostantivi e, talvolta, neanche dopo il punto fermo. Inoltre il verbo *geben* alla terza persona singolare viene reso con la grafia “giebt” invece che “gibt”.

(Borchardt 1995, 30), Venezia si rivela impossibile da comprendere; penetrare il segreto incanto che promana dai palazzi, dalle calli e dalle opere mirabolanti dei pittori che qui hanno lavorato è per l'autore del tutto inverosimile. Davanti al Palazzo Ducale, che splende come gemma incastonata in un gioiello (ivi, 29), Borchardt non trova parole capaci di suscitare nel lettore quello che lo sguardo e l'animo hanno percepito: "Ich beschreibe ihn nicht. Ich habe mich nur über ihn freuen und nicht versuchen wollen ihn zu verstehen" (*ibidem*)⁸. Palese è la precisione descrittiva dell'autore, tutta volta a esprimere l'appercezione sensuale, una sensualità che coinvolge l'intera persona. Seguiamo l'autore e lo scorgiamo seduto al caffè Florian mentre lascia sciogliere sulla lingua il fresco gelato che accompagna con il calore del profumato caffè per godere del sublime contrasto. Intanto, con gli occhi socchiusi: "man blickt in tiefem traume in die bläulichen wolken des orientalischen tabaks" (ivi, 35)⁹. Si tratta evidentemente di una scrittura che evoca la temperie culturale della *Moderne*, e riconduce all'estetica di Hermann Bahr (Sprenkel 2015, 64), il quale è stato, come ben asserisce Cambi, la cassa di amplificazione della *Jahrhundertwende* (2017, 267), della quale recepisce tensioni e problematiche. La teoria estetica di Bahr trova uno dei suoi fondamenti nella ricezione dello stimolo sensoriale come condizione imprescindibile dell'opera d'arte (*ibidem*). Nella sua teorizzazione estetica, Bahr pone peraltro una questione cruciale nel momento in cui si chiede se l'arte sia suscettibile di indagini ermeneutiche (2010 [1904], 45-46). Se il riferimento è alla *Sprachkrise* che caratterizza la *Jahrhundertwende*, emerge peraltro ben chiaro un rimando alla tradizione classica e a Goethe (Cambi 2017, 270), il quale affermava: "Das Ohr ist stumm, der Mund ist taub, aber das Auge vernimmt und spricht" (Goethe 1989 [1810], 1017)¹⁰. Nel saggio del giovane Borchardt troviamo una straordinaria consonanza con le medesime problematiche: partito per l'Italia con i "großen großen Augen" di Goethe (Borchardt 1996 [1960], 40; Goethe 1992 [1813-1817], 186)¹¹, spalancati su questo paese per arricchirsi e tutto assorbire, sperimenta adesso l'insufficienza della parola, fino a dichiarare: "Worte sind das elendste handwerkszeug von der welt" (Borchardt 1995, 33)¹². Davanti a tanta meraviglia, l'autore intuisce i limiti dell'ermeneutica, sente che, oltre le forme dell'arte e le sue classificazioni teoriche, vi è altro. Esiste di per sé un mondo intero, da cui filtra la consapevolezza di quanto infinita sia la capacità creativa dell'artista, la quale non ha nulla a che spartire con le regole con cui affrontiamo l'arte, e che esiste indipendentemente da tutto ciò: "man fühlt sich ausserhalb der kunstgeschichtlichen konventionen. Man begreift dass es [...]"

⁸ "Non lo descrivo. Ho voluto soltanto goderlo senza tentare di capirlo" (Borchardt 1989, 13, trad. di Marianelli).

⁹ "Lo sguardo si perde come in sogno nelle nuvole azzurrine del tabacco orientale" (trad. ivi, 20).

¹⁰ Trad.: l'orecchio è muto, la bocca è sorda, ma l'occhio sente e parla.

¹¹ "Grandi, grandi occhi" (Borchardt 1989, 25, trad. di Marianelli).

¹² "Le parole sono il più misero arnese del mondo" (trad. ivi 17).

eine ganze welt für sich giebt” (ivi, 29)¹³. Questo mondo l’autore può intuirlo per mezzo della propria interiorità; il soggetto diventa in sostanza psiche, e come un sismografo reagisce prontamente a tutti quegli stimoli che provengono dall’arte e che rifuggono da interpretazioni ormai insufficienti: “Man kann sich nicht dazu entschliessen” asserisce l’autore “vor einer facade den staub zu küssen die streng nach den vorschritten des Vitruvs angelegt ist” (ivi, 30)¹⁴. Il continuo richiamo all’esperienza sensoriale lascia intendere come il linguaggio sia di impedimento al processo di interiorizzazione di tutta quella vitalità che l’autore trova espressa nella città e nei suoi monumenti: “die augen füllen sich sofort mit formen [...] in denen die ganze jugend der frühen renaissance aufglänzt” (*ibidem*)¹⁵. Venezia è dunque per Borchartd lo specchio di un Rinascimento che racchiude in sé il mito della potenza creativa e la fascinazione per l’arte.

4. Sotto la fascinazione di Veronese

Nello sfavillante trascorrere della luce e dell’acqua che, come un manto, avvolgono Venezia, Borchartd si sente sopraffatto dalla quantità e dalla qualità delle opere d’arte: “Ich kann mir nicht denken dass [es] solch ein τρόπαιον noch einmal in der welt giebt” (ivi, 31)¹⁶. Una volta varcata la soglia del Palazzo Ducale, l’autore non domina più con il suo linguaggio tutta l’immensa ricchezza di forme e colori che gli si dispiega davanti. I sensi non reggono all’iperstimolazione alla quale sono sottoposti, sugli occhi cala una sorta di vertigine (ivi, 32), tema che risente certamente di un gusto tardoromantico. A poco a poco la vista si snebbia, i sensi sovraccarichi, che erano venuti meno, si risvegliano adesso di fronte a un dipinto. Ed è l’unica opera che Borchartd asserisce di aver visto veramente: il *Trionfo di Venezia* di Paolo Caliari, il Veronese. L’opera, grandiosa nella sua composizione, svolge adesso una funzione opposta: se prima la bellezza dell’arte opprimeva i sensi per troppo sovraccarico di stimoli, la pittura di Veronese rallegra ora lo spirito e diventa una festa per gli occhi: “Es ist nicht nur die darstellung eines festes, sondern in wahrheit ein fest für die augen” (*ibidem*)¹⁷. Nel dipinto, collocato al centro del soffitto della Sala del Maggiore Consiglio nel Palazzo Ducale, Venezia risplende fiorente nel colmo della sua gloria in un trionfo di colori sotto il pennello di Veronese, il quale attinge a una tavolozza dove figurano l’azzurro cielo e il viola spento, le sfumature seriche e i tremuli

¹³ “Ci fa sentire fuori da ogni convenzione della storia dell’arte. Si comprende che [...] esiste per sé stante tutto un altro mondo” (trad. ivi, 13).

¹⁴ “Non ci si può indurre a baciare la polvere davanti a una facciata rigorosamente concepita secondo le regole di Vitruvio” (trad. ivi, 14).

¹⁵ “Subito gli occhi si riempiono di forme [...] in cui splende tutta la giovinezza del primo Rinascimento” (trad. ivi, 14).

¹⁶ “Non riesco a immaginare che al mondo possa esistere un altro τρόπαιον come questo” (trad. ivi, 16).

¹⁷ “Non è solo la rappresentazione di una festa ma una vera e propria festa per gli occhi” (trad. *ibidem*).

chiarori: più una tastiera musicale che una tavolozza da pittore nelle parole di Borchardt. Davanti a questo dipinto incastonato nel soffitto, in un dispiegamento di voluttuosa *grandeur*, lo scrittore non ha armi: la realtà che ha di fronte non si lascia catturare dalla lingua, è come se tutto si sfaldasse davanti ai suoi occhi e si decomponesse per sfuggire alla sua penna. Allora non resta altro che constatare la propria impotenza: “und man hat dann nur einen stumpfen jahrmärktslärm von worten um sie auszudrücken” (ivi, 33)¹⁸. E qui, se ritroviamo la consonanza con Goethe quando Borchardt afferma: “Das auge geniesst körperlich wie das Ohr” (*ibidem*)¹⁹, nondimeno riaffiora la stilizzazione estetizzante della percezione tutta sensoriale, il lavoro di nervi, quella *Nervenkunst* che caratterizzava la *Moderne* e contro la quale Kraus scagliava i suoi strali (Worbs 1983, 62): “das schreiben das dann sache der rasonnierenden geistes ist scheidet sich von der arbeit der nerven”, asserisce Borchardt (1995, 33)²⁰. L'arte sembra l'unica via per esprimere quella totalità che, nella vita come pure nella scrittura, sono andate perdute; le parole non riescono a essere portatrici di verità, poiché la vita stessa ha perso in autenticità. L'arte propone allora una sua prospettiva, vitale e suggestiva al contempo; è questo il mondo reale, suggerisce Borchardt, non meno seducente dell'altro ma carico di una maggiore veridicità esperienziale: “Es ist die wirkliche welt und nicht minder verführend wie jene andere” (*ibidem*)²¹. Chi lo contempla trema di gioia: “das herz zittern muss vor freude” (*ibidem*)²² e l'autore, per trattenere l'esperienza viva della città, deve portare con sé tutto questo profluvio di sensazioni che lo pongono su quel limite opaco dove realtà e illusione sensoriale convivono indistinte.

5. Veronese e l'arte dell'illusione

Nella notte del 20 dicembre 1577 un incendio nel Palazzo Ducale di Venezia distrugge le Sale dei Senatori. La ristrutturazione dell'edificio fu improntata da una precisa scelta politica: oggetto dell'apparato decorativo doveva essere la glorificazione della repubblica veneziana. Il soffitto della Sala del Maggior Consiglio fu affidato a Paolo Caliari, il quale doveva realizzare in un telero il *Trionfo di Venezia*. Il pittore portò a termine l'importante commissione nel 1582: recenti restauri hanno rivelato l'eccezionale armonia cromatica di cui già Borchardt aveva avuto chiara percezione. Interessante è tuttavia esaminare la dialettica fra realtà e illusione in Veronese, prendendo spunto dal dipinto che tanto aveva ammaliato il giovane Borchardt. Affermato sulla scena veneta, Veronese rappresenta un'alternativa radicale all'arte del sommo maestro Tiziano.

¹⁸ “E per esprimerli poi non abbiamo altro mezzo che il sordo baccano da fiera delle parole” (trad. ivi, 17).

¹⁹ “L'occhio gode fisicamente come l'orecchio” (trad. ivi, 18).

²⁰ “E lo scrivere, che è poi cosa dello spirito ragionativo, si scinde dal lavoro dei nervi” (trad. *ibidem*).

²¹ “È questo il mondo reale, non meno seducente dell'altro” (trad. *ibidem*).

²² “Il cuore [...] ha da tremare di gioia” (trad. *ibidem*).

La sua pittura si rivolge infatti a un classicismo interiore, fatto di misura e ricerca dell'armonia, potendo contare su una tecnica efficacissima nell'uso del chiaroscuro e delle mezze tinte, e sulla straordinaria capacità di inserire le scene entro eleganti architetture la cui teatralità non risulta mai eccessiva (Cocke 2018, 34). Veronese utilizza nel *Trionfo* una gamma maggiore di contrasti tra le figure, il gioco di luci e ombre si fa ora più ricco e variegato. Venezia è al vertice della composizione, vista di scorcio, è il simbolo della prosperità che poggia sulla forza militare. Lo studio dello scorcio e l'analisi prospettica del dipinto rivelano aspetti di Veronese quanto mai interessanti, primo fra tutti la piena consapevolezza che il pittore possedeva dello spazio occupato dallo spettatore posto di fronte al suo teleri (Masserano 2018, 208). La predilezione per la rappresentazione di scorcio e la grande maturità tecnica che caratterizzano Veronese, lo resero maestro nella creazione di prospettive illusionistiche (ivi, 229; Marini, Aikema 2014), aiutato allo scopo anche dall'uso di mezzi tecnici quale il prospettografo e lo specchio, strumenti che gli permettevano di visualizzare la prospettiva da sotto in su dell'oggetto da dipingere (Masserano 2018, 230). Tali accorgimenti tecnici inducono una dilatazione ottica degli ambienti dipinti "creando l'illusione di uno spazio tridimensionale dal punto di vista dello spettatore" (ivi, 245). All'interno del teleri si può infatti rintracciare una connessione geometrica di linee prospettiche che si connettono allo spazio occupato dall'osservatore in maniera "disinvolta e creativa" (*ibidem*) al di fuori di ogni regola prestabilita. Il sotto in su del dipinto nel Palazzo Ducale prevede la posizione dell'osservatore che si situa proprio al centro della Sala del Maggior Consiglio. Tali espedienti pittorici permisero a Veronese di realizzare scorci estremamente dinamici al fine di rendere più efficaci le sue invenzioni pittoriche, ed esercitare dunque un fascino misterioso sullo spettatore. L'illusione ottica, l'escamotage prospettico, costituiscono, per così dire, una realtà aumentata dall'ingegno del maestro, il quale domina e guida lo sguardo dello spettatore, suscitando emozioni che lasciano intatto il mistero della riproduzione pittorica.

Riferimenti bibliografici

- Arbogast Hubert, Hrsg. (1977), *Über Rudolf Borchardt*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- Bahr Hermann (2010 [1904]), *Dialog vom Tragischen*, hrsg. von Gottfried Schnödl, Weimar, VDG.
- Baia Curioni Stefano, Friedel Helmut, Iovane Giovanni, a cura di (2018), *Tiziano/ Gerhard Richter: il cielo sulla terra/Heaven on Earth*, Catalogo della mostra allestita a Palazzo Te a Mantova, 7 ottobre 2018-6 gennaio 2019, Mantova, Corraini.
- Barthes Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil.
- Benjamin Walter (1981 [1936]), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Boehm Gottfried, Hrsg. (2006 [1995]), *Was ist ein Bild?*, München, Fink.
- Borchardt Rudolf (1986), *Italianische Städte und Landschaften*, hrsg. von Gerhard Schuster, Stuttgart, Klett-Cotta.
- (1989), *Città italiane*, a cura di Marianello Marianelli, Milano, Adelphi.

- (1995), *Gesammelte Briefe: Briefe 1895-1906*, hrsg. von Gerhard Schuster, Hans Zimmermann, München-Wien, Hanser.
- (1996 [1960]), *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Bd. 7, *Prosa III*, hrsg. von M.L. Borchardt, Ernst Zinn, Stuttgart, Klett-Cotta.
- (2014a), *Briefe an Marie Luise Borchardt 1918-1922. Text*, hrsg. von Gerhard Schuster, Heribert Tenschert, München-Wien, Hanser.
- (2014b), *Briefe an Marie Luise Borchardt 1918-1922. Kommentar*, hrsg. von Gerhard Schuster, Heribert Tenschert, München-Wien, Hanser.
- Cambi Fabrizio (2017), “L’insalvabilità dell’io e il gesto espressionista nella poetica del superamento e nell’orizzonte goethiano di Hermann Bahr”, *Studi Germanici*, 12, 265-278, <<https://www.studigermanici.it/wp-content/uploads/2017/12/1518-784-1-PB.pdf>> (11/2023).
- Cocke Richard (2018), *Paolo Veronese. Piety and Display in an Age of Religious Reform*, London-New York, Routledge.
- Goethe J.W. (1989 [1810]), *Zur Farbenlehre*, hrsg. von Karl Richter, H.G. Göpfert, Norbert Miller *et al.*, in Id., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens Münchner Ausgabe*, Bd. 10, München-Wien, Hanser.
- (1992 [1813-1817]), *Italianische Reise*, hrsg. von Andreas Beyer, Norbert Miller, in Id., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens Münchner Ausgabe*, Bd. 15, München-Wien, Hanser.
- Honisch Dieter (1972), “Germania”. In *Archivio storico d’arte contemporanea* (a cura di), *Biennale di Venezia. Esposizione internazionale d’arte 36*, 11 giugno-1 ottobre 1972, Venezia, La Biennale di Venezia, 68-71.
- Longhi Roberto (1946), *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, Sansoni.
- Marini Paola, Aikema Bernard, a cura di (2014), *Paolo Veronese: l’illusione della realtà*, Catalogo della mostra, Verona 5 luglio-5 ottobre 2014, Milano, Electa.
- Masserano Silvia (2018), *Le prospettive architettoniche di Paolo Veronese: analisi grafica e restituzione di alcuni teleri*, Trieste, EUT.
- McLuhan Marshall (2011 [1964]), *Understanding Media: The Extensions of Man*, Berkeley, Ginko Press.
- Mitchell W.J.T. (1994), *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Richter Gerhard (2008), *Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, hrsg. von Elger Dietmar, Hans-Ulrich Obrist, Köln, König.
- Richter Gerhard, Obrist Hans-Ulrich (1994 [1993]), *Gerhard Richter. Text: Schriften und Interviews*, Frankfurt am Main, Insel.
- Sprengel Peter (2015), *Rudolf Borchardt: Der Herr der Worte. Eine Biographie*, München, Beck.
- Worbs Michael (1983), *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt.

Oggetti e visualità nel teatro di Kleist

Daniela Padularosa

1. Premessa

Il presente contributo intende analizzare alcune opere teatrali di Heinrich von Kleist, in particolare *Pentesilea*, focalizzando lo sguardo su alcuni oggetti che in esse compaiono e prendono vita.

Nel teatro di Kleist il ricco linguaggio poetico è sempre accompagnato, e talvolta sostituito, da un articolato linguaggio visuale, soprattutto laddove la parola sembra non assolvere il suo compito poetico. La tecnica dell'*ekphrasis*, molto usata all'epoca per descrivere scene in movimento – come scene di massa, battaglie, corse o lotte tra animali – viene utilizzata anche da Kleist, per esempio nella famosa scena della lotta tra Pentesilea e Achille, in cui la giovane amazzone sbrana l'eroe, circondata dalle sue cagne con il sangue che le gronda dalla bocca, che viene presentata allo spettatore attraverso una descrizione dall'alto da parte di una compagna inorridita.

Questa attenzione al visuale si manifesta nell'autore anche attraverso l'uso di una mimica del corpo e di una gestualità (*Gebärdensprache*) che danno un significato particolare alla scena, talvolta entrando in conflitto con il testo poetico. Il *Teatro delle marionette*, pubblicato nel 1810, da questo punto di vista, contiene delle importanti riflessioni sulla contrapposizione tra la parola parlata – razionale, riflessiva, e perciò stesso affettata e goffa, insincera – e la parola gestuale, che risponde unicamente a una necessità interiore, vale a dire al centro

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it

Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

di gravità proprio del corpo in movimento e che appare dunque espressione naturale di una grazia corporea istintiva, sonnambula, edenica, priva di arbitrarie convenzioni culturali e linguistiche.

Queste riflessioni, che, tenute in scarsa considerazione nella sua epoca, avranno un'eco all'inizio del Novecento nelle teorie psicoanalitiche freudiane, ma anche nell'arte e nella danza espressionista, saranno indagate in rapporto ad alcuni oggetti scenici che da un lato servono di supporto all'autore per mostrare la forza drammatica e patetica del gesto, il suo effetto immediato sullo spazio scenico; dall'altro l'oggetto si fa mediatore tra i due universi, quello dell'istinto, vale a dire di una verità soggettiva assoluta, e quello della società, ponendo così in contatto l'io e l'altro e mostrandone la loro reciproca reversibilità, come avviene nel *Principe di Homburg* nella famosa scena del guanto.

2. *Ekphrasis* e meta-testo

L'opera di Heinrich von Kleist fa largo uso della tecnica dell'*ekphrasis* come espediente visuale che interagisce costantemente con gli elementi puramente verbali del testo¹. Come ha scritto Grazia Pulvirenti, la descrizione ecfraistica di particolari momenti scenici o di particolari posture dei personaggi rappresentati sulla scena o nella narrazione, proprio in virtù della sua "natura ibrida" (2018, 119), posta cioè al crocevia tra verbale e visuale, rende visibili immagini che non sono altrimenti visibili: l'artificio visuale attiverrebbe, come scrive ancora Pulvirenti, un "potenziamento" (*ibidem*) dell'immagine attraverso "una peculiarissima forma di 'immaginazione guidata'" (*ibidem*) nel lettore-spettatore che, non vedendo "direttamente" l'immagine (o la successione di immagini in movimento), la può però intuire, immaginare dentro di sé². Da un lato ne consegue una "meta-rappresentazione dello stesso atto della visione" (ivi, 121), quindi una riflessione estetica sull'uso del linguaggio verbale e non verbale e sui suoi effetti cognitivi nel pubblico; dall'altro lato Kleist tenta attraverso questa forma di rappresentazione "doppia" di portare a galla emozioni e pensieri latenti, dando forma a immagini mentali, a "spettri" interiori, "demoni" dell'io, non rappresentabili attraverso l'uso della sola parola. L'interazione tra visuale e verbale, che si completano a vicenda, ma si contraddicono anche, crea infatti una cesura nel testo, un conflitto tra due codici espressivi diversi che, interagendo, aprono una "faglia" all'interno del testo letterario, lasciando emergere elementi nuovi e inaspettati che creano di volta in volta stupore o perturbamento.

Analizzando l'opera di Kleist, Stefan Zweig parlava, non a caso, di "Kampf mit dem Dämon": il demone, che per Zweig rappresenta un lievito e un fermen-

¹ Più in generale sul rapporto tra linguaggio verbale e linguaggio visuale nella letteratura tedesca si rimanda qui a Borghese, Collini 2011.

² Va qui ricordato che anche Lessing nel suo Trattato sul *Laocoonte* (1766) aveva distinto tra la percezione "sensibile" dell'oggetto attraverso lo sguardo e la percezione "spirituale" o "intellettuale" attraverso l'immaginazione, attivata dal dato sensibile.

to “che pullula su, tormenta, fa vibrare, e spinge l’esistenza normalmente tranquilla verso ogni forma di pericolo, d’eccesso, d’estasi”³ (Zweig 2015, 15, trad. di Oberdorfer)⁴, ha bisogno per affermarsi di distruggere “il terreno, cioè il corpo nel quale ha preso dimora” (trad. ivi, 16)⁵, ma anche il “corpo del testo” che si manifesta come un vero e proprio campo di battaglia, in cui si scontrano forze opposte. Sempre Zweig definisce infatti l’arte di Kleist come un “esorcismo” (trad. ivi, 50)⁶, un tentativo cioè di liberare le energie spirituali più profonde e discordanti e di portarle in superficie per renderle accessibili a tutti: il conflitto tra le due forze (desideri individuali e convenzioni sociali) e tra i due codici espressivi (visuale e verbale) causa una “rottura” del testo e dell’azione drammatica che a sua volta provoca la “liberazione” del corpo da ogni eccesso di emozione e di stimolo. La scena di Pentecilea che affronta Achille, lo colpisce a morte e, invasata, come una baccante, non riconoscendolo, lo sbrana come farebbe una cagna con la sua preda, viene “descritta” dall’alto, attraverso l’*ekphrasis* della scena di battaglia da parte di un’amazzone inorridita. La rappresentazione visuale-verbale di questa scena assume però anche un carattere metaletterario, nel senso che attiva nello spettatore una riflessione estetica sul potere dell’arte e sulla capacità dell’opera letteraria di dare forma a idee, emozioni, energie spirituali altrimenti represses. La battaglia infatti non si svolge solo tra l’Amazzone e Achille, perché è una battaglia tutta interiore, è la rappresentazione visuale del conflitto che sta vivendo Pentecilea dentro di sé tra il desiderio di amare l’altro e l’affermazione di sé e della propria libertà individuale; allo stesso modo Pentecilea non rappresenta solo se stessa, l’amazzone ribelle, ma più in generale l’opera d’arte e il suo potere catartico ed espiatorio, che prende “corpo” nella figura di Pentecilea per poi liberarsi da esso attraverso un atto insieme creativo e distruttivo.

3. *Gebärdensprache* e fisiognomica

La grande attenzione al visuale, tuttavia, non si manifesta in Kleist solamente nell’uso della tecnica ecfrastica, ma anche, e in modo ancora più capillare, nella raffigurazione gestuale, mimica e fisiognomica dei singoli personaggi. Come sostiene Jochen Schmidt, l’opera di Kleist, sia drammaturgica sia narrativa⁷, si caratterizza per una forte presenza di elementi gestuali, fisiognomici e addirittura

³ “Das zu allem Gefährlichen, zu Übermaß, Ekstase, Selbstentäußerung, Selbstvernichtung das sonst ruhige Sein drängt” (Zweig 1929, 9).

⁴ *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* è il titolo originale dell’opera, pubblicata nel 1928.

⁵ “[...] das Irdische, also den Leib, in dem er wohnhaft weilt, zerstört” (ivi, 10).

⁶ “Kunst ist für ihn Exorzismus” (ivi, 173).

⁷ Jochen Schmidt (1974) riprende il noto saggio di Max Kommerell, *Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist* (1937), ma polemizza anche con la tesi qui sostenuta, secondo cui l’uso del linguaggio gestuale e della pantomima distingue i drammi di Kleist dalla sua opera narrativa, in cui questi elementi sarebbero scarsi o inesistenti.

pantomimici, e ricorda a questo proposito come la prima rappresentazione della *Penthesilea* nell'aprile del 1811 fosse stata etichettata come *pantomimische Darstellung*⁸.

La mimica facciale e il gesto sono difatti nell'opera di Kleist elementi fondamentali che contraddistinguono i suoi personaggi, i quali appaiono sempre sospesi tra due diverse e dicotomiche dimensioni esistenziali e posizioni ideologiche. In Kleist, scrive Schmidt, "nie ist die Mimik bloßes Mienenspiel, nie die Gestik bloßes Gestikulieren" (1974, 52)⁹, lasciando intendere come il linguaggio dei gesti assuma un significato suo proprio, che completa il linguaggio verbale, lo sostituisce o, a volte, lo contraddice apertamente, offrendo al pubblico un'interpretazione più profonda e talora alternativa rispetto al significato immediato che l'opera sembra comunicare.

L'arte della fisiognomica che, come è noto, era stata riportata al centro del dibattito estetico grazie al lavoro di Lavater, nato dalla collaborazione con Goethe già negli anni Settanta del Diciottesimo secolo, si interessa a carpire nei segni del viso, nei gesti e nella particolare inclinazione di alcuni movimenti fisici, una verità interiore, il centro stesso dell'anima, il vero "temperamento" di ciascun individuo. L'essenza dell'uomo, vale a dire il carattere, l'inclinazione morale e i suoi desideri più reconditi, sarebbe dunque, secondo la scienza fisiognomica, iscritta tra i segni del corpo e del viso, che andrebbero dunque letti come dei veri e propri indizi sensibili, delle "tracce" capaci di rivelare all'occhio acuto ed esperto una verità spirituale altrimenti ineffabile e di conseguenza di prevedere gli sviluppi futuri determinati dalla disposizione interiore di ogni essere umano. Lo stesso Lavater definiva i segni del viso e del corpo come i caratteri di un "alfabeto che serve a decifrare la lingua originale della natura" (Lavater 2017 [1772], XVI)¹⁰, sottolineando in questo modo non solo il rapporto diretto in ogni individuo tra la struttura sensibile del corpo e il divenire interiore dello spirito, ma alludendo anche implicitamente a quel lungo e articolato dibattito che si sta sviluppando in epoca classico-romantica sul problema del rapporto tra forma e contenuto.

Proprio a partire da queste frammentarie considerazioni sulla fisiognomica anche Kleist svilupperà appena qualche decennio dopo le sue riflessioni poetiche, in cui l'elemento corporeo e gestuale ricopre un ruolo determinante, sia in funzione drammaturgica sia in funzione metaletteraria, che tematizza e attualizza l'insidioso problema estetico del rapporto forma-contenuto in senso anti-classicista. Mentre il classicismo weimariano sosteneva l'importanza di stabilire un'armonia tra la forma artistica e il contenuto ideale a cui questa rimandava in maniera immediata, in Kleist il gesto – che è movimento del corpo e del viso – si fa espressione di un *pathos*, una tensione interiore, o, se vogliamo,

⁸ Si rimanda alla documentazione raccolta in Sembdner 1984, in particolare 383-384.

⁹ Trad.: la mimica non è mai mera espressività facciale, la gestualità mai mero gesticolare. Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

¹⁰ "Alphabet qui servirait à déchiffrer la langue originale de la nature" (Lavater 1841, trad. di Bacharach).

di una mancata corrispondenza tra l'io e il mondo, tra l'interiorità dell'anima e l'esteriorità della forma, che si manifesta nell'opera come "corto-circuito" tra ciò che il personaggio (o l'autore) vuole esprimere e i mezzi che ha a disposizione per esprimerli.

Mentre le "parole" nei personaggi kleistiani risultano "misurate", perché rispondono alla logica della comunicazione sociale, i gesti appaiono al contrario incontrollati perché involontari, frutto non di un ragionamento cosciente, quanto piuttosto di un impulso interiore, "individuale", spontaneo e non alterato dalla ragione: appassionato lettore di Rousseau, Kleist rappresenta nel suo teatro proprio questa ambivalenza del linguaggio, la dicotomia e persino la contraddittorietà tra il linguaggio verbale, che è razionale e affettato, e il linguaggio corporeo, che, proprio perché spontaneo, conserva un legame più profondo con la disposizione naturale dell'individuo ed è quindi più "vero" della stessa parola. Questa dicotomia tra il verbale e il corporeo, che crea inevitabilmente una cesura nel personaggio – talora esposto al tragico, talora al comico – riflette la dicotomia tra forma e contenuto, il "corto-circuito" tra il rigore (classico), che ritroviamo nella composizione strutturale delle opere di Kleist, e l'irrequietezza (romantica) che esprime invece la tendenza tutta moderna della sua poetica.

Il linguaggio gestuale rivela dunque non solo il carattere del personaggio, la sua attività o provenienza sociale, ma soprattutto i lati nascosti della personalità, gli aspetti tenuti coscientemente celati, ma che emergono – quasi loro malgrado – per pura necessità interiore, come gesto incontrollato, esplosivo, come *lapsus* corporeo e mimico¹¹.

Nel trattato *Il teatro delle marionette*, testo tanto enigmatico quanto ricco di riferimenti ai suoi personaggi letterari, che Kleist pubblica nel 1810 sulla rivista da lui diretta *Berliner Abendblätter*, l'autore, inserendo il suo discorso in quella che era una tematica molto attuale all'epoca sin dalla seconda metà del Settecento, e cioè la riflessione sul movimento e sull'espressività del corpo, anche attraverso lo studio della danza¹², distingue chiaramente il movimento della marionetta, che è libero e leggiadro perché privo di tensione, e il movimento dell'uomo che, soggetto al raziocinio e alla riflessione, è sempre "in ritardo" rispetto all'impulso originario, e quindi squilibrato, non armonico e assolutamente privo di "grazia". Il movimento spontaneo – "mechanisch[er]"¹³ lo definisce Kleist (1978c, 474) – della marionetta, è un "movimento ritmico particolare che assomiglia alla danza" (Kleist 1810, 1014, trad. di Bistolfi, Colorni)¹⁴. I corpi, mossi dal lo-

¹¹ Di *Fehlleistung*, "lapsus d'azione", parlerà Sigmund Freud in *Psicopatologia della vita quotidiana* (1904).

¹² Sull'importanza delle nuove tecniche e delle nuove teorie coreutiche per il *Teatro delle marionette* di Kleist si rimanda al saggio di Federica La Manna (2011). La Manna ricorda che proprio in questo periodo la danza sta tentando di essere riconosciuta come nuova arte, attraverso numerosi studi che vengono pubblicati in Francia, Germania, Italia; il teatro delle marionette invece è considerato all'epoca un "passatempo per la nobiltà" (2011, 181).

¹³ Trad.: meccanico.

¹⁴ "Eine Art von rhythmische Bewegung [...], die dem Tanz ähnlich wäre" (Kleist 1978c, 473).

ro interno, vanno a formare, come figure che si librano in cielo, danzando, una curva ellittica, piena di grazia e leggiadria, che corrisponde al “*percorso dell’anima del danzatore*” (trad. *ivi*, 1015)¹⁵. L’anima, dunque, è la vera forza motrice, la *vis motrix*, del corpo, che governa le membra e le articolazioni.

Alcuni personaggi di Kleist sembrano possedere la stessa grazia e innocenza della marionetta; pur agendo – o proprio perché agiscono – in maniera inconscia e sonnambula, hanno ben saldo il loro centro di gravità, ragione per cui ogni loro azione li conduce in direzione del proprio destino: è il caso di Kätchen o di Homburg, in cui sogno e vita reale sembrano coincidere perfettamente; sono personaggi “*antigrav*” (Kleist 1978b, 476), che “non conoscono l’inerzia della materia” (Kleist 1810, 1017, trad. di Bistolfi, Colorni)¹⁶, sono puro spirito e puro movimento. Allo stesso tempo tali figure vengono messe a dura prova, costrette dalla società a superare un ostacolo – la prova del fuoco per Kätchen, la minaccia della morte per Homburg – che farà sentire loro tutta la pesantezza della materia e con ciò tutta la tragicità della loro esistenza terrena, la contraddizione dell’essere umano, ovvero l’impossibilità del soggetto di realizzare pienamente sé stesso nella storia.

4. *Gegenständlichkeit*

La dicotomia tra il verbale/razionale e il visuale/corporeo molto spesso viene espressa nell’opera di Kleist attraverso l’utilizzo di particolari “oggetti”, *Gegenstände* che, come vedremo, possono assumere diverse funzioni nella struttura del testo letterario e del plot drammatico, ma soprattutto che concretizzano la *Doppeldeutigkeit*, il doppio binario sul quale si sviluppa il testo drammatico.

Come sostiene Günter Blöcker, l’oggetto in Kleist assurge a “*Erweiterung des Ich*” (Blöcker 1977)¹⁷, “potenziamento” dell’io del protagonista, che significa anche “espansione” dell’io verso l’altro, “fuoriuscita” del sé nello spazio esterno circostante. Se infatti i personaggi kleistiani risultano spesso eterei, inafferrabili, sospesi nel mondo onirico del loro inconscio, d’altro canto essi si aggrappano e si ancorano ad alcuni oggetti concreti della realtà esterna, i quali diventano in questo modo veicoli di espressività spirituale – del protagonista –, ma anche artistica – dell’opera d’arte in sé. L’oggetto va a concretizzare una visione artistica, le dà forma, mette in comunicazione due piani semantici contrapposti, ma allo stesso tempo ne mostra chiaramente il divario: il sogno e la realtà, il sentimento individuale e le aspettative della società, l’arte e l’artificio. Sul piano strettamente linguistico questo divario si traduce in una tensione tra il contenuto che si vuole esprimere – che è sempre autentico, perché immediato – e l’espressione (il linguaggio) che è invece sempre ambivalente, insincera e limitata (cfr. Harst 2014).

¹⁵ “*Weg der Seele des Tänzers*” (*ibidem*).

¹⁶ “*Von der Trägheit der Materie [...] wissen sie nichts*” (*ibidem*).

¹⁷ Trad.: estensione dell’io.

L'oggetto nell'opera di Kleist – che può essere pretesto drammatico, indizio rivelatore, strumento di verità – si fa dunque mediatore tra l'io e il mondo, tra l'inconscio e la coscienza, tra il movimento del corpo e lo spazio esterno: il linguaggio gestuale del soggetto drammatico, infatti, necessita di un *Gegenstand* che possa accoglierlo, ma che possa all'occorrenza anche frenarlo. E così l'oggetto funge sia da veicolo di trasmissione, ovvero di passaggio da uno stadio ad un altro (dall'inconscio alla coscienza, dall'io all'altro), sia da limite in grado di contenere la forza invasiva e strabordante dell'io, la soggettività assoluta, la sua irruenza, l'eccesso di *pathos* dell'individuo.

Nella commedia *La brocca rotta* l'oggetto (la brocca rotta) è il pretesto che dà avvio alla scena drammatica e al processo che ne costituisce il centro, ne *Il Principe di Homburg* il guanto è l'oggetto che mette in comunicazione diretta il principe con la sua amata, il mondo onirico con la realtà, ma diventerà anche indizio e strumento rivelatore nella ricerca della verità. Anche il diadema in *Anfitrione*, che nella prima parte del dramma è servito allo "scambio di identità" tra Anfitrione e Zeus, permettendo quindi il passaggio dell'uno nell'altro, assume alla fine la stessa funzione che ha in *Homburg* il guanto, vale a dire quella di rivelare la verità sull'identità del personaggio e di ristabilire una, seppur solo apparente, armonia.

L'oggetto dunque, fungendo da mediatore tra due mondi, permette all'inconscio e alla dimensione spirituale dell'io di andare "oltre" se stesso e concretizzarsi nella materia; esso è però anche e soprattutto il medium del "riconoscimento" di sé, è ciò che permette all'io di manifestarsi pienamente all'altro e all'altro di riconoscere fino in fondo l'io, come avviene nella scena del diadema con incise le iniziali di Zeus, il primo indizio che rivelerà alla fine l'inganno, l'"enigma diabolico" (Kleist 2011 [1807], 217, trad. di De Monticelli)¹⁸, l'illusione in cui è caduta Alcmena.

Simili scene di misconoscimento e di successivo riconoscimento del protagonista si trovano in quasi tutte le opere di Kleist, che in questo senso si rivela un originale interprete delle opere degli Antichi¹⁹. L'oggetto da un lato favorisce l'inganno, il mascheramento, il trapasso dell'io nell'altro, dell'interiorità nella scena esterna, dall'altro si fa anche mediatore per il riconoscimento finale.

In *Pentesilea*, nel momento di maggiore vicinanza tra l'Amazzone e Achille, a quest'ultimo che chiede all'amante: "E tu, tu che scendi come una visione luminosa verso di me, come si fosse dischiuso il regno dell'etere, tu incomprendibile, chi sei? [...]",²⁰ Pentesilea risponde: "[...] Io qui ti dono questo anello d'oro,

¹⁸ "Teufelsrätsel" (Kleist 1978b, 347).

¹⁹ Rifacendosi al noto saggio di Erich Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), che analizza il motivo del riconoscimento nella letteratura occidentale a partire dall'*Odissea*, Walter Müller-Seidel (1971) individua nell'opera di Kleist tutta una serie di *Erkennungs-* e *Verkennungsszenen*, in cui, attraverso l'espedito del mascheramento, verità e inganno, speranza e dubbio si confondono ripetutamente.

²⁰ "O du, die eine Glanzerscheinung mir, / Als hätte sich das Ätherreich eröffnet, / Herabsteigst, Unbegreifliche, wer bist du? / [...]" (Kleist 1978a, 72).

con tutti i segni che ti proteggeranno; se tu lo mostrerai, ti indicheranno me” (Kleist 2011 [1808], 347-348, trad. di Filippini)²¹. Ancora una volta un oggetto, in questo caso l’anello d’oro, si fa “medium” di conoscenza sensibile di ciò che appare incomprensibile, una pura visione interiore, un’immagine dello spirito.

E in quanto medium insieme di finzione e di conoscenza, di inganno e riconoscimento, l’oggetto assume a simbolo stesso dell’opera d’arte, la quale concretizza, liberandole, le immagini spirituali (e demoniache) dell’artista, attraverso un atto originario di finzione rappresentativa.

Ma Pentesilea spiega poi al suo amante: “Ma un anello si perde, i nomi dileguano!”²² e gli chiede: “Se il nome dileguasse, se perdessi l’anello: la ritroveresti, la mia immagine dentro di te? La sai pensare, tenendo gli occhi chiusi?” (trad. *ivi*, 348)²³.

L’immagine artistica che lotta per prendere forma, diventare reale ed entrare in contatto con il mondo sensibile, rimane alla fine nient’altro che un’immagine interiore, uno “spettro”, scrive Zweig, un “sogno” dirà Homburg, e l’oggetto-mediatore, l’anello che congiunge gli opposti, si rivela, nelle parole di Pentesilea, un semplice oggetto effimero e passeggero.

Riferimenti bibliografici

- Blöcker Günter (1977), *Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Borghese Lucia, Collini Patrizio, a cura di (2011), *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, Pisa, Edizioni ETS.
- Harst Joachim (2014), “No hay banda!”. Gegenständliches Erzählen bei Kleist und David Lynch”, in Anne Fleig, Christian Moser, H.J. Schneider (Hrsgg.), *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 357-377.
- Kleist Heinrich von (1978a), “Penthesilea”, in Id., *Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3, Berlin-Weimar, Aufbau, 7-120.
- (1978b), “Amphitryon”, in Id., *Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3, Berlin-Weimar, Aufbau, 326-406.
- (1978c), “Über das Marionettentheater”, in Id., *Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3, Berlin-Weimar, Aufbau, 473-481.
- (2011), *Opere*, a cura di A.M. Carpi, Milano, Mondadori.
- (2011 [1807]), “Anfitrione”, trad. di Roberta De Monticelli, in Id., *Opere*, a cura di A.M. Carpi, Milano, Mondadori, 191-290.
- (2011 [1808]), “Penthesilea”, trad. di Enrico Filippini, in Id., *Opere*, a cura di A.M. Carpi, Milano, Mondadori, 291-386.

²¹ “[...] Zwar diesen goldnen Ring hier schenk ich dir, / Mit jedem Merkmal, das dich sicher stellt; / Und zeigst du ihn, so weist man dich zu mi” (*ibidem*).

²² “Jedoch ein Ring vermißt sich, Namen schwinden” (*ibidem*).

²³ “Wenn dir der Nam entschwänd, der Ring sich mißte: / Fändst du mein Bild in dir wohl wieder aus? / Kannst du’s wohl mit geschloßnen Augen denken?” (*ivi*, 73).

- (2011 [1810]), “Il teatro delle marionette”, trad. di Marina Bistolfi, Renata Colorni, in Id., *Opere*, a cura di A.M. Carpi, Milano, Mondadori, 1013-1021.
- La Manna Federica (2011), “La danza della marionetta. Sul teatro delle marionette di Heinrich von Kleist”, *Studia theodisca*, 18, 177-192.
- Lavater J.K. (1841), “Préface”, in Id., *La Physiognomie, ou L'Art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leur rapports avec les diverses animaux, leur penchants, etc.*, trad. par H. Bacharach, Paris, Librairie Française et étrangère.
- (2017 [1772]), *La Fisiognomica o l'arte di conoscere gli uomini dai tratti della loro fisionomia*, trad. e cura di Francesco Gallo, Roma, Atanòr.
- Müller-Seidel Walter (1971), *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*, Köln-Wien, Böhlau.
- Pulvirenti Grazia (2018), “La narrazione dell’immaginazione”, in Grazia Pulvirenti, Renata Gambino, *La mente narrativa di Heinrich von Kleist*, Milano-Udine, Mimesis, 119-136.
- Schmidt Jochen (1974), *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Sembdner Helmut (1984), *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, Frankfurt am Main, Insel.
- Zweig Stefan (1929), *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, Leipzig, Insel.
- (2015 [1928]), *Kleist*, trad. di Aldo Oberdorfer, Napoli, Tullio Pironti Editore.

PARTE 3

Libri e memoria: il fascino della bibliofilia

Patrizio Collini, der beste Kenner und größte Liebhaber der deutschen Romantik

Paul Geyer

Patrizio Collini habe ich im Jahre 2003 kennengelernt, als ich als Nachfolger von Willi Hirdt nach Bonn wechselte. Patrizio und seine Florentiner Kolleginnen und Kollegen nahmen mich mit offenen Armen auf, und so konnten wir in den Folgejahren die schon bestehenden vielfältigen Beziehungen zwischen der Germanistik und Romanistik in Florenz und Bonn festigen und weiter ausbauen. Mit ihm, Rita Svandrlik und Marco Meli konnten wir dem binationalen Studiengang “Deutsch-Italienische Studien” zu neuer Blüte verhelfen, und insbesondere hoben Patrizio, Michel Delon von der Sorbonne und ich das trinationale Graduiertenkolleg “Gründungsmythen Europas in Literatur, Kunst und Musik” aus der Taufe, das ohne die maßgebliche konzeptionelle und “politische” Mitwirkung Patrizios nicht möglich geworden wäre.

Patrizio kennt die deutsche Romantik besser als deutsche Germanistinnen und Germanisten, weil er immer auch den italienischen Blick auf die Romantik hat. Die Dichter der deutschen Klassik und Romantik kannten ja all die großen literarischen und künstlerischen Werke der “langen” italienischen Renaissance (von Dante bis Tasso) und lasen sie im Original, während Menschen, die heute in Deutschland über Goethes *Tasso* sprechen oder schreiben, keine Ahnung von Tasso, geschweige denn seinem genialen Epos *Gerusalemme Liberata*, haben. Und so kann niemand so gut wie Patrizio die Romantisierung Italiens durch die deutschen Romantiker nachzeichnen. In seinem umfangreichen literaturwissenschaftlichen Œuvre schlägt Patrizio immer wieder die Brücke zwischen

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it

Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

der italienischen Kunst, Literatur und Landschaft und der deutschen Romantik, wovon deutsche Germanistinnen und Germanisten sehr viel lernen können. Die Bonner Studierenden der Deutsch-Italienischen Studien schwärmten nach ihrem Florenzjahr immer regelrecht von Patrizio, der ihnen nicht nur einen mitreißenden Blick auf die deutsche Romantik lieferte, sondern diese in seinem Habitus auch wiederauferstehen ließ, als *Homo romanticus redivivus*.

Patrizio weitet den Blick auf die Romantik nicht nur "nach hinten", in die italienische Renaissance, sondern auch "nach vorne" in den deutschen Expressionismus, zu Hugo von Hofmannsthal, Rilke, zu Stefan Heym, Heiner Müller und der Literatur der DDR im Allgemeinen. Schon früh in seinem Germanistenleben legte er eine *Deutsche Literaturgeschichte mit Anthologie* vor (1989). Außerdem untersucht Patrizio die Wechselbezüge zwischen Literatur, Musik und Kunst, ja selbst dem Film: Raffael, Vasari, Winckelmann, das romantische Lied, Wagner, Pasolini. Seine philosophisch-theoretischen Bezugspunkte sind die Theoretiker der Subjektgeschichte (Manfred Frank und andere) im Allgemeinen und Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud (kritisch) und C.G. Jung im Besonderen, um nur einige zu nennen. Seine Monographie *Wanderung. Il viaggio dei romantici* aus dem Jahre 1996 ist erst jüngst in einer erweiterten Ausgabe neu erschienen (Collini 2020 [1996]).

Wir hatten in Bonn das Glück, drei Sammelbände veröffentlichen zu können, zu denen Patrizio bahnbrechende Beiträge leistete, welche paradigmatisch für seine Forschungen stehen. 2010 erschien der Band *Die Romantik: Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*, mit einiger Verspätung zu dem entsprechenden Kolloquium in Bonn im Jahre 2005. Der Titel von Patrizios Vortrag/Aufsatz darin lautet: "Raffaels Traum - Auf dem Weg zu einer visionären Kunst (August Wilhelm Schlegel, Caroline, Wackenroder, Tieck)". Darin weist er nach, dass "die romantische Reflexion über Raffaels Bilder [...] eine Präfiguration der romantischen Poetik sei" (Collini 2010, 191), im Mittelpunkt stehen dabei Raffaels *Sixtinische Madonna*, seine *Verklärung Christi* und die Farnesina-Fresken. Hervorzuheben ist, wie Patrizios Ekphrasis diejenigen von Wackenroder, August Wilhelm und Caroline Schlegel und von Tieck zugleich potenziert und fokussiert auf die Neue Mythologie der romantisch-progressiven Universalpoesie.

Für mich besonders erhellend war Patrizios Beitrag zum Sammelband *Deutschlandbilder aus Coppet: Zweihundert Jahre De l'Allemagne von Madame de Staël*, der 2015 erschien, wiederum fünf Jahre nach dem Bonner Kolloquium. Patrizios Titel dieses Mal: " 'Romantisch' in *De l'Allemagne* - Zur Entstehung eines Missverständnisses". Darin rechnet er ab "mit der konsequenten Verkenning und Verharmlosung [durch Madame de Staël] jener Jenaer Frühromantik, welche die erste wahre europäische Avantgarde-Bewegung in der deutschen Literatur darstellt" (Collini 2015, 279). Madame de Staëls "Pech" (280) sei es gewesen, in der Zeit der Abfassung von *De l'Allemagne* August Wilhelm Schlegel "als Berater und Vertrauten" (*ibidem*) um sich gehabt zu haben. Dessen Einfluss und auch die Bekanntschaften, die sie auf ihrer langen Deutschlandreise 1803-1804 vor allem in Weimar und Berlin schloss, führten dazu, dass ihr Ro-

mantikbegriff eigentlich eher die Vorromantik (Sturm und Drang) und dann wieder die "Romantisierung des christlichen Mittelalters" (*ibidem*) und die (Re-)Nationalisierung durch die Hochromantik abbildete und die universal denkende, auf "ästhetische Entgrenzung" (281) abzielende Frühromantik ausblendete.

Zum Schluss möchte ich auf einen autobiographisch und romantisch-melancholisch gefärbten Aufsatz Patrizios im Band *Wozu Literatur(-wissenschaft)* aus dem Jahr 2019 eingehen; das vorangegangene Kolloquium fand 2015 statt. Titel des Aufsatzes ist "Die Welt von gestern: das Antiquariat als Wunderkammer". Der Aufsatz beginnt mit dem Satz "Die einzige Jagd, der ich in meinem Leben verfallen bin, ist die nach seltenen Büchern" (Collini 2019, 295). Hier beschreibt Patrizio sein quasi-erotisches und zugleich sakrales Verhältnis zum Medium Buch in seiner Materialität. Ein Abriss über die Bibliomanie vom 18. bis zum 20. Jahrhundert eröffnet die Studie, bevor sie in immer persönlicherem Ton seine eigene "Éducation sentimentale" in der *Ars Amandi Librorum* in Amsterdam, im Ostteil Berlins nach 1989 oder dann auch in Bonn beschreibt. Das allmähliche Verschwinden der Bonner und der meisten Antiquariate überhaupt nach dem Jahr 2000 bezeichnet Patrizio dann als "wahres Jüngstes Gericht" (298), nach dem es aber keine Erlösung für die Auserwählten mehr gibt. Der einzige Trost, der ihm bleibt, ist, dass er in seiner "brennenden Leidenschaft, die ihn verzehrt" (298-299), von diesem "vandalischen Zeitgeist" (301) auch profitiere, durch Schenkungen, die seine eigene Bibliothek nun zu seinem antiquarischen Refugium werden lässt.

Lieber Patrizio, Du bist in der Tat ein Original in einer Zeit des digitalen und wissenschaftlichen Konformismus, begeisterungsfähig bis zum Enthusiasmus, der von Madame de Staël (immerhin) so schön beschrieben wurde, ein wenig schüchtern auch, wie Menschen es sind, die mit den großen Traditionen der europäischen Kultur hermeneutischen Umgang pflegen, und ein guter Freund.

Bibliographie

- Collini Patrizio (2020 [1996]), *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Pisa, Pacini editore.
- (2010), "Raffaels Traum - Auf dem Weg zu einer visionären Kunst (August Wilhelm Schlegel, Caroline, Wackenroder, Tieck)", in Anja Ernst, Paul Geyer (Hrsgg.), *Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*, Göttingen, V&R unipress-Bonn University Press, 187-198.
- (2015), "'Romantisch' in De l'Allemagne - Zur Entstehung eines Missverständnisses", in Anja Ernst, Paul Geyer (Hrsgg.), *Deutschlandbilder aus Coppet: Zweihundert Jahre De l'Allemagne von Mme de Staël. Des images d'Allemagne venues de Coppet: De l'Allemagne de Madame de Staël fête son bicentenaire*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 278-284.
- (2019), "Die Welt von gestern: das Antiquariat als Wunderkammer", in Andreas Haarmann, Cora Rok (Hrsgg.), *Wozu Literatur(-wissenschaft)? Methoden, Funktionen, Perspektiven*, Göttingen, V&R unipress-Bonn University Press, 295-302.

Patrizio Collini e il demone della bibliofilia

Giorgio Villani

Patrizio Collini, oltre che l'autore d'almeno un volume fondamentale, *Wanderung. Il viaggio dei Romantici* (edito prima da Feltrinelli nel 1996, e ristampato recentemente dall'editore Pacini) e di molti brillanti saggi sulla cultura germanica, è un grande bibliofilo. Ora, accennare alle passioni personali d'uno studioso, dopo averne percorso, come altri hanno fatto in questo volume, il lavoro accademico, potrà forse sembrare una discesa all'aneddotico, un divertimento da intermezzo buffo, come si usava una volta a teatro fra un atto di tragedia in musica e l'altro. Invece, non è così. E mi conforta in ciò l'esempio di quel grande erudito e sanscritista, Raniero Gnoli, che, appena qualche anno fa, volle chiudere la giornata di studi a lui dedicata nella villa Falconieri di Frascati con la menzione d'un verso di Dante, appena un po' trasformato: "che perder tempo a chi più sa, più piace". Tutto ciò per dire che dalle divagazioni uno spirito ingegnoso può spesso ricavare tanto quanto otterrebbe dal perseguire un percorso rettilineo, e forse qualcosa di più. E se, come sosteneva Marcel Schwob, in tutti gli uomini di talento l'autenticità sta nei loro tratti più particolari e idiosincratici, perché non potrebbe dirsi lo stesso degli uomini di lettere? Patrizio Collini è un raffinato saggista e un grande studioso, e, com'è un saggista ed uno studioso, è anche un bibliofilo, cioè un uomo innamorato alla follia dei libri.

La bibliofilia, d'altra parte, è qualcosa di più d'una fissazione o di un hobby: è una divina mania, come quella che Platone attribuiva all'*aedo*. Anche in essa parla un dio o, forse, meglio un demone: il demone dell'analogia.

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it

Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

Guardando alla maniera che si ha oggi di redigere articoli e testi universitari, vien fatto di pensare a una città di cui si cominci fin da subito a tracciare i confini. Con gesto guardingo e circospetto l'autore innalza le mura, stabilisce le porte, disegna il fossato. Egli sa che la letteratura non sta lì, in quella chiostra artificiosamente eretta, ma ch'essa vive lontano in un grande oceano, gremito d'ibride forme mostruose, simili a quelle di cui parla l'anonimo autore del *Liber monstrorum de diversis generibus*, mirabile trattato di teratologia. Lo sa, ma finge d'ignorarlo, perché, in fondo, la teme. Non sopporta quei perpetui amplessi, quella ambiguità germinale che vorrebbe già irrigidita e organizzata, scevra d'ogni senso d'abisso e di vertigine. Non è più un navigante, un esploratore errante, è un pingue castellano che si pasce dei suoi domini. La bibliofilia non lo attira, perché segretamente ne intuisce il lato demoniaco, eversivo. Di questa natura, conosciuta da tutti gli amanti dei libri, parlò una volta Mario Praz nel paragonare le biblioteche a delle voliere, dove gli uccelli, per la felicità di ritrovarsi insieme, prorompono in un canto, ch'è l'armonia, preordinata dal caso, di tanti, dissimili suoni, ma si può anche immaginare, come faceva Pietro Citati, che ciascun raduno più o meno avventizio d'autori somigli al tè del Cappellaio matto presso il quale si ritrovano uniti, in un piccolo frammento di tempo immobile, invitati di tutte le epoche,

qualche raro vivente insieme alla larva di uno scrittore ancora da nascere. Gli invitati stanno eternamente insieme [...] qualche volta, intorno al tavolo, si formano dei gruppi, nascono delle amicizie e delle inimicizie profonde: si aprono ostilità feroci, le voci si alzano. Poi torna la tranquillità. (Citati 2012, 334)

Negli anni, Patrizio Collini s'è occupato tante volte di libri, su *Belfagor*, soprattutto, e su *L'Indice dei Libri del Mese*, ma non ne ha scritto mai, credo, con quella stessa partecipazione saggistica e biografica che traspare da un magnifico *essai*, apparso nel 2021 su *Paragone*, "La febbre dei libri. La libreria antiquaria come Wunderkammer", ch'è quasi una confessione. Confessione d'un affetto per degli oggetti che non si esaurisce ovviamente nel possesso materiale, ma si esprime, anzi, assai più nella ricerca e nell'inseguimento, com'è tipico d'ogni passione amorosa elevata a ideale: d'altronde, si sa, i Don Giovanni sono tutti impenitenti! E se il bibliofilo di Collini è un inseguitore, i racconti di bibliomania, come *Bibliomanie* di Flaubert, *Le bibliomane* di Nodier, *L'enfer du bibliophile* di Asselineau e *Le crime de l'abbé Sylvestre Bonnard* di Anatole France, sebbene scritti d'autori assai diversi, s'assomigliano in fondo un po' tutti, perché

nelle loro trame tutto ciò che è apparentemente antitetico (lo spirituale, il fantastico e l'erotic) viene amalgamato quasi in modo alchemico, e la caccia all'esemplare raro o unico – quale variante della ricerca quasi faustiana dell'Assoluto – appare celata in una dimensione sia fantastica che erotica, dato che la "volonté de savoir" coincide con la pulsione erotica. (Collini 2021, 95)

Come Don Giovanni, il collezionista d'edizioni insolite è, dunque, un semipiterno cacciatore: forse, una volta che l'ha posseduta, egli si contenta di sfiorare la bella legatura, mentre volge il pensiero verso nuove prede, quasi che il frutto

appena colto gli si sia appassito già fra le dita! La sua cupidigia coincide col desiderio stesso della conoscenza, nel senso in cui lo intendevano i Romantici: inquieto errare, impulso notturno, vagabondaggio ansioso.

Quando Collini cessa di ricordare i grandi autori del passato, inizia allora ad evocare il ricordo d'amici, come Michel Delon, col quale si incontra un giorno, in occasione d'un convegno su Balzac, nella libreria di Catherine Clément a Bonn, perché entrambi avevano "preferito l'odore dei vecchi volumi in pergamena al profumo del caffè" (Collini 2021, 98) o di animi affini, quali lo scrittore genovese Giuseppe Marcenaro. Sa bene che il demone della bibliomania ha i suoi prescelti in ogni secolo, come la luna della prosa di Baudelaire scende sulle culle: "regarda par la fenêtre pendant que tu dormais dans ton berceau, et se dit: 'Cette enfant me plaît'" (Baudelaire 1961, 289)¹, e può, perciò, magistralmente ripercorrere questo sentimento attraverso episodi della vita di Benjamin e di Adorno fino a discendere in un piccolo bookseller veneziano chiuso pochi anni fa.

Queste librerie, che spesso fiorivano accanto alle Università e agli Istituti di ricerca, come quella di Catherine Clément o quella di Bouvier a Bonn, sono solo all'apparenza vagamente imparentate con quei ben più sussiegosi edifici. In realtà, la loro consanguineità è molto più stretta. Esse ne costituiscono infatti le vere fonti, uliginose e segrete. Collini evoca i suoi svaghi, le sue digressioni da Bochum ad Amsterdam, dove si trovava la libreria Erasmus, "il sole nelle costellazione delle librerie antiquarie di Amsterdam" (Collini 2021, 100), come smanie febbrile, una "passione ardente", quasi, che, al pari di un personaggio di Hoffmann, "lo consuma"; ma egli sa di certo che la grande finezza e originalità dei suoi studi si nutre di quella libertà. Giacché le librerie antiquarie sono appunto delle *wunderkammer*. E cosa sia una *wunderkammer* lo scrisse in un suo saggio Giorgio Manganelli, parlando della dispersa collezione Settala:

Gli oggetti non sono raccolti in omaggio ad una classificazione estrinseca; Settala non è un collezionista di orologi, scatole di fiammiferi, tappi di sughero o plastica; se qualcosa dovesse venire indicato come materia della sua collezione, dovrei dire: il mondo; e il mondo non è materia di collezione se non frantumato in innumerevoli schegge, e queste schegge sono parole grazie alle quali il mondo si confessa e rivela, con cui parla di sé; e le schegge stanno assieme perché sono il mondo, in tutti circola un unico sangue; ed è il sangue analogico. (Manganelli 2023, 33)

Queste riflessioni costituiscono la più perfetta chiosa dell'episodio raccontato da Collini nel suo saggio. Come altre volte, egli si è recato ad Amsterdam alla libreria Erasmus. L'intenzione è quella di comprare Kafka, ma alla fine insieme a Kafka, finisce con l'acquistare anche la Danza Macabra di Basilea e un Franz Blei. Tra i volumi esisteva una corrispondenza ignorata che ha avuto bisogno dell'assistenza del caso per riaffiorare, come quella di due fratelli di fiaba che finiscano col riconoscersi da una cicatrice o da un sigillo, nei pressi di una

¹ Trad.: ti vide mentre dormivi nella tua culla, e pensò: "Mi piace, questa bimba". Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

fonte dopo una battuta di caccia o in una locanda un pomeriggio tetro e piovoso. Il segno era sempre stato lì, sotto lo sguardo di tutti, non diversamente dalla lettera del famoso racconto di Poe, eppure non vi si pensava prima che la sorte vi mettesse, come si dice, lo zampino: “perché tra questi libri così disparati esistevano delle inequivocabili affinità elettive, dato che la morte, l’erotismo e la scrittura sono una sola e unica cosa in Kafka e proprio Franz Blei fu il primo che pubblicò nel 1908 il giovane sconosciuto nella sua rivista *Hyperion*. Tutto questo solo per sottolineare” – conclude – “che sui libri ho imparato più da Erasmus e nelle librerie antiquarie di Amsterdam che in qualsiasi altro posto” (Collini 2021, 101). I libri sono straordinari palinsesti, grovigli di linee diverse, di cui gli antiquari sono i custodi: sta all’azzardo l’accostarle dimodoché possano rivelare segmenti di calligrafie comuni. Forse il bibliofilo somiglia al contadino che, mentre ara, sommuove gli strati più profondi della terra, ribalta le falde motose e le rimescola, fino a farle tornare umide e feconde.

Eppure, di anno in anno, di giorno in giorno questo universo va scomparendo, le librerie chiudono e le scritture si vanno consegnando alle concatenazioni più ovvie, quando non alle più arbitrarie, dettate da recenti voghe ermeneutiche. Cosa resta allora all’uomo dei libri? Collini nella sua vita ha visitato molte di queste botteghe a Monaco, Berlino, Amsterdam, Londra, Roma, Parigi, Napoli, Milano, Firenze, Torino, botteghe che adesso vede sostituite da attività anonime. Le guarda e sente che con esse sparisce una maniera d’intendere la civiltà. È il mondo dei cercatori a tramontare. Il suo occhio diviene allora quello d’uno spettatore critico della modernità, come Ceronetti, intellettuale da lui molto amato:

Ciò che l’ascesa di Hitler ha rappresentato per *Il mondo di ieri* di Zweig, lo è stato negli ultimi venti anni la marcia trionfale di internet per il mondo dei libri. [...] L’omologazione mentale, il conformismo sono anch’essi confrontabili, là imposti, qui scelti liberamente, il tutto naturalmente sotto le luci della ribalta. (Collini 2021, 99)

È a questo conformismo, intellettuale innanzitutto, che Patrizio Collini, né come studioso, né come bibliofilo, si è mai voluto arrendere.

Riferimenti bibliografici

- Baudelaire Charles (1961), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
 Citati Pietro (2012), *Il tè del Cappellaio matto*, Milano, Adelphi.
 Collini Patrizio (2021), “La febbre dei libri. La libreria antiquaria come Wunderkammer”, *Paragone*, 72, terza serie, 153-154-155, 95-104.
 Manganelli Giorgio (2023), *Emigrazioni oniriche*, Milano, Adelphi.

L'editoria ebraica in Germania tra XIX e XX secolo

Mattia Di Taranto

La locuzione “editoria ebraico-tedesca” identifica un autonomo e vivace campo di ricerca di cui non è, tuttavia, facile individuare con precisione i confini. La questione può essere posta, in forma schematica e semplificata, nei seguenti termini: devono considerarsi oggetti privilegiati di indagine storico-critica unicamente le biografie intellettuali e la produzione libraria di stampatori, editori, tipografi e artisti del libro di origine ebraica? O, in alternativa, qualunque casa editrice che abbia contribuito, in varia misura, alla diffusione della cultura ebraica può essere inclusa nel novero dei soggetti degni di precipuo interesse per gli storici dell’editoria ebraico-tedesca? Il problema si complica poi ulteriormente, essendo una componente fondamentale della cultura ashkenazita la produzione letteraria, pubblicistica e saggistica in lingua yiddish che, come è noto, fra XIX e XX secolo ha vissuto un momento di straordinaria e irripetibile fioritura. Ciò premesso, in questa sede ci limiteremo a prendere in esame solo una selezione esemplificativa di case editrici fondate da ebrei di lingua tedesca, caratterizzate dall’impegno per la diffusione della cultura ebraica in area germanofona. Minimo comune denominatore era la speranza, seppure rivelatasi da ultimo tragicamente utopistica, che ciò potesse produrre un duplice risultato: da un lato, rivolgendosi in prima istanza ai gentili, l’obiettivo era cancellare o almeno ridimensionare preconcetti e pregiudizi relativamente alla tradizione religiosa e culturale ebraica, fortemente radicati ma dettati perlopiù da ignoranza; dall’altro lato, avendo come pubblico di riferimento gli ebrei assimilati, il fine

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it

Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

era promuovere l'idea della *Judenemanzipation ohne Assimilation*, ovvero di un'integrazione effettiva della minoranza ebraica nel tessuto socio-politico sulla base di uguali diritti civili, senza che ciò comportasse però l'annullamento, ove non addirittura l'esplicita negazione, della propria identità (Grözinger 1998, 148). In altri termini, la finalità ultima era consentire un'integrazione paritaria degli ebrei nella società tedesca a partire da una conoscenza delle rispettive tradizioni culturali, al fine di realizzare quella che sarebbe stata poi definita "deutsch-jüdische Symbiose" (Kilcher 2016, 73)¹.

Non è possibile, naturalmente, offrire un'ampia panoramica introduttiva sugli albori dell'editoria ebraica nelle regioni di lingua tedesca. Sia sufficiente ricordare solo incidentalmente che stamperie ebraiche furono impiantate in varie città già nei primi decenni del XVI secolo: Tubinga (1511), Augusta (1514), Colonia (1518) e Wittenberg (1521). Particolarmente importante è la stamperia fondata nel 1540 a Isny, nell'attuale Baden-Württemberg, dall'ebraista cristiano Paulus Fagius in collaborazione con Elia Levita, celebre autore del *Bovo-Bukh*, rielaborazione del Buovo d'Antona e uno dei capolavori della letteratura yiddish. Una menzione merita altresì Gershom ben Solomon Kohen (Heller 2004, 247), patriarca della più importante dinastia di stampatori ebrei di Praga, alla quale si devono alcune fra le edizioni più raffinate e pregiate di testi ad uso liturgico come una splendida *Haggadah di Pesach* del 1526. L'utilizzo di caratteri esteticamente piacevoli e al contempo di agevole lettura, insieme a oltre 60 xilografie realizzate dal famoso maestro stampatore Chaim Shachor, ne fanno uno dei più noti e apprezzati capolavori dell'arte della stampa ebraica, di cui sono state peraltro realizzate nel Novecento tre edizioni in facsimile: una pubblicata a Berlino nel 1926 e due apparse negli anni Sessanta, rispettivamente a New York – fedele riproduzione di eccellente fattura – e a Gerusalemme – anch'essa di ottima qualità, con tavole a colori. Naturalmente, come tutte le innovazioni tecnologiche che hanno determinato mutamenti epocali, anche l'invenzione della stampa a caratteri mobili generò in ambiente ebraico una serie di problemi di natura halakhica, ovvero legalistico-normativa. Ad esempio, si discusse a lungo e con fervore se dovessero essere o meno applicate ai testi sacri, pubblicati a mezzo stampa, le stesse regole osservate per la medesima tipologia di opere copiate a mano. Ad ogni modo, l'invenzione gutenberghiana fu generalmente accolta con entusiastico favore nelle comunità ebraiche della diaspora europea. Alcuni dotti rabbini giunsero persino a definirla, sulla scorta di Es. 36, 4, "arte sacra". Si realizzò subito, infatti, che questa invenzione avrebbe potuto consentire una diffusione fino ad allora inimmaginabile dei testi sacri e delle opere della letteratura rabbinica; per questa ragione, venne considerata da molti ebrei, in prospettiva messianico-escatologica, come segno dell'imminente realizzazione della profezia contenuta in Is. 11, 9: "poiché la terra sarà piena della conoscenza del Signore". Non sorprende, dunque, che stamperie ebraiche

¹ Trad.: simbiosi ebraico-tedesca. Se non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

si siano rapidamente moltiplicate, a dispetto di persecuzioni, tassazioni speciali ed espulsioni, in tutta l'area dell'Europa centrale e centro-orientale.

Per quanto riguarda l'età moderna, risulta interessante sottolineare innanzitutto come alcune delle più antiche e prestigiose case editrici ebraico-tedesche, sorte nel XIX secolo, optino per una strategia editoriale di specializzazione settoriale, in modo da potersi affermare in un mercato librario già molto competitivo. È il caso, ad esempio, dell'A. J. Benjamin Musikverlag, fondato nel 1818 da Joseph Benjamin nella città di Altona, la cui sede verrà trasferita a Lipsia nel 1920 e da ultimo "arianizzata", costretta cioè alla cessione coatta – dal governo nazista nel 1938. Un'altra famosa casa editrice, anch'essa specializzata in campo musicale, è stata fondata dai compositori Franz Anton Hoffmeister e Ambrosius Kühnel nel 1800 a Lipsia con la denominazione commerciale Hoffmeister & Kühnel Bureau de Musique. La proprietà passò nel 1814 a Carl Friedrich Peters e da allora porta il nome di C. F. Peters. La storia della casa è piuttosto complessa: in sintesi, nel 1863 Max Abraham iniziò a lavorare come collaboratore presso Julius Friedländer, direttore dal 1860 del Musikverlag C. F. Peters, subentrando a quest'ultimo nel 1880. Gli successi nella direzione suo nipote, Henri Hinrichsen, nel 1894. Hinrichsen, giustamente ricordato ancora oggi come uno dei più importanti editori musicali d'Europa, decise di promuovere in particolare la musica contemporanea, contribuendo a far conoscere l'opera di compositori, fra i quali Johannes Brahms, Edvard Grieg, Gustav Mahler e Max Reger (Bucholtz 2001, 40-95). Anche la sua casa editrice, una delle glorie dell'editoria tedesca, venne "arianizzata" nel 1938. A sua moglie, ammalata di diabete, furono negate le cure necessarie e morì nel 1941, mentre egli venne deportato e ucciso nel campo di Auschwitz nel settembre dell'anno successivo. Simile destino toccò alla Poppelauer'sche Verlagsbuchhandlung, fondata nel 1860 a Berlino da Moritz – germanizzazione di Moses – Poppelauer, che, dopo aver ricevuto una formazione ebraica tradizionale, aveva studiato filologia e lingue orientali presso l'Università di Lipsia. Un percorso, quest'ultimo, che certamente influenzò la scelta dell'indirizzo che fin dal principio volle dare alla propria casa editrice: letteratura ebraica ed ebraismo. Fra i volumi usciti per i tipi del suo Verlag si segnalano antologie di *piyyutim* – testi poetici cantati durante la funzione sinagogale –, scritti di edificazione religiosa a carattere pedagogico e soprattutto opere di Louis Lewandowski, compositore ebreo-tedesco e originale autore di canti liturgici, a cui è intitolato un festival musicale, il Louis-Lewandowski-Festival, che si svolge annualmente a Berlino dal 2011. Dopo la morte del fondatore nel 1888, la direzione passò alla moglie, poi alla figlia e, infine, al genero, Jakob Sängner. Venne chiusa nel 1938. La moglie di Sängner verrà deportata e morirà a Theresienstadt, mentre alcuni membri della famiglia riusciranno a fuggire in Inghilterra.

Alcuni editori optarono per una specializzazione multipla. È il caso di Moritz Veit, intellettuale poliedrico, discendente da una famiglia dell'alta borghesia ebraica di Berlino. Fondata nel 1834, la Veit & Company si è indirizzata fin dal principio alla pubblicazione di saggi scientifici e riviste accademiche. Tra i suoi autori più rappresentativi figurano, non casualmente, storici di chiara fama

quali Johann Gustav Droysen, noto studioso del periodo ellenistico, Wilhelm Adolf Schmidt, curatore della *Allgemeine Zeitschrift für Geschichte*, e Leopold Ranke, autore di una monumentale storia della Prussia, con un'ampia varietà di campi rappresentati in catalogo fra cui medicina, filosofia, diritto, antropologia e scacchi. Naturalmente, essendo stato egli stesso un autorevole membro della comunità di Berlino, ha dato spazio anche all'ebraismo e alla cultura ebraica. In particolare, mi sembra rilevante ricordare la pubblicazione di alcune opere del più importante rappresentante della *Wissenschaft des Judentums*, Leopold Zunz.

Emerge così un'altra chiave di lettura, oltre a quella della specializzazione settoriale, utile a ordinare e interpretare i dati storico-culturali apparentemente confusi della storia dell'editoria ebraico-tedesca fra Otto e Novecento: la prossimità a movimenti culturali e religiosi ebraici coevi, concretizzatasi a vari gradi e con finalità diverse, dalla semplice coincidenza di specifici obiettivi alla creazione di vere e proprie piattaforme di promozione. Sono numerosi i possibili esempi al riguardo, in merito a vari movimenti, quali ad esempio *Reformjudentum* e *Mussar*. Merita soffermarsi qui su un caso particolarmente interessante ed emblematico: Max Hickl (Lichtenstein 2016, 133). Nato in un piccolo paesino della regione della Moravia, Slavkov u Brna, in una famiglia molto povera, abbracciò fin dai primi anni la causa herzliana, partecipando al secondo congresso sionista (1898) in rappresentanza dell'associazione religiosa *Emunah*. Egli rimase per tutta la vita un ebreo osservante. Nel 1900 fondò la prima rivista sionista della Moravia, *Jüdische Volksstimme*, e parallelamente la casa editrice Jüdischer Buch- und Kunstverlag. Pubblicò anche a cadenza annuale, tra il 1902 e il 1938, un volume miscelaneo dal titolo *Hickls jüdischer Volkskalender*, in cui venivano raccolti contributi dei più importanti leader del movimento sionista. Alla direzione della casa editrice subentrò nel 1924, alla sua morte, il nipote Hugo Gold, il quale decise di concentrare la sua attività su uno specifico campo di ricerca: la storia delle comunità locali. Degna di particolare menzione è la ponderosa opera *Die Juden und Judengemeinden Mährens in Vergangenheit und Gegenwart* (1929), a cui seguirono volumi dedicati alla storia degli ebrei di Bratislava (1932) e della Boemia (1934). Si tratta di opere di eccezionale valore documentario, anche e soprattutto perché di lì a pochi anni molte di queste comunità sarebbero state interamente cancellate dalla barbarie nazista. Gold, che fu anche direttore della *Zeitschrift für die Geschichte der Juden in der Tschechoslowakei* (1930-1934), fuggì a Tel Aviv nel 1940, continuando, come quasi tutti gli intellettuali ebrei tedeschi, a scrivere nella propria madrelingua. Compose un saggio storico, *Geschichte der Juden in Wien* (1966), e curò la pubblicazione di molti altri volumi dello stesso tenore. Ancora in età avanzata fondò e diresse per dieci anni la *Zeitschrift für die Geschichte der Juden* (1964-1974).

L'opera di Hickl in favore del movimento sionista, proseguita per un certo periodo da Gold, ci permette di introdurre la riflessione sulla prima e culturalmente più influente casa editrice sionista dell'Europa occidentale, lo Jüdischer Verlag, fondato nel 1902 da alcuni dei più importanti intellettuali e artisti ebrei tedeschi del tempo. Il primo è Martin Buber, filosofo e saggista, autore delle raccolte *Die Geschichten des Rabbi Nachman* (1906) e *Die Legende des Baalschem*

(1908), che fecero conoscere a un pubblico trasversale e diversificato il mondo del chassidismo nella sua dimensione più fiabesca e affascinante, nonché come anello di trasmissione in età moderna della sapienza cabbalistica, ma altresì di importanti scritti teorici sulla questione ebraica come *Drei Reden über das Judentum* (1911) e di una monumentale traduzione della Bibbia ebraica, avviata con Franz Rosenzweig a cui lavorò dal 1926 al 1938. Il secondo è Berthold Feiwel, fondatore dell'associazione sionista studentesca Veritas e co-organizzatore del primo congresso sionista nel 1897, che contribuì attivamente e divenne per breve tempo editore nel 1901 del principale organo pubblicista del sionismo, *Die Welt*; a lui si deve l'elaborazione, ancorché *in nuce*, delle basi teoriche della *Jüdische Renaissance*, ovvero l'idea di fondo che il sionismo non potesse essere ridotto a prassi politico-diplomatica e dovesse invece farsi latore di un rinnovamento culturale del popolo ebraico. Il terzo è Ephraim Moses Lilien, uno dei più noti e talentuosi illustratori dell'*art nouveau*, anche noto con l'appellativo di "primo pittore sionista", il quale ricoprì un importante ruolo nel movimento – insieme al pittore e scultore Boris Schatz – come membro della commissione creata in seguito al settimo congresso (1905) per la fondazione dell'Accademia di belle arti dedicata a Bezalel ben Uri, che Mosè incaricò della progettazione e costruzione del *Mishkan* (Es. 35,30).

Queste informazioni preliminari in merito ai principali fondatori dello Jüdischer Verlag consentono di far intuire già i punti essenziali del suo programma editoriale, secondo cui la casa editrice avrebbe dovuto rappresentare la piattaforma pubblicitaria per la realizzazione del sogno di rinascita culturale e spirituale del popolo ebraico (Schenker 2003, 416). Ciò si traduceva, da un lato, nella dimostrazione della ricchezza della plurimillennaria tradizione ebraica; dall'altro, implicava una nuova visione del popolo ebraico, in qualche misura assimilabile a certe tesi del "panasianismo" di Eugen Hoeflich, secondo cui esso – popolo orientale costretto, da circostanze storiche, a vivere in diaspora, in particolare in Europa, per quasi due millenni – rappresentava l'unico attore sul palcoscenico della storia in grado di fungere da *trait d'union* fra un Occidente in declino, colonialista, militarista, spiritualmente in crisi, e un Oriente, in questo caso rappresentato dall'*Ostjudentum*, da cui solo sarebbe potuta giungere la linfa vitale in grado di produrre una palingenesi. Non sorprende, dunque, che il primo volume, *Jüdischer Almanach* (1902), a cura di Feiwel e Lilien, raccolga testi di autori "occidentali" e "orientali", alcuni dei quali tradotti dall'ebraico e dallo yiddish. La sede venne trasferita a Colonia nel 1907, poi nuovamente a Berlino nel 1911; dal 1920 la direzione fu assunta da Siegmund Kaznelson, saggista e attivista sionista ricordato principalmente per *Juden im deutschen Kulturbereich* (1934), opera ampliata e ripubblicata nel 1959, ancora oggi uno dei testi di riferimento per chiunque voglia avvicinarsi al campo di ricerca dei *German-Jewish Studies*. Sotto la direzione di Kaznelson, la casa editrice prosperò fino a diventare una delle prime aziende del settore in Europa. Fra le centinaia di autori e opere in catalogo si ricordino, a titolo meramente esemplificativo, Shmuel Yosef Agnon, insignito nel 1966, insieme a Nelly Sachs, del Nobel per la letteratura e riconosciuto come uno dei padri della moderna letteratura ebraica; ma anche

grandi autori “classici” della moderna letteratura yiddish come Isaac Leib Peretz e Sholem Yankev Abramowitsch, meglio noto con lo pseudonimo di Mendele Mokher Seform, “Mendele venditore di libri”. Accanto alle opere letterarie, nel vasto e diversificato catalogo, trovano posto anche testi della tradizione religiosa ebraica, *in primis* naturalmente il Tanakh e il Talmud: il Talmud Babilonese, pubblicato in dodici volumi nella traduzione dell’orientalista Lazarus Goldschmidt, prima traduzione integrale in lingua tedesca; la Bibbia nella famosa traduzione dell’ebreo galiziano Naftali Herz Tur-Sinai, uno dei padri della moderna lingua ebraica – secondo in tal senso, per importanza e fama, solo al più noto Eliezer ben-Yehuda – nonché futuro primo presidente dell’Accademia della lingua ebraica. Non ci si può esimere poi dal menzionare Adolf Böhm e il suo saggio *Die zionistische Bewegung*, testo ancora oggi imprescindibile per lo studio del movimento sionista delle origini. La casa editrice venne, infine, chiusa dalla Gestapo e tutte le sue proprietà confiscate nel 1938, ma venne rifondata a Berlino nel secondo dopoguerra, segnatamente nel 1958, e nel 1990 entrò a far parte del Surkamp Verlag.

Altra importante casa editrice ebraico-tedesca del primo Novecento, sulla cui storia e produzione merita soffermarsi, ancorché brevemente, è poi il Philo Verlag, il cui nome richiama evidentemente Filone di Alessandria, famoso filosofo ed esegeta ebreo grecofono, vissuto alla fine dell’epoca deuterotemplare. Il Philo Verlag, in attività tra il 1919 e il 1938, venne fondato a Berlino come organo editoriale e pubblicistico del *Central-Verein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens*, associazione creata nel 1893, a cui aderiva la maggioranza degli ebrei borghesi assimilati, di tendenze politiche liberali, residenti nella capitale e non solo. Obiettivo programmatico delle sue pubblicazioni, attendibili sul piano scientifico e tipograficamente ben curate, era lo stesso della *Haskalah* mendelssohniana e dei suoi sviluppi ottocenteschi: combattere con la cultura i pregiudizi antiebraici, da epoca positivista rafforzati dal razzismo pseudoscientifico e da allora più propriamente definibili come antisemiti. Rivelatasi ciò un’utopia, oltretutto un’attività estremamente pericolosa a partire dal 1933, la linea editoriale cambiò e la produzione si concentrò sulla pubblicazione di manualistica ad uso interno delle comunità; significativa, a tal proposito, l’edizione del *Philo-Atlas*, sorta di *Baedeker* per gli emigranti in fuga verso la Palestina mandataria.

Si potrebbero citare ancora molte case editrici di primaria rilevanza per il nostro discorso: il Verlag Richard Löwit, per i cui tipi venne pubblicata fra il 1916 e il 1928 l’importante rivista *Der Jude*, fondata e diretta da Martin Buber; il Gloriette-Verlag, specializzato in arte grafica ed edizioni di lusso, che pubblicò anche opere di importanti autori ebrei contemporanei come lo scrittore e giornalista austriaco Hugo Bettauer, vittima di un attentato compiuto il 10 marzo 1925 da Otto Rothstock.

In conclusione, tuttavia, risulta di maggiore interesse soffermarsi su uno dei protagonisti dell’editoria ebraico-tedesca del XX secolo, Salman Schocken (David 2003). Nato a Margonin, nell’attuale Polonia, nel 1877, nel 1901 si trasferì a Zwickau, in Sassonia, per aiutare il fratello Simon nella gestione di un’attività commerciale da lui avviata. Collaborarono per alcuni anni, riuscendo da

ultimo nell'impresa di creare una delle maggiori catene di grandi magazzini d'Europa, il Kaufhaus Schocken, nota anche agli storici dell'arte del Novecento in quanto la progettazione degli edifici per alcune delle nuove sedi – Norimberga, 1926; Stoccarda, 1928; Chemnitz, 1930 – fu commissionata a uno dei più importanti architetti di scuola espressionista, Erich Mendelsohn, ebreo originario della Prussia orientale. Alla sua attività di imprenditore, Schocken affiancò fin dai primi anni l'impegno come editore e promotore culturale: prima in qualità di finanziatore della già citata rivista *Der Jude* e di mecenate, supportando ad esempio Gershom Scholem, uno dei più importanti intellettuali ebrei tedeschi del Novecento, padre dei moderni studi cabbalistici in ambito accademico. Nel 1929 fondò lo Schocken-Institut zur Erforschung der hebräischen Poesie, finalizzato alla riscoperta e pubblicazione in edizione critica di manoscritti ebraici di età medievale. Nel 1931 fondò, quindi, una propria casa editrice, lo Schocken Verlag. Con l'avvento di Hitler al potere, venne privato della cittadinanza tedesca e obbligato a liquidare tutte le sue attività. Nel 1934 emigrò nella Palestina mandataria, dove proseguì la sua attività di promozione culturale, fondando a Gerusalemme la Schocken Publishing House e la Biblioteca Schocken oltreché acquistando il quotidiano *Ha-aretz* (La terra), ancora oggi uno dei più diffusi in Israele. Durante la Seconda guerra mondiale, si trasferì negli Stati Uniti dove proseguì l'attività editoriale, fondando la Schocken Books (filiazione della Schocken Publishing House), che giocò un ruolo decisivo nel far conoscere al pubblico anglofono grandi autori ebrei-tedeschi come Franz Kafka, Elie Wiesel, Hannah Arendt, Walter Benjamin e il già menzionato Gershom Scholem. Morì di attacco cardiaco nell'agosto del 1959, mentre si trovava in vacanza sulle Alpi svizzere, e per suo espresso desiderio, venne sepolto in Israele.

A proposito della storia dello Schocken Verlag, va innanzitutto tenuto a mente che, alla luce delle drammatiche vicende politiche di quegli anni, la pubblicazione di autori della cosiddetta *entartete Kunst* ovvero dell'"arte degenerata" – Heine, Kafka, Rosenzweig, Buber, Wolfskehl e altri – era di per sé un atto di rivolta di straordinario coraggio e, finché fu possibile, rappresentò per gli ebrei tedeschi al tempo stesso un faro di speranza e un motivo di orgoglio. Si comprende così il senso di un giudizio un po' retorico ed enfatico come quello che espresse Gershom Scholem, in un saggio dedicato proprio allo Schocken Verlag e all'eredità culturale dell'amico Salman, secondo cui l'ebraismo tedesco non aveva mai espresso una tale concentrazione di valori ebraici come fece, alle soglie della sua distruzione, lo Schocken Verlag. Possiamo aggiungere che questa difesa a oltranza della cultura ebraica durante gli anni del nazismo si giovò anche dell'intelligenza, del tatto diplomatico e della grande competenza di Morris Spitzer, che ricoprì il ruolo di direttore dal 1934 al 1938, esperto di grafica ed erudito sanscritista, il quale cercò e ottenne la collaborazione di alcuni dei più talentuosi tipografi, rilegatori e artisti del libro dell'epoca. Principale risultato fu la collana *Bücherei des Schocken Verlags*, concepita dallo stesso Salman Schocken, in accordo con Buber e Spitzer, con l'obiettivo di selezionare nel *mare magnum* della letteratura ebraica opere aventi un minimo comune denominatore, ovvero interesse e rilevanza per il pubblico ebraico della Germania nazista.

Alla luce di queste considerazioni, è facile comprendere come ogni opera, per i lettori a cui erano rivolti i volumi, dovesse fatalmente risuonare di riferimenti impliciti, sottotesti e messaggi in codice. Altrettanto impressionante è il grado di ampiezza tematica degli 83 titoli di cui si compone: dalla Bibbia alla letteratura rabbinica, dalla poesia medievale alla letteratura ebraica moderna, dalla filosofia al misticismo, dal genere memorialistico al folklore, dalla storiografia alla più recente letteratura in tedesco e in yiddish. L'obiettivo sembra, a posteriori, essere stato anche e soprattutto raccogliere in un'unica sede editoriale gli esiti migliori della plurimillennaria cultura ebraica, una sorta di virtuale arca in preparazione della catastrofe imminente.

Riferimenti bibliografici

- Bucholtz Erika (2001), *Henri Hinrichsen und der Musikverlag C. F. Peters. Deutsch-jüdisches Bürgertum in Leipzig von 1891 bis 1938*, Tübingen, Mohr Siebeck.
- David Anthony (2003), *The Patron: A Life of Salman Schocken, 1877-1959*, New York, Metropolitan Books.
- Grözinger Karl-Erich, Hrsg. (1998), *Sprache und Identität im Judentum*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.
- Heller M.J. (2004), *The Sixteenth Century Hebrew Book: An Abridged Thesaurus*, vol. 1, Leiden, Brill.
- Kilcher Andreas, Hrsg. (2016), *Deutsch-jüdische Literatur: 120 Porträts*, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler.
- Lichtenstein Tatjana (2016), *Zionists in Interwar Czechoslovakia: Minority Nationalism and the Politics of Belonging*, Bloomington, Indiana University Press.
- Schenker Anatol (2003), *Der Jüdische Verlag 1902-1938: Zwischen Aufbruch, Blüte und Vernichtung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

Johann Peter Hebel e la metafora del libro

Stefania Mariotti

Alla domanda che Hans Blumenberg pone nel suo lavoro *Die Lesbarkeit der Welt* “Welches war die Welt, die man haben zu können glaubte?” (1981, 10)¹ il narratore Hebel, avrebbe potuto rispondere in questo modo: “Der Hausfreund denkt etwas dabei, aber er sagt es nicht” (Hebel 2019c, 318)²; lo *Hausfreund*, l’Amico di casa, la figura narrativa dell’Almanacco badense, ha un suo pensiero, ma non lo dice, lo racconta.

Nel 1808 appare il primo numero del nuovo *Landkalender*, l’Almanacco del Baden, *Der Rheinländische Hausfreund*, composto oltre che dai tradizionali calendari luterano, cattolico ed ebraico, da un’intera sezione dedicata alle storie più varie: aneddoti, scherzi, storie macabre, storie di fantasmi, novelle: “ein wohlgezogener Kalender soll sein der Spiegel der Welt”³ (Hebel 2019c, 102). Un calendario ben fatto dev’essere lo specchio del mondo. L’espressione “Spiegel der Welt” rappresenta una *Denkfigur*, la figurazione di un pensiero che non si esprime in

¹ Trad.: qual’era il mondo che si credeva di poter avere. Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

² Le opere di Hebel citate fanno riferimento all’ultima edizione critica del 2019: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. I vari volumi verranno indicati con una lettera minuscola dalla a alla f.

³ Trad.: un Calendario ben riuscito dev’essere lo specchio del mondo.

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it

Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

concetti teorici ma prevalentemente attraverso metafore⁴. Già Walter Benjamin a proposito di Hebel e Jean Paul osservava che per loro “alles Faktische schon Theorie, zumal jedoch das anekdotische, das kriminelle, das possierliche, das lokale Faktum schon moralisches Theorem war”⁵ (Benjamin 1991, 278)⁶.

Hebel non ha lasciato veri e propri scritti programmatici riguardanti la sua poetica, ma a suo modo molti indizi, “hier und da unter viel Streu ein Weizenkörnlein” (Hebel 2019d, 265)⁷. Da alcuni testi indirizzati al Concistorio, relativi alla redazione del *Rheinischen Hausfreund* o a questioni per lo più pedagogiche⁸ si può di fatto individuare la sua intenzione artistica. “Edle Popularität”, “Anschauung” e “schöne Sinnlichkeit”⁹ sono per Hebel i principi fondamentali di un discorso narrativo che si propone di esser “nobilmente popolare”, in grado cioè di attrarre l’attenzione e l’interesse di un *Volk* onnicomprensivo di contadini, borghesi e

⁴ Si fa riferimento al concetto di Blumenberg della *Unbegrifflichkeit*. H. Blumenberg, che lo ha formulato nel 1979, parla di metafore, miti e simboli, di mezzi di rappresentazione che si riferiscono al “mondo della vita” e che escono dal discorso puramente teorico.

⁵ Trad.: il fattuale era già teoria, tanto più che comunque l’aneddótico, il criminale, il farsesco, il fatto locale era già un teorema morale.

⁶ I volumi dei *Gesammelte Schriften* di Benjamin vengono indicati con la data dell’edizione seguita da un numero romano indicante il numero del volume. Si tratta qui del primo saggio che Benjamin dedica a Hebel in occasione del centenario della morte, nel 1926, *Johann Peter Hebel zu seinem 100. Todestage* (Benjamin 1991, 277-280).

⁷ Trad.: qua e là tra molto strame un piccolo chicco di grano.

⁸ Mi riferisco qui ai testi *Idee zur Gebetslehre* 1798-1799, *Unabgefordertes Gutachten* 1806, *Meine weiteren Gedanken* 1806 (Hebel 2019d, 179, 235, 241), scritti preparatori alla nuova edizione del *Rheinischen Hausfreund*. Altri testi significativi sono: *Gehorsamster Bericht zu E.K.D. 847 D 6. Juli 1810, die neuesten Schematismen für die Sten u 4ten Klasse des hiesigen Lycei betr* (Hebel 2019d, 274), in cui Hebel propone per gli studenti del Liceo l’introduzione del metodo Pestalozzi (ivi, 275), ovvero di promuovere un’educazione olistica, adottando per la formazione dei giovani il principio della *Anschauung* (visualizzazione), come teorizzato nell’opera principale di Pestalozzi: *ABC der Anschauungen oder Anschauungs-Lehre der Massverhältnisse* (1803); ed infine *Meine Bemerkungen über das mit Abänderungen in unseren Schulen einzuführende biblische Geschichtsbuch von Schmidt* (1815) (ivi, 332), in cui Hebel in contrapposizione a Christoph von Schmid, scrittore cattolico di successo all’epoca, autore di un volume di Storie bibliche, spiega il principio fondante la sua poetica: la “nobile popolarità” (ivi, 333).

⁹ Trad.: nobile popolarità; visione; bella sensibilità. Sul concetto filosofico di *Anschauung* Hebel si riferisce a Immanuel Kant (Hebel 2019b, 248). Con Kant si ha un superamento del netto contrasto tra empiristi e sensualisti da un lato e razionalisti dall’altro, espresso nella nota formula “Gedanken ohne Inhalte sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind” (I pensieri senza contenuto sono vuoti, le idee senza concetti sono ciecche) (Kant 2015, 113). Secondo questa formula, la cognizione umana non è possibile senza l’osservazione e la percezione sensoriale, ma non si esaurisce nella comprensione sensoriale delle cose. Essa consiste nella loro penetrazione cognitiva, per la quale la capacità dell’intelletto deve essere un prerequisito fondamentale. Da qui la conclusione: “nihil est in intellectu quod non fuerit in sensibus, nisi intellectus ipse”. La concettualizzazione kantiana di *Anschauung* trova in Hebel una sua particolare applicazione poetica. Un esempio di immagine visiva concreta in *Ideen zur Gebetslehre*: “Wir sind Pflanzen, die mit den Wurzeln aus der Erde steigen müssen, um in Äther blühen und Früchten tragen zu können” (Siamo piante, che con le radici nella terra ci solleviamo verso l’alto per poter fiorire e maturare frutti nell’etere) (Hebel 2019d, 179).

signori, colti ed incolti, un discorso che nasce dall'uomo e parla dell'uomo, che sa esprimersi in una chiara visione (*Anschauung*), con semplicità e naturalezza e la cui scrittura è "accurata, vigorosa e degna":

weil sie [die Popularität] alles was sie zu geben hat, zur klaren Anschauung bringt, nur durch Einfachkeit und Natur, nicht durch konventionelle Schönheiten im Ausdruck gefallen will, [...]. Ihre Schreibart verschmäh't jeden unnötigen Wortaufwand, sie ist gediegen, kräftig und würdig. (Hebel 2019d, 333)¹⁰

La popolarità, sempre citando Hebel, deve poi accoppiarsi con una "bella sensibilità", con belle immagini sensibili, in grado di suscitare emozioni: "Popularität muss mit schöner Sinnlichkeit gepaart seyn. Sie ist die einzig mögliche Blüthe der populären Schreibart" (Hebel 2019d, 181)¹¹.

Il libro è da sempre metafora della leggibilità del mondo, che nasce dal bisogno di dare senso all'esistente e allo stesso tempo dal desiderio che il mondo possa rivelarsi accessibile in un modo diverso dalla semplice percezione e persino dall'esatta prevedibilità dei suoi fenomeni, e che esso, pur nel suo stato di aggregato (*Aggregatzustand*), possa essere letto come un tutto di natura, vita e storia, "als ein Ganzes von Natur, Leben und Geschichte" (Blumenberg 1981, 10). Il mondo appare a Hebel ancora in gran parte come un libro leggibile e raccontabile attraverso *Gleichnisse*: parabole, similitudini e metafore, in una *textura* fortemente connotata da immagini verbali e visive.¹²

Ma dove si trovano le metafore del libro nell'opera di Hebel? Hebel vi ricorre più volte, non tanto nelle storie propriamente dette, quanto nei testi dedicati all'astronomia, e in altri apparsi al di fuori del *Rheinischen Hausfreund*.

Seguendo un criterio storico-filologico, gli scritti in cui si ritrova tale metafora sono i seguenti: *Die Juden. Sendschreiben an die theologische Gesellschaft zu*

¹⁰ Trad.: perché [la Popolarità] visualizza tutto ciò che esprime, vuole piacere solo per la semplicità e la natura, non per le bellezze convenzionali dell'espressione, [...]. La sua scrittura disdegna ogni verborosità superflua; è accurata, vigorosa e degna.

¹¹ Trad.: la popolarità si deve accoppiare con una bella sensibilità. E' l'unico sviluppo possibile per la scrittura popolare.

¹² *Der Rheinische Hausfreund* presentava diverse *Vignetten*, illustrazioni che Hebel stesso aveva in parte realizzato, tra cui il disegno della copertina, e che secondo il suo progetto editoriale avrebbero dovuto essere oltre che nel *Hausfreund* anche nello *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreunds*, *Il Tesoretto dell'amico di casa renano*, l'antologia di racconti pubblicata nel 1811 dall'editore Cotta di Tübingen. Per motivi presumibilmente di carattere economico l'editore Cotta non ha rispettato i desideri del suo autore. Nel *Tesoretto* non ci saranno illustrazioni. Cfr. Lettera a Cotta 307 del 1811 (Hebel 2019f, 42). *Il tesoretto dell'amico di casa renano* è stato tradotto interamente in italiano molto tardi, nel 1988, e pubblicato a cura di Alberto Guareschi per Guanda. Nel 2019 ristampato da Quodlibet. Cesare Cases, recensendo l'opera scrive: "Benvenuta sia la versione completa, purché si tenga presente che essa non può che ribadire il paradosso del volgarizzare: fai in modo che tutti sappiano, ma forse allora nessuno saprà più. Molti grandi uomini si sono entusiasmati per il "Tesoretto": nessuno, ch'io sappia, leggendolo in traduzione" (Cases 1989, 20).

Lörrach, 1809¹³, *Die Vorrede, Allgemeine Betrachtungen über das Weltgebäude e Fixsterne. (Fortsetzung)*, 1811, ed infine *Der Spaziergang an den See*, 1814, racconto pubblicato in *Morgenblatt für gebildete Stände* nel 1820¹⁴.

Die Juden appare nel 1809 sulla rivista *Jason* (Gotha) contestualmente al *Konstitutionsedikt*, detto anche *Judenedikt*, emesso dal Granduca del Baden Karl Friederich, tra i primi nel *Rheinbund* a conferire agli ebrei il rango di cittadini con pieni diritti civili¹⁵. Qui l'universo nell'idea originaria del suo creatore è "ein großes harmoniereiches Gedicht, herausgegeben Anno Mundi I" (Hebel 2019d, 272)¹⁶, in cui Dio rappresenta "der größte Dichter"¹⁷. Si osserva un doppio parallelismo tra creazione poetica e creazione divina, poeta e Dio. La metafora dell'universo quale grande poema armonico e di Dio quale "creatore" nel senso di *Dichter*, di *poietes* introduce il topos del mondo quale Libro della Natura¹⁸ e allo stesso tempo della creazione artistica quale operazione divina. L'atto creativo del poeta è frutto della "göttliche[n] Phantasie"¹⁹, che celebra "das Wahre und das Schöne"²⁰, fondendoli in ideali immortali (ivi, 271). Il discorso estetico e quello metafisico divengono così un tutt'uno: all'inizio di questo scritto l'autore afferma

¹³ Hebel 2019d, 265. Scritto inviato alla Società teologica di Lörrach, e poi pubblicato con lo pseudonimo Joh. Pet. Parm sulla rivista *Jason* 1809, Gotha. Parm sta per Parmenideus, nome che Hebel si attribuisce nella società segreta dei *Proteuser*, cui apparteneva una ristretta cerchia di amici. In questo significativo *Sendschreiben*, di grande rilevanza anche storico culturale, in quanto uno "der betroffenensten, verehrungsvollsten Judensätze, der über die Lippen eines Prälaten gekommen ist" (Bloch 1965, 147), Hebel difende il "Volk Gottes" (popolo di Dio) e afferma la sua "Heiligkeit" (santità) (Hebel 2019d, 269) in modo appassionato contro il già marcato antisemitismo dell'epoca. Si veda su questo argomento il bel saggio di Günter Oesterle su Hebel nel suo libro *Eine Stunde, ein Jude. Geschichten gegen Antisemitismus von Johann Peter Hebel bis Ricarda Huch und Franz Fühmann* (2021, 19-28).

¹⁴ In ordine di citazione: Hebel 2019d, 265, 285, 286; Hebel 2019c, 249; Hebel 2019d, 323.

¹⁵ Attraverso la Rivoluzione francese furono introdotte negli stati della Confederazione del Reno le idee sulla emancipazione ebraica di impronta rivoluzionario-liberale. A poco a poco, la maggior parte degli stati dell'Europa centrale ricevettero leggi di emancipazione basate a vari livelli sul modello francese. Già nel 1795 la neonata "Repubblica Batava" (Paesi Bassi) aveva riconosciuto i diritti civili agli ebrei, abolendo i diritti speciali applicati ai sefarditi, e li aveva fatti confermare dall'Assemblea nazionale nel 1796. Del 1808 è l'emancipazione degli ebrei in Westfalia, del 1809 nel Baden; l'ultimo stato tedesco ad introdurla fu la Prussia nel 1812, dove poi a seguito della sconfitta di Napoleone venne subito abolita. Significativo è il contributo di Hebel alla diffusione delle idee emancipatorie riguardanti la popolazione di fede ebraica. Oltre al suddetto saggio si vedano i testi: *Der Grosse Sanhedrin in Paris* e *Moses Mendelssohn*, nel Calendario del 1808 e 1809, entrambi poi raccolti nel *Tesoretto* (Hebel 2019c, 106, 157).

¹⁶ Trad.: un grande poema armonico edito nell'anno mundi I.

¹⁷ Trad.: il sommo poeta.

¹⁸ La metafora dell'universo come Libro della Natura si ritrova anche in Dante, che Hebel conosceva bene: Canto XXXIII del *Paradiso*, 85-90: "Nel suo profondo vidi che s'interna / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna: // sustanze e accidenti e lor costume, / quasi conflati insieme, per tal modo / che ciò ch' i' dico è un semplice lume".

¹⁹ Trad.: della fantasia divina.

²⁰ Trad.: il vero e il bello.

L'intenzione di voler contribuire con esso "zur Aufklärung und Entwicklung des logischen und ästhetischen Sinns der Bibel" (ivi, 266)²¹; e più avanti, in polemica con l'idea di un'erudizione libresca fine a sé stessa, si legge: "Wir sind nicht mehr im Stande, den Homer oder Ossian, oder ein einziges Kapitel in Jesajas, zum Beispiel das 60. bis in sein tiefstes Leben hinein zu verstehen und zu fühlen" (ivi, 271)²²; "vestehen" e "fühlen", "comprendere" e "sentire" costituiscono un binomio indivisibile, sono componenti fondamentali della conoscenza. Ritorna qui inoltre il parallelismo tra l'esperienza estetica della poesia e quella mistico religiosa della Bibbia. Nel testo del 1811 *Fixsterne (Fortsetzung)* la contemplazione del cielo stellato diviene per lo *Hausfreund* momento di *Einsicht*, di conoscenza del disegno divino, della "göttlichen Vorsehung", ed ogni stella si trasforma "in ein Sprüchlein"²³ (di nuovo la coincidenza natura-scrittura) (Hebel 2019c, 251). Ma i testi più significativi per questa analisi sono *Die Vorrede* e *Allgemeine Betrachtungen über das Weltgebäude*, componimenti che introducono *Das Schatzkästlein*; essi hanno la particolare funzione di inquadrare narratologicamente le storie prescelte per la raccolta, rappresentano il testo programmatico, ed in modo quasi criptico l'ideologia del narratore.

Già nella *Vorrede* si trova la prima metafora del libro:

Übrigens, sagt die Verlagshandlung, findet sich das Beste nicht sogleich am Anfang, sondern in der Mitte, und wie an einem Ballen Tuch am Ende des Büchleins, von welchem auch das letzte Muster im *Morgenblatt* abgeschnitten ist²⁴. Sie rechnete auf viele Leser, die, wie die Bekenner des mosaischen Gesetzes, dort zu lesen anfangen, wo andere aufhören. (Ivi, 285)²⁵

La similitudine del "rotolo di stoffa" così come esce dal telaio, richiama da una lato l'immagine concreta del tessuto come texture e quindi del testo, della scrittura, dall'altro quella del rotolo della Torah, giustapposizione motivata proprio dal riferimento alla legge mosaica nell'ultima riga. L'immagine della Torah conferisce allo *Schatzkästlein*, che sino a questo momento è stato presentato dimessamente come semplice raccolta di storielle raccolte qua e là: "Kinder des Scherzes und der Laune"²⁶, confezionate con "einem netten und lustigen Röcklein" (*ibidem*)²⁷, un ben altro significato. Si realizza qui una trasposizione metaforica tra *Tesoretto* e Torah, il Libro della Legge ebraica, la cui

²¹ Trad.: a chiarire e sviluppare il significato logico della Bibbia.

²² Trad.: non siamo più in grado di sentire e di capire fin nel profondo Omero oppure Ossian, o un singolo capitolo di Isaia, per esempio il sessantesimo.

²³ Trad.: un breve motto.

²⁴ Trattasi del *Morgenblatt für gebildete Leute*, Stuttgart und Tübingen 1807-1865.

²⁵ Trad.: tra l'altro, dice l'editore, la parte migliore non è proprio all'inizio, ma a metà, e come in un rotolo di stoffa alla fine del libretto, del quale anche l'ultimo campione viene ritagliato nella pagina del *Morgenblatt*. L'editore conta su molti lettori che, come i seguaci della Legge mosaica, iniziano a leggere dove gli altri finiscono.

²⁶ Trad.: figli dello scherzo e della fantasia.

²⁷ Trad.: confezionate con un gonnellino simpatico e divertente.

lettura avviene proprio srotolando la pergamena, da sinistra verso destra. Inoltre, va notato che anche la Torah è conservata in un panno, tradizionalmente un panno prezioso; non a caso le storie sono conservate in un “Tesoretto”. Il paragone “Ballen Tuch” – *Schatzkästlein* (tessuto-scrittura) è inoltre legittimato anche dall’allusione al *Morgenblatt*, da cui, dice il narratore, è stato preso il “motivo” più recente. Attraverso la similitudine: *Ballen Tuch – Torah Rolle – Schatzkästlein* viene creata una metafora estesa, in cui il momento estetico torna a coincidere con quello metafisico.

Questa immagine che riferisce il Tesoretto al rotolo della Torah e quindi al Libro della Legge, viene poi ripresa subito dopo in *Allgemeine Betrachtungen über das Weltgebäude*, un testo, come già accennato, di grande rilievo per la significazione della narrazione hebeliana in generale, e del *Tesoretto* in particolare.

Si tratta di un breve componimento intenso, quasi lirico, a tratti criptico, di non facile interpretazione, tant’è che nonostante la posizione di assoluta prominenza nel *Tesoretto* è stato incomprensibilmente trascurato dalla critica. Esso è costituito nella prima parte da un richiamo al lettore ad uscire dalla sua condizione di irresponsabile “Unwissenheit”²⁸ riguardo la propria collocazione e il suo significato nell’universo, e nella seconda, da un appello accorato al “geneigten Leser”²⁹ a porsi quelle domande e a cercare le risposte proprio in quell’universo che lui dà per scontato, e che invece, quale Libro della Natura e della Creazione, racconta una visione generale del mondo:

Der Himmel ist ein großes Buch über die göttliche Allmacht und Güte, und stehen viel bewährte Mittel darin gegen den Aberglauben und gegen die Sünde, und die Sterne sind die goldenen Buchstaben in dem Buch. (Ivi, 286)³⁰

Lo *Hausfreund* non dà chiavi di lettura già belle confezionate, indica piuttosto in forma quasi oracolare un percorso interpretativo: il cielo non è solo come nella visione antropocentrica dei più quella cupola celeste che ricopre la terra, ma “un grande libro sulla potenza e bontà divina” e le stelle le sue lettere d’oro³¹, la sua Legge. In questo senso simbolico le *Allgemeinen Betrachtungen über das Weltgebäude*, costituiscono la cornice ideologica entro la quale si colloca il caleidoscopio dell’esistenza umana. I riferimenti astronomici: il sole, la luna, le stelle e i pianeti divengono, pur nella loro distanza siderale, quasi fossero divinità, osservatori partecipi dello scorrere vertiginoso delle vicende della vita. Si legge poi di seguito:

²⁸ Trad.: ignoranza.

²⁹ Trad.: l’esimo lettore.

³⁰ Trad.: il cielo è un grande libro sull’onnipotenza e la bontà divina, e contiene molti rimedi collaudati contro la superstizione e il peccato, e le stelle sono le sue lettere d’oro.

³¹ Una fonte probabile per la metafora delle lettere d’oro potrebbe essere anche Cicerone in *De Natura Deorum* (Libro I, 93). Le lettere costituiscono la chiave di lettura del libro del cielo, sono gli atomi stessi del mondo nella visione di Cicerone. Attraverso l’osservazione del cielo gli dèi si rivelano all’uomo, ma niente viene rivelato su di loro oppure da loro. Cicerone è un autore di riferimento per Hebel. Si veda a questo proposito lo studio di Gertrud Straffhors (1990).

*Aber es ist Arabisch, man kann es nicht verstehen, wenn man keinen Dolmetscher hat.*³² Wer aber einmal in diesem Buch lesen kann, in diesem Psalter, und liest darin, dem wird hernach die Zeit nimmer lang, wenn er schon bei Nacht allein auf der Straße ist, und wenn ihn die Finsternis verführen will, etwas Böses zu tun, er kann nimmer. (*Ibidem*)³³

Questo “aber” ha qui il significato concessivo di tuttavia, nel senso che l’interpretazione dei “goldene Buchstaben” non è immediata, è come se fosse arabo³⁴, c’è bisogno di un interprete, e questo è esattamente il ruolo che il narratore si attribuisce, non un ruolo autoritario, paternalistico e dottorale ma quello di un amichevole, familiare (*hausfreundlich*) mediatore. Lo *Hausfreund* rivela dunque di essere lui quel *Dolmetscher* in grado di tradurre i segni del cielo e mediarli in storie allo stesso tempo “vere” e “belle”. Colui che saprà leggere in questo Libro di Salmi, continua il narratore in tono biblico, quasi profetico, costui non sarà mai più in grado di fare del male. Da notare la forte correlazione “Nacht-Finsternis-Böses” e poi “nimmer”. La chiusa del testo è una rassicurante e fiduciosa affermazione di fede.

Il *poietes-Dolmetscher* Hebel si pone dunque come colui che interpreta *hausfreundlich* le “Chiffren” e i “goldene Buchstaben” attraverso *Gleichnisse*: parabole, allegorie, similitudini e metafore, gli stessi che poi Kafka riscriverà in puri geroglifici: “Viele beklagen sich, daß die Worte der Weisen immer wieder nur Gleichnisse seien, aber unverwendbar im täglichen Leben, und nur dies allein haben wir” (Kafka 1983, 359).³⁵

La metafora del libro è ripresa infine nel potente racconto visionario *Der Spaziergang an den See* (La passeggiata al lago), del 1814, in cui l’universo diviene “Buch der Weissagung”, il Libro della Profezia. Questo racconto di contenuto prevalentemente filosofico, pubblicato nel 1820 sul *Morgenblatt für gebildete Stände*, non è mai stato pubblicato sul calendario. Per la forma dialogica prevalente si accosta al modello goethiano delle *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) e per le immagini che suscita a certi dipinti di Kaspar David Friedrich, come *Die Lebensstufen* oppure *Mondaufgang am Meer*. Prendendo a pretesto l’osservazione di uno dei protagonisti riguardo un povero storpio, incontrato durante la passeggiata, secondo il quale queste persone forse sarebbe meglio non esistessero, il “Doktor”, la figura principale,

³² Sulla *Denkfigur* del *Dolmetscher* si confronti la lettera a Sophie Haufe del 30 gennaio 1823 (Hebel 2019f, 256). Il corsivo è dell’autrice.

³³ Il corsivo è di chi scrive. Trad.: Ma è arabo, non si può capire se non si ha un interprete. Chi comunque riesca una volta a leggere in questo libro, in questo Salterio, per lui il tempo allora non sarà mai lungo, e quando da solo sulla strada di notte l’oscurità lo tenterà a fare qualcosa di malvagio, non potrà mai.

³⁴ “Arabisch” ha qui anche il significato pieno di lingua araba, con la quale Hebel si confronta nei suoi studi sull’antichità e sulle religioni e sa bene quale ruolo la metafora del libro ricopra nella religione musulmana.

³⁵ Trad.: molti lamentano che le parole dei saggi siano sempre e solo dei *Gleichnisse*, inutili nella vita quotidiana, e solo questo abbiamo.

con un'espressione misteriosa ed un tono quasi oracolare inizia a parlare: "Dieser Mensch, ist nur eine unverstandene Chiffre in dem Buch der Weissagung, das der Welt eine große Freude verkündet. Das Buch will verstanden werden" (Hebel 2019d, 324)³⁶. Il Libro della Profezia cui ci si riferisce qui è verosimilmente il Libro di Isaia (cap. 9) oppure l'Apocalisse di Giovanni. La suggestiva metafora del Libro della Profezia quale apocalittico e profetico Libro del Cielo diviene difatti nella visione di Isaia un rotolo di pergamena. Il Libro del Cielo ritorna anche nel Vangelo di Luca: "Rallegratevi i vostri nomi sono scritti nel cielo" (Luca 10, 17-20). L'apertura dei Libri del Cielo si associa al Giorno del Giudizio universale³⁷. Nella parte più alta dell'affresco *Il Giudizio Universale* di Giotto a Padova nella Cappella degli Scrovegni sono dipinti il sole, la luna e l'intero firmamento che sta per essere riavvolto come un rotolo di papiro da due angeli, consentendo finalmente alla Gerusalemme celeste di mostrarsi e di prendere il posto della realtà, così com'è scritto nell'Apocalisse: "Et coelum recessit sicut liber involutus" (Ap. 6, 14). Un libro compare anche nel *Giudizio Universale* di Michelangelo. Sotto il Cristo Giudice, e appena sopra la testa del demoniaco Caronte, si trova un gruppo di angeli che suonano la tromba (uno degli elementi apocalittici imprescindibili). In quel gruppo due angeli reggono due libri aperti: uno più grande in direzione dei dannati e uno più piccolo in direzione dei beati; questo perché il numero dei (con)dannati è certamente superiore a quello di chi verrà salvato.

Mentre le stelle sono dunque solo *Sprüchlein*, ben definiti ed individuabili, l'essere umano in tutte le sue manifestazioni, anche quelle più insolite ed inquietanti è *Chiffre* nel Libro della Profezia, lui stesso a sua volta un "Ganzes", un tutto, non una singolarità. In una visione universale, che qui diviene escatologica, tutto ciò che è possibile e quindi si manifesta acquista dunque un senso; anche il male ed il bene, il brutto ed il bello sono necessari e tra di loro funzionali e complementari (Hebel 2019d, 325). Se dunque la prima parte del racconto è caratterizzata da un elogio da parte del protagonista della molteplicità e diversità nel creato e nel genere umano in una visione armonica, la seconda parte, quasi in contrapposizione, si apre con riflessioni e considerazioni di grande sgomento, sgomento che diventa allarme per quelle manifestazioni dello spirito umano che portano distruzione, dolore e morte, come le guerre. (Hebel 2019d, 324-5). Qui la visione del Dottore diviene un'inquietante, apocalittica premonizione:

Aber einer von allen wird der schlimmste sei, [...], ich sehe euch kommen, ein Verführer und Mörder seines Geschlechtes, ein allgemeines Weltgewitter, das in allen Thronen und Altäre einschlagen wird, um König und Gott allein zu sein,

³⁶ Trad.: quest'uomo è solo una cifra incompresa del Libro della profezia, che annuncia al mondo una grande gioia. E' necessario che il libro venga compreso.

³⁷ Lo stesso in Daniele: "Il giudizio si tenne, e i libri furono aperti" (7, 10).

der die Welt in Flammen stecken und mit Blut und Tränen löschen wird, um sie noch einmal anzuzünden. (Ivi, 326).³⁸

Volendo a questo punto portare a conclusione le considerazioni espresse sinora sul significato della metafora del libro nella narrazione hebeliana, si osserva che questa, intesa quale Libro della Natura o della Creazione o della Profezia, costituisce un modello teologico di interpretazione del reale e rappresenta uno dei due fondamentali poli di tensione nell'opera di Hebel, quello metafisico-religioso, contrapposto e complementare all'altro polo, quello della pratica poetico-narrativa, dominata da ogni genere di variazioni sul tema dell'esistenza terrena, che mantengono "einen höchst sprunghaften, skurrilen, unableitbaren Kontakt mit der ganzen Breite des Wirklichen" (Benjamin 1991, 278)³⁹.

A differenza di Goethe, che nella vecchiaia insisteva sulle "ultime formule", e solo attraverso di esse il mondo gli era ancora comprensibile e sopportabile⁴⁰, Hebel costruisce un "Weltgebäude"⁴¹ secondo un principio di complementarità tra la metafisica "leggibilità del mondo" delle *Allgemeinen Betrachtungen* e il terrestre caleidoscopio variopinto e disparato delle storie del calendario reale. Il mondo narrato dello *Hausfreund*, tutelato dai suoi numi siderali, tende con determinazione verso una visione d'insieme, che seppur trovata faticosamente, sulla base di singolari e bizzarri, talvolta sconcertanti dati aneddotici – si vedano per esempio i racconti *Heimliche Enthauptung* (Hebel 2019c, 206), *Wie eine gräßliche Geschichte* (ivi, 230), oppure *Der Husar in Neiß*e (ivi, 153) –, vuole ancora ricondursi ad un tutto.

Nonostante prevalga nelle storie dell'Almanacco un senso di perpetuo, talvolta angoscioso, alternarsi delle vicende umane, allo stesso tempo non vi è niente di più utile, osserva Hebel, "als die Aufmerksamkeit wie in dem menschlichen Leben alles zusammenhängt, wenn man es zu entdecken vermag" (Hebel 2019c, 566).⁴²

Riferimenti bibliografici

Benjamin Walter (1991), *Johann Peter Hebel zu seinem 100. Todestage (I)*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 277-280.

Bevilacqua Giuseppe (1996), "Il giusto mezzo fra realismo e metafisica", in J.P. Hebel, *Storie di calendario*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Venezia, Marsilio, 9-37.

³⁸ Trad.: Ma uno di tutti sarà il peggiore, [...], ti vedo arrivare, un ingannatore e assassino del suo stesso popolo, una tempesta mondiale generale che colpirà tutti i troni e gli altari, per essere da solo re e Dio, che metterà a fuoco il mondo e lo spegnerà con lacrime e sangue, per poi accenderlo di nuovo.

³⁹ Trad.: un contatto altamente erratico, bizzarro e non eludibile con tutto quanto il reale.

⁴⁰ J.W. von Goethe, Brief an Sulpiz Boisserée vom 3.01.1826, <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1826>> (2023/11).

⁴¹ Trad.: un universo.

⁴² Trad.: dell'attenzione a come nella vita umana tutto sia connesso, sempre che si riesca a scoprirlo.

- Bloch Ernst (1965), "Nachwort" in J.P. Hebel, *Kalendergeschichten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 135-149.
- (1984), "Hebel, Gotthelf und das bäuerliche Tao", in Id., *Literarische Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 365-384.
- Blumenberg Hans (1981), *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. di Bruno Argenton (1984), *La leggibilità del mondo*, Bologna, Il Mulino.
- Cases Cesare (1989) "Recensione di Johann Peter Hebel Tesoretto dell'amico di casa renano, Parma, Guanda, 1988", *L'Indice*, 6, 8, 20.
- Curtius Robert (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, vol. 2, Tübingen-Basel, A. Franke.
- Driehorst Gerd (1995), *Erzähltechnik und Sprachgestaltung bei Johann Peter Hebel*, Marburg, Hitzeroth.
- Foldenauer Karl (1985), "Das Bild der Heimat in Johann Peter Hebels Dichtung. J.P. Hebel 225. Geburtstag", *Badische Heimat* 65, 1, 179-186.
- Geisenhalslücke Achim (1998), "Vor dem Gesetz der Dichtung: Hebel und Kafka", *The Germania Review*, 73, 4, 299-308.
- Goethe J.W. von (1826), *Briefe*, <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1826>> (11/2023).
- Hebel J.P. (1981), *Das Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes*, hrsg. von Winfried Theiss, Stuttgart, Reclam. Trad. di Alberto Guareschi (1988), *Il tesoretto dell'amico di casa renano*, Parma, Guanda.
- (2019), *Gesammelte Werke. Kommentierte Lese- und Studienausgabe in sechs Bänden*, hrsg. von Jan Knopf, Franz Littmann, Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Göttingen, Wallstein Verlag.
- Kafka Franz (1983), *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Kant Immanuel (2015), "Kritik der reinen Vernunft", in *Die drei Kritiken*, Muenchen, Anaconda, 7-697.
- Knopf Jan (1984), "Nachwort", in J.P. Hebel, *Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreunds*, Frankfurt am Main, Insel Taschenbuch, 555-573.
- Koschorke Albrecht (2012), *Wahrheit und Erfindung Grundzüge einer Erzähltheorie*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Oesterle Günther (2011), "Der Gerechte als Hausfreund. Differenzen zwischen Walter Benjamin und Ernst Blochs Deutung des Erzählers Johann Peter Hebel", in Achim Aurnhammer, Hanna Klessinger (Hrsgg.), *Johann Peter Hebel und die Moderne*, Freiburg, Rombach, 59-72.
- (2021), *Eine Stunde, ein Jude. Geschichten gegen Antisemitismus von Johann Peter Hebel bis Ricarda Huch und Franz Fühmann*, Stuttgart, Hirzel Verlag.
- Rohner Ludwig (1978), *Kalendergeschichte und Kalender*, Wiesbaden, Athenaion.
- Steiger Anselm (1994), *Bibel-Sprache, Welt und Jüngster Tag bei Johann Peter Hebel: Erziehung zum Glauben zwischen Überlieferung und Aufklärung*, Göttingen, Vandenhoeck Ruprecht.
- Straffhorst Gertrud (1990), *Johann Peter Hebel und die Antike. Spuren einer lebendigen Beziehung*, Karlsruhe, Badenia.

“Eine heimliche geistige Hochzeit”: rappresentazioni di avventure spirituali in biblioteche pubbliche e private

Rita Svandrlik

Per chi conosce il festeggiato non sarà motivo di sorpresa il tema che ho scelto per alcune brevissime note: le rappresentazioni di biblioteche in due grandi romanzi del Novecento. Il tema delle biblioteche in letteratura è smisurato¹, anche perché scrittrici e scrittori – alcuni dei quali come per esempio Jorge Luis Borges e Robert Musil sono stati davvero bibliotecari – amano talvolta dare ai loro personaggi la caratteristica di lettori appassionati e quindi frequentatori di biblioteche. Per gli studiosi di letteratura la situazione non è molto diversa: l'attività si svolge in biblioteche, in genere pubbliche; ma si sa che questa tipologia di studiosi preferisce possedere i libri, quindi grande importanza assumono anche le biblioteche private, un motivo ad ampio spettro: si va dalla biblioteca come rifugio da tempeste esistenziali alla biblioteca totalizzante e letale del sinologo Kien in *Die Blendung (Auto da fé, 1936)* di Elias Canetti.

Non sono del resto poco numerosi gli studiosi che si mettono anche a scrivere, per esempio il professore di diritto e critico letterario Bernard Quiriny con le sue biblioteche fantastiche (*Une collection très particulière, 2012*); talvolta le biblioteche e i libri, o un libro, svolgono un ruolo centrale, come nel *Nome della rosa* di Umberto Eco; il romanzo di Eco è uno dei più celebri nel novero di opere che ambientano un delitto, anzi una catena di delitti in una biblioteca.

¹ Per un'utile sintesi cfr. Dickhaut, Rieger, Schmelz-Schneider 2005.

In alcuni romanzi la narrazione ambientata in biblioteche pubbliche ruota intorno alle relazioni misteriose tra i frequentatori: sono luoghi che con l'obbligo al silenzio in mezzo agli scaffali mettono in moto la curiosità e la fantasia. La forza immaginativa viene potenziata dall'affascinante presenza del patrimonio di volumi che racchiudono la memoria e lo scibile umano; ritrovandosi in solitudine in qualche sala si può essere colti da sensazioni di venerazione e di inquietudine perturbante, sembra di percepire l'odore di fosforo cerebrale². Insomma, si tratta di luoghi che si prestano ad ambientarvi dei gialli, come nell'ormai classico *The Body in the Library*, di Agatha Christie (1942).

Il mistero da indagare, più che un caso singolo da risolvere, è al centro di un'opera che mi piace qui ricordare, il romanzo di una nostra comune amica e collega, Uta Treder. Il suo *Die Alchemistin* (1993) è ambientato in una biblioteca facilmente riconoscibile come la celebre Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel³. Nel testo di Treder il direttore della biblioteca è una persona autoritaria e sfaticata che sfrutta il lavoro del suo vice, fino a farlo morire di infarto. Le studiose che frequentano la biblioteca sono dei tipi assai particolari, devote soprattutto alla loro ricerca interiore, a differenza degli uomini, che faranno una fine ingloriosa. Il rapporto di questi personaggi con i libri assume un ruolo secondario all'interno del romanzo. L'ambientazione in biblioteca si rivela però assai funzionale alla costruzione della tensione narrativa: nella sala di lettura i personaggi non possono conversare, possono solo osservarsi di nascosto e porsi intanto domande sugli obiettivi e l'identità degli altri, che vanno scoprendosi gradualmente, un gioco che coinvolge chi legge.

Nei due romanzi che ho scelto, il *Mann ohne Eigenschaften* di Robert Musil (1930-1932) e *Malina* di Ingeborg Bachmann (1971), alcune pagine sono ambientate in biblioteche pubbliche e private; il motivo di interesse è dato dal rapporto che i frequentatori o proprietari hanno con i libri racchiusi in tale luogo.

Nel primo caso si tratta di una biblioteca pubblica, anzi della biblioteca dell'Impero austro-ungarico, la "nostra celeberrima Biblioteca di corte" (USQ, 784)⁴, ora Biblioteca Nazionale. Nell'altro caso si parla di una biblioteca privata, ma sempre a Vienna siamo, a più di cinquant'anni di distanza, nella finzione: il romanzo di Musil è ambientato nel 1913, quello di Ingeborg Bachmann nella seconda metà degli anni Sessanta; in cinquant'anni il mondo a Vienna è cambiato davvero, l'Austria è uscita dalla Storia, come dice più volte Bachmann, comunque la terminologia bellica e il tema della guerra sono assai presenti in entrambe le opere.

² "Aber natürlich war mir, wie der Mann mich allein lassen will, auch ganz sonderbar zumute, ich möchte sagen, unheimlich; andächtig und unheimlich" (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, vol. 2, 461). A questa edizione mi riferisco con la sigla MOE; per la traduzione italiana faccio riferimento all'edizione digitale di Robert Musil, con la sigla USQ: "Ma naturalmente, appena l'uomo si dispone ad andarsene, cado preda di una stranissima sensazione, di una sorta di inquietudine direi: sì, di rispetto e di inquietudine" (Musil 2013, 786, trad. di Vigliani).

³ Si veda il capitolo dedicato al romanzo di Uta Treder in Stocker (1997, 261-271; un capitolo del volume è dedicato anche all'*Uomo senza qualità* di Musil).

⁴ "Unsere weltberühmte Hofbibliothek" (MOE, 459).

Infatti, il frequentatore della Hofbibliothek protagonista del capitolo 100 del romanzo è per l'appunto un generale, Stumm von Bordwehr, che vi si reca per trovare "l'idea redentrice" cercata da Diotima, per dare un ordine all'organizzazione dell'Azione parallela. Diotima si chiama in realtà Ermelinda (Hermine) Tuzzi ed è stata individuata dal conte Leinsdorf come dama della buona società che, senza dare troppo nell'occhio, può ospitare nel suo salotto le riunioni per progettare le celebrazioni per i 70 anni di regno di Francesco Giuseppe; Diotima prende assai sul serio il compito affidatole, come risulta anche da una scoperta fatta dal generale proprio nel corso della sua visita alla biblioteca. Nel capitolo in questione il generale racconta infatti a Ulrich questa sua esperienza che lo fa giungere a conclusioni sorprendenti. Fin dall'inizio Stumm von Bordwehr cerca di dominare il senso di spaesamento che lo coglie stabilendo parallelismi con il mondo a lui familiare, vale a dire quello militare; quindi immagina il suo ingresso nella biblioteca come una "penetrazione nelle linee nemiche" (USQ, 784):

Wir sind den kolossalen Bücherschatz abgeschritten, und ich kann sagen, es hat mich weiter nicht erschüttert, diese Bücherreihen sind nicht schlimmer als eine Garnisonsparade. [...] Aber was glaubst Du, antwortet mir der Bibliothekar, wie unser Spaziergang kein Ende nimmt und ich ihn frage, wieviel Bände denn eigentlich diese verrückte Bibliothek enthält? Dreieinhalb Millionen Bände, antwortet er!! [...] die Welt ist mir wie ein einziger Schwindel vorgekommen. Ich versichere dir noch jetzt, wo ich mich beruhigt habe: da stimmt etwas ganz grundlegend nicht!

Du kannst sagen, man braucht nicht alle Bücher zu lesen. Ich werde dir darauf erwidern: Man braucht auch im Krieg nicht jeden einzelnen Soldaten zu töten, und doch ist jeder notwendig. (MOE, 460)⁵

C'è qualcosa che non va secondo Stumm, se per leggere tutti quei volumi al ritmo di uno al giorno ci vorrebbero diecimila anni! Ma lui stesso giunge alla conclusione che non è necessario "ucciderli" tutti. D'altra parte, il bibliotecario, docente di biblioteconomia, riesce ad avere il controllo di tutti i volumi perché non ne ha letto nemmeno uno. Non si può non cogliere l'ironia dell'ex bibliotecario e dell'ex allievo di scuola militare Musil negli accostamenti in cui i libri vengono paragonati ai soldati, a soldati nemici a dire la verità; il generale usa l'epiteto "manicomio" in riferimento alla Biblioteca, il lettore è autorizzato a completare anche qui il parallelismo, riservando l'epiteto di "manicomio" pure all'esercito. Anche in queste pagine, e non potrebbe essere altrimenti, risulta

⁵ "Abbiamo attraversato quel colossale patrimonio librario e posso dire che non mi sentivo poi tanto emozionato: quelle schiere di libri non sono peggio di una sfilata militare [...]. Ma cosa credi che mi abbia risposto il bibliotecario quando, vedendo che la nostra passeggiata non finiva più, gli ho chiesto quanti volumi contenesse quella benedetta [pazza] biblioteca? Tre milioni e mezzo, mi ha risposto! [...] e il mondo mi è parso un unico imbroglio. Ancora adesso che mi sono calmato, ti dico senz'ombra di dubbio: c'è qualcosa di profondamente sbagliato! Potresti dirmi che non occorre leggere tutti i libri. E io ti rispondo: anche in guerra non occorre uccidere ogni soldato, eppure ogni soldato è necessario" (USQ, 784-785).

evidente il procedimento delle “comparazioni produttivamente incongruenti” (Largier 2014, 70)⁶ con le quali l’autore analizza le situazioni e in particolare le emozioni complesse e ambivalenti del personaggio, nella loro dinamica crescente e decrescente, tramite accostamenti talvolta paradossali che fanno intravedere altre inusitate e non viste possibilità, come l’autore espone nel capitolo 62 del romanzo, dedicato all’utopia del saggismo. Invece ciò che è ordine monolitico, congruente e onnicomprensivo – e la biblioteca aspira a questo come l’organizzazione dell’esercito – conduce al bisogno di dare la morte: “Irgendwie geht Ordnung in das Bedürfnis nach Totschlag über” (MOE, 465)⁷, così suona la conclusione del capitoletto.

Ma a questo bisogno di distruzione corrisponde il polo opposto, come sappiamo, quello dell’energia di eros, che qui si scatena in modi inusitati. Inaspettatamente un vecchio inserviente della biblioteca rivela infatti al generale che anche la moglie dell’alto funzionario del Ministero degli Esteri, la signora Tuzzi, ovvero Diotima, sta frequentando la biblioteca; gli mette quindi a disposizione tutti i volumi riservati da Diotima, per cui il generale incomincia a frequentare la Biblioteca. Insomma, l’inserviente è stato pronubo di una unione mistica tra il generale e la venerata Diotima tramite il medium libro, nel senso che entrambi leggono le stesse pagine; i volumi sono galeotti, ma in una modalità assai diversa rispetto all’episodio dantesco di Paolo e Francesca. Intanto si tratta di un’unione unilaterale, all’insaputa dell’altra, di un’unione solo cerebrale: ma Stumm fa dei piccoli segni o annotazioni su alcune pagine e si illude così di entrare nei pensieri di lei che si porrà domande su quelle annotazioni, e questo è per lui sufficiente per parlare di “nozze spirituali segrete”. A questa fantasia erotico-sentimentale, di una penetrazione cerebrale, fa da corrispettivo una decisa condanna dell’ordine onnicomprensivo, ovvero “delle ideologie chiuse che portano direttamente alla guerra”⁸, come avrebbe detto nel suo saggio sull’*Uomo senza qualità* Ingeborg Bachmann.

[...] aber jetzt stell dir bloß eine ganze, universale, eine Menschheitsordnung vor: so behaupte ich, das ist der Kältetod, die Leichenstarre, eine Mondlandschaft, eine geometrische Epidemie! (MOE, 464)⁹

Sulla passione di Bachmann per Musil non occorre più soffermarsi, perché molto è stato detto; piuttosto vorrei brevemente stabilire un nesso inedito intorno al rapporto di alcuni personaggi con i libri. Mentre il generale Stumm si muove spaesato ed estraneo tra gli scaffali di un’enorme quantità di volumi e solo la venerazione per Diotima lo converte a un rapporto un po’ più affettivo

⁶ “Produktive Inkongruenz der Gleichnisse” (Largier 2014, 70).

⁷ “In qualche modo l’ordine trapassa in un bisogno di morte” (USQ, 791). La traduzione italiana in questo caso attenua la carica distruttiva di “Totschlag”.

⁸ “Daß das Denken in geschlossenen Ideologien direkt zum Krieg führt” (Bachmann 2005, 99).

⁹ “[...] ma adesso immaginati soltanto un ordine completo universale, un ordine di tutta l’umanità, insomma un ordine civile perfetto; ebbene, secondo me è la morte bianca, la rigidità cadaverica, un paesaggio lunare, un’epidemia geometrica!” (USQ, 791).

con i libri, la protagonista del romanzo di Bachmann si colloca al polo opposto, avendo un rapporto davvero speciale con i libri. Nell'ironica intervista con il giornalista Mühlbauer afferma di non assumere droghe bensì libri (Bachmann 1978, 93); il suo amore appassionato per i libri dei suoi autori preferiti si rivela in tutta la sua forza negli incubi del secondo capitolo di *Malina*; in uno di questi la protagonista arriva a offrire se stessa alla violenza degli sgherri di suo padre, purché i suoi libri vengano salvati:

Ich verstehe nun nichts mehr, aber weiß, daß Anlaß zur Furcht ist, und dann ist die Befürchtung noch nicht das schlimmste gewesen, denn mein Vater ordnet an, daß meine Büchergestelle abgerissen werden sollen, ja, er sagt ‚abreißen‘, und ich will mich vor die Bücher stellen, aber die Männer stellen sich grinsend davor, ich werfe mich vor ihnen auf den Boden und sage: Nur meine Bücher laßt in Ruhe, nur diese Bücher, macht mit mir, was ihr wollt, mach, was du willst, so wirf mich doch aus dem Fenster, so versuch es doch noch einmal, wie damals! [...] Jetzt sind mir die HOLZWEGE heruntergefallen, auch ECCE HOMO, und ich hocke betäubt und blutend inmitten der Bücher, es hat ja so kommen müssen, denn ich habe sie gestreichelt jeden Abend vor dem Schlafengehen, und Malina hat mir die schönsten Bücher geschenkt, das verzeiht mir mein Vater nie, und unlesbar sind alle geworden, das hat ja so kommen müssen, es ist keine Ordnung mehr, und ich werde nie wieder wissen, wo der Kürnberger und wo der Lafcadio Hearn gestanden sind. Ich lege mich zwischen die Bücher, ich streichle sie wieder, eines nach dem anderen, im Anfang waren es nur drei, dann fünfzehn gewesen, dann schon über hundert, und im Pyjama lief ich zum ersten Regal. Gute Nacht, meine Herren, gute Nacht, Herr Voltaire, gute Nacht, Fürst, wünsche wohl zu ruhen, meine Dichter unbekannt, schöne Träume, Herr Pirandello, meine Verehrung, Herr Proust. Chaire Thukydides! Zum ersten Mal sagen heute die Herren gute Nacht zu mir, ich versuche ihnen vom Leib zu bleiben, damit sie keine Blutflecken bekommen. Gute Nacht, sagt Josef K. zu mir. (Ivi, 182-184)¹⁰

¹⁰ "Non capisco più niente ora, ma so che c'è ragione di aver paura, e poi il timore che non era ancora il peggio, perché mio padre dà ordine che gli scaffali dei miei libri vengano demoliti, sì, dice 'demolire', e io cerco di mettermi davanti ai libri, ma davanti ci si mettono gli uomini sogghignando, mi getto a terra davanti a loro e dico: Almeno lasciate in pace i miei libri, almeno quei libri, fate di me quello che volete, fai di me quello che vuoi, buttami pure dalla finestra, provaci pure un'altra volta, come allora! [...] Adesso mi sono caduti giù gli Holzwege, anche Ecce Homo, e mi rannicchio stordita e sanguinante in mezzo ai libri, doveva finire così, perché li ho accarezzati ogni sera prima di andare a letto, e Malina mi ha regalato i libri più belli, una cosa che mio padre non mi perdonerà mai, e ora sono diventati tutti illeggibili, doveva finire così, non c'è più un ordine e non riuscirò a sapere dove stavano il Kürnberger e il Lafcadio Hearn. Mi stendo tra i libri, li accarezzo di nuovo, uno dopo l'altro, all'inizio erano solo tre, poi quindici, poi più di cento, e in pigiama sono corsa verso il primo scaffale. Buona notte, signori, buona notte, signor Voltaire, buona notte, Principe, vi auguro buon riposo, poeti anonimi, sogni d'oro, signor Pirandello, i miei rispetti, signor Proust. Chaire Tucidide! Per la prima volta oggi questi signori dicono buona notte a me, cerco di rimanere distante da loro, in modo che non si macchino di sangue. Buona notte, mi dice Josef K." (Bachmann 1973, 162-163, trad. di Manucci).

I libri risultano essere creature viventi, da proteggere e salvare a costo della vita. Nel leggere questa scena il pensiero corre al romanzo *Fahrenheit 451* di Roy Bradbury (1953) e alla sua più famosa trasposizione cinematografica, quella di François Truffaut (1968). Nel romanzo di Bachmann la salvazione dei libri e con questo la salvazione dell'essenza umana della cultura è trasposta tutta nell'intimità e interiorità della protagonista, consentendo a tale tema universale di esprimere tutta la carica emotiva ed affettiva che ha da sempre accompagnato gli esseri umani nel rapporto con i "dispositivi" che hanno reso possibile il loro cammino storico-culturale e la memoria dello stesso, in un continuo processo di autoriflessione.

Riferimenti bibliografici

- Bachmann Ingeborg (1973), *Malina*, trad. di M.G. Manucci, Milano, Adelphi.
 — (1978), *Malina*, in Ead., *Werke*, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Bd. 3, München, Piper.
 — (2005), *Kritische Schriften*, München Zürich, Piper.
- Dickhaut Kirsten, Rieger Dietma, Schmelz-Schneider Cornelia (2005), "Bücher in Bibliotheken – Bibliotheken in Büchern. Das Motiv der Bibliothek in fiktionaler Literatur", *Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift*, 54, 2, 13-25.
- Largier Niklaus (2014), "Heitere Unlust. Musils Essayistik des Gefühls", *figurationen gender literature kultur*, 15, 2, 66-77.
- Musil Robert (1978), *Gesammelte Werke*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 9 Bde.
 — (2013), *L'uomo senza qualità*, trad. e cura di Ada Vigliani, con uno scritto di Ingeborg Bachmann, Milano, Mondadori.
- Stocker Günther (1997), *Schrift, Wissen und Gedächtnis: das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Ingeborg Bachmann

L'ultima poetessa austriaca del Novecento

Marino Freschi

“Le Sue poesie sono belle e tristi”, così Hans Werner Henze nel 1952, nella prima lettera a Ingeborg Bachmann, subito dopo la riunione del mitico Gruppo 47, quella comunità di giovani scrittori che stava ricostruendo la letteratura tedesca dopo la più tremenda tragedia della Germania. Qualche anno dopo, sempre Henze a Bachmann: “scrivi in modo bello e ribelle”. Due aggettivi che sono la chiave per comprendere la più grande poetessa del dopoguerra. Tedesca? No, austriaca, al confine con la Slovenia e l'Italia. Nata a Klagenfurt, in Carinzia, la più meridionale regione austriaca, il 25 giugno 1926, conobbe presto l'esperienza cruciale della vita, da cui parte tutto:

C'è stato un momento determinante che ha distrutto la mia infanzia: l'ingresso delle truppe di Hitler a Klagenfurt. Fu qualcosa di così orribile che i miei ricordi iniziano da questo giorno: con un dolore troppo precoce e con un'intensità che forse in seguito non ho mai più provato. Certo, io non compresi l'evento come avrebbe potuto comprenderlo un adulto. Ma quell'immane brutalità, che era percepibile, quel vociare, quel cantare e marciare – il sorgere della mia prima angoscia di morte. Un esercito intero arrivò nella nostra quieta, pacifica Carinzia.¹

¹ Intervista a Gerda Bödefeld in *Brigitte* del 24 dicembre 1971, ora in Bachmann 1989, 185, trad. di Romani.

Veniva da una famiglia piccolo-borghese, il padre era un insegnante, che aderì al partito nazista già nel 1932 e che andò al fronte durante la guerra. Il rifugio della poetessa e della sorella e del fratello più piccolo, quello adorato², fu la valle da dove proveniva la famiglia. In un paese compattamente cattolico, i Bachmann erano luterani, un seme di diversità, che conteneva la dinamica della ribellione. L'ultimo anno di guerra Ingeborg si rifiutò di aderire al servizio paramilitare, mettendo in forse la prosecuzione dello studio. La caduta del regime l'affrancò da questa limitazione. E finalmente a maggio venne la pace: "Questa è la più bella estate della mia vita, arrivassi anche a cent'anni questa resterà sempre la più bella primavera ed estate. La pace non si nota tanto, dicono tutti, ma per me è pace, pace! Studierò, lavorerò, scriverò! Sono viva. Sì, sono viva" (Böttiger 2019, 42, trad. di Luise). Il grande entusiasmo della liberazione e della giovinezza.

Conobbe Jack Hamesh, un ufficiale inglese, d'origine ebraico-viennese (Bachmann 2010). Insieme leggevano da Shakespeare a Schnitzler, Hofmannsthal, Thomas Mann, Stefan Zweig, la redenzione della lingua, la tradizione umanistica contro l'altra tradizione, quella sciagurata dei nazisti. E così dai paesani vien indicata come "l'amica dell'ebreo". Allora: la fuga per sempre all'università e infine nel 1946 l'approdo a Vienna, "Città terminale" come quella fotografata in *Il terzo uomo* di Carol Reed. La vecchia capitale, amata-odiata per sempre: "Lasciate che io parli non di una città qualsiasi, ma dell'unica, in cui le angosce e le speranze di tanti miei anni finirono raccolte in una rete". E la rete era l'università, l'incontro con il neopositivismo austriaco, ma anche con Viktor Emil Frankl, il fondatore della logoterapia, la "cura con la parola". Nel 1950 si laurea con una tesi singolare su Martin Heidegger, anzi come volle sempre affermare: "contro Heidegger", contro il filosofo del nazionalsocialismo, ma che era anche il pensatore che aveva saputo distinguere la parola dalla chiacchiera, che d'allora come un filo rosso traversa l'intera opera della scrittrice (Bachmann 1985). La tesi ha un epilogo paradossale: al bilancio fallimentare della filosofia contemporanea lei contrapponeva l'arte: si "potrà provare in modo sconvolgente la violenza dell'orrore e dell'annientamento mitico di fronte al quadro di Goya *Kronos divorca i propri figli* e sentire il sonetto di Baudelaire *L'abisso* come testimonianza linguistica di un'estrema possibilità di esposizione dell'indicibile, che svela il confronto dell'uomo moderno con l'angoscia e il 'nulla'". Chissà che avrà pensato il relatore, il prof. Victor Kraft? Nel frattempo, Ingeborg aveva cominciato a frequentare la vera università viennese: il Café. Nel suo caso il Café Raimund dove si riunivano alcuni giovani intellettuali rientrati intorno a Hans Weigel che curava la collana "Stimmen der Gegenwart", e a Otto Basil, con la rivista *Der Plan*. Con Weigel si intreccia una relazione di lavoro, ma anche sentimentale, che oggi possiamo ricostruire nel carteggio (McVeigh 2016). In quest'ambiente lei conosce lui, Paul Celan. È maggio 1948. L'amore della vita, l'amore della morte. L'epistolario tra i due (Bachmann, Celan 2021 [2010]), ma soprattutto le poesie, le prose silenziose e discrete raccontano di un amore

² Recentemente Heinz Bachmann ha scritto un memoir sulla sorella (2023).

stupendo e impossibile, quello tra l'ebreo di Czernowitz in fuga dal destino e la giovane poetessa, che il 17 maggio scrive ai genitori: "Ieri ancora visite movimentate a casa del Dr. Löcker; sono venuti Ilse Aichinger ed Edgar Jené (pittore surrealista); è stato molto piacevole e ho preso in seria considerazione il noto poeta Paul Celan" (Böttiger 2019, 7, trad. di Luise). Dopo un paio di giorni, il rapporto si approfondisce rapidamente:

Anche oggi è successo qualcosa. Il poeta surrealista, e uomo davvero affascinante, Paul Celan, che ho conosciuto due sere fa assieme a Weigel a casa del pittore surrealista Jené, si è meravigliosamente innamorato di me, e questo dà certo un po' più di sapore al mio monotono trantran lavorativo. Purtroppo tra un mese Celan partirà per Parigi, ma per ora la mia stanza è un campo di papaveri, poiché a lui piace sommergermi di questi fiori. (Trad. *ibidem*)

Una lettera che mette già tante carte in tavola: Celan è solo di passaggio in Austria. Lui era nato nel 1920 a Czernowitz, in Bucovina, i genitori appartenevano alla borghesia ebraica di lingua tedesca. Durante la guerra erano stati trasportati in un lager e assassinati su ordine dei tedeschi. Lui si era quasi casualmente salvato: non era in casa all'arrivo dei soldati.

Dopo che alla fine della guerra Czernowitz era stata occupata dai sovietici, lui era arrivato a Bucarest, dove aveva tentato di vivere, anagrammando anche il suo nome da Antschel a Celan. Nella capitale rumena frequenta assiduamente gli ambienti artistici surrealisti animati dal poeta Gherasim Luca (1913-1994) che è in costante contatto con i rumeni di Parigi, specie con Tristan Tzara (1896-1963). Ma il clima politico si oscura rapidamente con l'affermarsi del nuovo regime stalinista e Celan dopo una fuga avventurosa raggiunge Vienna. Identificato come *displaced person* in un campo di raccolta e solo poi in un'abitazione privata. Vienna si rivela presto un luogo ancora intriso di antisemitismo, in cui non gli è possibile restare. La meta è tornare a Parigi dove prima della guerra aveva studiato. Non riuscì mai a sopportare la Germania – con l'Austria – di quegli anni della "guerra fredda", in cui gradualmente gli ex nazisti ricoprirono rapidamente funzioni apicali. L'assassinio dei genitori e l'esilio lo segnarono definitivamente. I papaveri, i fiori dell'oblio, tornano insistentemente nella loro storia. Nella poesia *Corona* dedicata all'amata, Celan li menziona con la "memoria" che divenne il titolo della sua raccolta *Papaveri e memoria* nel dicembre 1952. Il 23 maggio il poeta aveva dedicato all'amata una struggente poesia, *In Egitto*, in cui i temi dell'identità ebraica s'intrecciava con quello dell'alterità, della diversità, come evoca già l'incipit: "Devi dire all'occhio della straniera: sii l'acqua / Devi cercare quelle che sai nell'acqua nell'occhio della straniera [...]". Egitto evoca terra d'esilio, di cattività. Pur nella vita vorticoso di relazioni – non solo platoniche –, d'impegni di lavoro e di studio, Ingeborg difende, tessendo, timida, trasognata, disorientata, mille progetti di viaggi e di convivenza; le lettere sono tra le più belle della letteratura d'amore. Lei si fa insistente, intrepida e insieme incerta coi suoi ventidue anni:

Natale 1948. Caro, caro Paul! Ieri e oggi ho pensato molto a te, se preferisci, a noi. Ti scrivo non perché voglio che tu risponda, ma perché ora mi fa piacere e perché voglio. [...] Anche adesso continuo a non capire che cosa ha significato la primavera scorsa. – Tu sai che voglio capire tutto nei minimi particolari. – È stata bella, – come le poesie e la poesia che abbiamo fatto insieme. Oggi ti voglio bene e ti sento così presente. Questo voglio dirtelo assolutamente, – allora, spesso, non l’ho fatto. Appena ho tempo, vengo per qualche giorno. Vorresti anche tu vedermi? Un’ora o due. (Bachmann, Celan 2021 [2010], 13, trad. di Maione)

Le difficoltà anche pratiche ed economiche non consentono il viaggio. Il 12 aprile del '49 gli ricorda con struggente nostalgia:

Caro, tu, [...] Presto tornerà di nuovo la primavera, che l’anno scorso è stata così singolare e indimenticabile. Certamente non attraverserò lo Stadtpark senza sapere che può essere il mondo intero e senza tornare a essere il pesciolino d’allora. [...] Oggi capisco che per te era importante andare a Parigi. Che diresti se in autunno di punto in bianco anch’io comparissi lì? Dopo la laurea mi dovrebbero dare una borsa di studio per l’America o per Parigi. Non riesco ancora a crederci. Sarebbe troppo bello. [...] Infine vorrei ancora dirti – la foglia che hai chiuso nel mio medaglione non l’ho perduta, anche se ormai da tempo non dovrebbe più essere lì dentro; ti penso e continuo ad ascoltarti Ingeborg. (Trad. ivi, 14)

Sono giorni, settimane, mesi intrisi di nostalgia e di languido desiderio di un nuovo incontro. Tutto ciò costudito da uno dei più intensi epistolari d’amore, mentre continuava la sua storia con Hans Weigel (1908-1991), il suo mentore e sponsor viennese, anche lui assai tollerante come conferma il suo romanzo a chiave del 1951. Lei riesce a barcamenarsi tra la quotidianità viennese e la speranza di una vita con Paul a Parigi, come conferma una lettera scritta probabilmente tra fine maggio e i primi di giugno del 1949, sempre struggente, ma anche onesta, franca:

Paul, caro Paul, ho nostalgia di te e della nostra fiaba. Che fare? [...] La mia vita ruota intorno a te, mi ci rompo il cervello e parlo a te e prendo fra le mie mani il tuo capo estraneo, scuro e vorrei allontanare le pietre dal tuo petto, liberare la tua mano dai garofani e ascoltarti cantare. Nulla mi è accaduto che mi faccia improvvisamente pensare a te con più ardore. Tutto è come prima, ho lavoro e successo, uomini intorno a me in ogni caso ne ho, ma poco importa: tu, il Bello e il Grigio si distribuiscono nei giorni che fuggono via. (Bachmann, Celan 2021 [2010], 13, trad. di Maione)

Il 24 giugno, in una lettera di rara bellezza, torna sulla poesia *Corona* che Paul le ha dedicato:

Tu caro, [...] Il tuo papavero l’ho di nuovo sentito, profondo, profondissimo, hai fatto una tale magia, io non la dimenticherò mai. [...] Per me tu vien dall’India o da un paese ancora più remoto, scuro, bruno, per me tu sei il deserto e il mare e tutto quanto è mistero. [...] Ci ho pensato spesso, “Corona” è la tua poesia

più bella, la perfetta anticipazione di un istante nel quale tutto diventa e rimane marmo per sempre. Ma qui per me nulla è “tempo”. Anelo a qualcosa che non raggiungerò, tutto è piatto e scialbo, estenuato e consunto, già prima di essere usato. (Trad. *ivi*, 14-15)

Scritta ancora a Vienna *Corona* si apre al tema così insistito e centrale nella poesia del tempo, che è ancora il nostro, dell'oscurità, che è la possibilità di scrivere poesia dopo Auschwitz, avendo vissuto Auschwitz, nonché del tempo. Non a caso entrambi conoscono bene *Essere e tempo* di Heidegger, loro sanno di un tempo che è poesia e del tempo della quotidianità. In *Corona* l'intensità emotiva si eleva a scrittura, creando uno dei vertici assoluti della lirica tedesca d'amore:

Il mio occhio scende giù al sesso dell'amata
 ci guardiamo
 ci diciamo l'oscuro,
 ci amiamo l'un l'altra come papavero e memoria
 dormiamo come vino nelle conchiglie,
 come il mare nel raggio sanguigno della luna.

Stiamo abbracciati alla finestra, ci guardiamo dalla strada:
 è tempo che si sappia!
 È tempo che la pietra accetti il fiorire,
 che l'affanno faccia battere un cuore.
 È tempo che sia tempo.

È tempo.

A questa tensione, a questo *Dunkles* evocato da Celan, Ingeborg rispose quando ormai l'amore cominciava a essere travolto dal dramma della separazione, della distanza, della lontananza che diviene abbandono, rinuncia. Tuttavia Ingeborg crede ancora di poter vivere con lui. Pare che il rapporto possa salvarsi. Lei lo raggiunge nell'ottobre del 1951. È il suo primo importante viaggio all'estero dopo la laurea. Ingeborg è pronta a vivere con lui. Convivono in una modesta stanza d'albergo e lei comprende della mancanza di prospettive per una vita in comune, ostacolata da qualcosa di grave come lei percepisce che: “per ragioni sconosciute, demoniache era come se ‘si togliessero a vicenda l'aria per respirare” (Höller 2010, 67, trad. di Albesano, Cappelli).

Ormai lei comincia ad affermarsi, lavora alla radio americana di Vienna, ha molti contatti, comincia a pubblicare. È molto amica di Ilse Aichinger e tramite lei viene invitata alla riunione del Gruppo 47 organizzata da Hans Werner Richter a Niendorf alla periferia di Amburgo tra il 21 maggio e il 6 giugno del '52. E riesce persino a far invitare Celan. Poteva essere un momento di nuovo incontro; fu un disastro. Bachmann sapeva muoversi con grande leggerezza e abilità suscitando un risentimento non del tutto giustificato da parte del poeta, che si sentiva a disagio tra scrittori che avevano partecipato alla guerra. La sua

lettura provocò un incidente assai sgradevole nel clima intellettuale del tempo. La prassi era che scrittori e scrittrici dovevano leggere i loro testi più emblematici per essere sottoposti a una specie di interrogatorio. La sedia veniva ironicamente chiamata la “sedia elettrica”. L'intervento di Celan, aperto con la lettura della poesia *In Egitto*, dedicata a Ingeborg, risultò strano. Richter in una battuta infelice, ma anche alquanto indicativa parlò che gli pareva di ascoltare Goebbels, cagionando forti reazioni: Ilse Aichinger e Ingeborg piansero. Richter si scusò goffamente. Celan si sentì offeso e ancora una volta escluso. Scrisse al suo amico viennese Demus una lettera a proposito dell'incontro, accorata, ma anche ingiusta, crudele nei confronti della Bachmann, ritenuta colpevole di averlo trascinato in quel covo:

Mio caro Klaus, è così difficile dire cosa io pensi di tutto questo: è stato emozionante eppure quasi di nessuno spessore. Inge mi ha di nuovo molto deluso. Mi ha di nuovo rinnegato, arrivando persino a farsi mettere contro di me: le sue poesie non le mie, sono quelle che valgono, e lei ha accettato, sorridente felice, di essere chiamata poetessa... E il suo successo non ha affatto ragioni puramente letterarie. Dopodiché è venuta da me chiedendomi di sposarla. E poi mi ha domandato un titolo per una delle sue poesie che ora appare su “Literatur”, la rivista del Gruppo 47. Io gliel'ho trovato – ho scelto uno dei suoi versi – e loro si sono congratulati con lei, che ha accolto i complimenti sprizzando gioia [...]. Poi, prima che io partissi, è venuta un momento in mia camera mia, ha fatto la disperata e ha implorato un pezzetto di futuro. Io gliel'ho concesso. Lassù in quel posto, ero stato offeso: H. W. Richter, che aveva portato Inge ad Amburgo, era arrivato a dire che le mie poesie lo avevano ripugnato tanto anche perché le avevo recitate con un “tono alla Goebbels”. E questo dopo la lettura di Todesfuge [Fuga di morte]! Una cosa del genere è toccata proprio a me! E davanti a una cosa del genere Inge tace, dopo che è stata lei a spingermi a fare questo viaggio! (Böttiger 2019, 116, trad. di Luise)

Una lettera amareggiata per l'affronto subito, che lo convinse a interrompere i rapporti con il Gruppo. Tuttavia, dopo pochi giorni, il tono era cambiato: in una cartolina all'amico ammetteva: “Kläuschen, la mia lettera era dettata dal trasporto, era in parte ingiusta e stupida. Inge ha una così bella voce argentina. E poi il suo nuovo cappotto le stava così bene!” (trad. ivi, 118). Insomma una situazione complicata, controversa e fumosa. Ingeborg con la sua richiesta “Vuoi sposarmi?”, mentre lui era legato già dallo scorso novembre con Gisèle de Lestrang, una illustratrice, di una famiglia aristocratica che Celan sposò nel dicembre del '52. Il premio che il Gruppo assegnava a ogni suo incontro fu vinto da Ilse Aichinger, a Bachmann il secondo premio e Celan ebbe anche dei voti. Ingeborg aveva letto, si racconta “con voce tremante”, la poesia *Dire l'oscuro*, innanzitutto come messaggio criptico destinato all'amico perduto. E fu quella poesia a venir pubblicata nella rivista del Gruppo, la più celaniana tra le sue liriche: “Come Orfeo io suono / la morte sulle corde della vita / e nella bellezza della terra / e dei tuoi occhi, che rispecchiano il cielo, / so solo dire l'oscuro / [...] Io non ti appartengo / di entrambi ora è il dolore”, che venne pubblicata anche nel

1953 nella sua prima raccolta *Il tempo dilazionato*, che riscosse un immediato, immenso successo. L'incontro a Niendorf segna il distacco, è la fine del progetto, dell'amore. Per lei è disperazione, confusione, oscurità dei sentimenti come conferma la lettera del 10 luglio, struggente e insieme precisa nella ricostruzione della loro rottura, a quanto pare voluta da lui:

Io non riesco ancora a capire il motivo di tante tensioni. Vedo chiaramente che il nostro primo colloquio ha distrutto tutte le mie speranze e tutti gli sforzi dell'anno scorso, che tu sei stato capace di ferirmi meglio di quanto abbia fatto io. Non so se fino ad oggi ti sei mai reso conto di quello che mi hai detto, in un momento nel quale ero fermamente decisa a venire da te, a riconquistarti, a recarmi con te nella "foresta vergine", non importa in quale forma, e ora non capisco come mai tu qualche ora o giorno più tardi, quando già sapevo che andavi da qualcun altro, hai potuto rimproverarmi di non essere stata vicino a te in questa "foresta vergine" tedesca. Ma dimmi come posso stare vicino a te, se già da tempo sei andato via da me. Sento un brivido di gelo se penso che era così già da molto tempo e io non mi rendevo conto di essere così ignara di tutto (Bachmann, Celan 2021 [2010], 61, trad. di Maione)

Quell'incontro cambiò la storia della letteratura tedesca, come annotò Walter Jens, uno dei più acuti critici letterari, presente a Niendorf, rievocando il corso dei lavori, inaugurati dai tradizionalisti:

Bravi narratori artigianali, lessero dei brani dai loro romanzi. Poi, improvvisamente, accadde. Un signore di nome Paul Celan, nessuno l'aveva mai sentito prima, cominciò a recitare le sue poesie, cantando, come trasognato; Ingeborg Bachmann, un'esordiente di Klagenfurt, sussurrò alcuni versi con voce rotta e roca; Ilse Aichinger interpretò con un sommesso tono viennese Storia speculare.

Vi è una foto che ritrae lei, Celan e Milo Dor: protagonisti di una nuova letteratura tedesca scritta dai confini e dalla distanza dai centri politici tedeschi. L'epistolario si formalizza con qualche squarcio di luce con l'invio di poesie con dediche, con sottili allusioni, ma soprattutto con indicazioni di pubblicazioni, case editrici, informazioni dall'officina editoriale. Poi avviene l'inaspettato.

Dall'11 al 13 ottobre del 1957, su invito del Wuppertaler Bund, si svolse nell'omonima città il convegno intitolato "Critica letteraria – considerata criticamente", e qui Ingeborg Bachmann e Paul Celan si rividero per la prima volta dopo cinque anni e mezzo – all'improvviso. Nessuno dei due se l'aspettava, come attestano alcune annotazioni che la Bachmann e Celan si scambiarono sul retro del programma della conferenza: "Quando parti? E quando ritorni?" (Bachmann); "Parto oggi verso le otto per Düsseldorf. Ritorno domani mattina presto" (Celan). E poi lui prosegue, facendosi ambiguo tanto da lasciar intuire che sta succedendo qualcosa: "Qualche volta parto anche in senso contrario, pensando spesso si può tornare [...]" (Bachmann, Celan 2021 [2010], 61, trad. di Maione, 69-70). Il 14 ottobre, s'incontrarono a Colonia nell'albergo Am Hof, vicino al Duomo. Ciò che li accadde fu sicuramente molto più che un semplice *coup de foudre*. Un momento cruciale, che a Celan portò un forte scompiglio,

un momento nel quale due persone, che sembravano destinate l'uno all'altra, si ricongiungevano realmente. Non appena Celan rientrò a Parigi, sommerse la Bachmann di lettere e poesie. Non passava giorno senza che spedisse qualcosa. Lei lavorava alla radio di Monaco. Il 20 ottobre lui le invia una delle poesie più intense, *Herzzeit*:

Colonia, Am Hof

Tempo del cuore, stanno in piedi
i sognanti per
la cifra di mezzanotte.

Qualcosa fu detto nel silenzio, qualcosa fu taciuto,
qualcosa andò per la sua strada.
Esule e Perduto
Erano a casa loro.

Una nuova notazione del tempo, un inseguirsi di lettere di poesie d'incontri e poi ancora una volta la fine. La loro storia viene sopraffatta dal cosiddetto tempo normale. Gli incontri divennero sommersi dalla quotidianità, dalla realtà familiare di Celan. La Bachmann si ritirò. L'ultimo incontro avvenne a Parigi il 2 luglio per l'addio. Il 3 luglio iniziava già la *liaison* con Max Frisch. Una storia di nuovo infelice, terminata dolorosamente alla fine del 1962³. Seguirono una serie di ricoveri in case di cura per disintossicazione da sonniferi e barbiturici.

La foglia, che Celan le aveva regalato nei primi incontri viennesi, e riaffiora in Malina del 1971, un anno dopo la scomparsa di Celan nella Senna: «Stai calma, pensa al parco, pensa alla foglia, pensa al giardino a Vienna, al nostro albero, la paulonia in fiore... Qui nei prati del Danubio ci siamo incontrati per la prima volta, io dico: Ora va bene, ma poi si spalanca la bocca senza un grido, perché veramente non va. Mi dice, non dimenticare la parola di nuovo, è facile! [...] E io capisco male, grido, senza voce, la parola è: Facit! Nel fiume, nel fiume profondo [...] Lui mi fa vedere una foglia secca e allora so che ha detto il vero. La mia vita finisce, perché, lui è annegato nel fiume durante la deportazione, era la mia vita. L'ho amato più della mia vita.» (Bachmann 1973, 172, trad. di Manucci)

E l'Austria danubiana di Ingeborg non aveva nulla a che fare con quella di quegli anni: il suo sentimento è lo stesso che anima le invettive potenti di Thomas Bernhard, l'altro scrittore che molto l'amò, tanto da dedicarle, – col nome di Maria – un monumento letterario in *Estinzione*. Semmai per loro è l'Austria di Musil di Wittgenstein (su entrambi, Bachmann ha scritto interventi decisivi), e anche quella di Joseph Roth (autore molto amato dalla scrittrice, che fa

³ Il rapporto è stato ricostruito nell'epistolario Bachmann, Frisch 2011, 1038.

rivivere, con una rievocazione struggente, uno dei suoi personaggi più celebri, Franz Joseph von Trotta nel racconto *Tre sentieri per il lago*). In *Malina* esprime la sua vocazione:

Ho sempre preferito dire Casa d'Austria perché questa espressione mi ha fatto capire cosa mi lega meglio di tutte le altre che mi si offrivano. Debbo aver vissuto in questa Casa in tempi diversi, perché mi ricordo subito, nei vicoli di Praga e nel porto di Trieste, sogno in boemo, in sloveno, in bosniaco, ero sempre a casa in quella Casa [...]. Solo a Vienna ho vissuto in ogni momento la mia vita, non dico realmente, ma senza perdermi, solo a Trieste non ero straniera. (Trad. *ivi*, 90)

Così i due stranieri, lei e Celan, s'incontrarono, si amarono, si scrissero; lei andò a Parigi da lui, una volta e ancora un'altra volta, in mesi disperati di fine 1956, all'Hôtel de la Paix, rievocati nella poesia omonima:

Dalle pareti crolla senza far rumore il peso delle rose
E dalla trama del tappeto spuntano fondo e fine.
Si spezza al lume il cuore di luce.
Buio. Passi.
Davanti alla morte si è chiuso a scatto il catenaccio⁴

Un canto d'addio. Si ritrovavano improvvisamente come quando rifiutarono di partecipare a un volume in onore di Heidegger. Vi è una toccante solidarietà d'amore tra Ingeborg e Celan, che riaffiora continuamente nell'opera di lei, come conferma la straziante rievocazione onirica dell'episodio "antico" di Celan che – nei primi incontri viennesi – le regala una foglia, e riaffiora in *Malina* del 1971, un anno dopo la scomparsa di Celan nella Senna: "Lui è annegato nel fiume durante la deportazione, era la mia vita. L'ho amato più della mia vita". Arriva a Parigi nell'ottobre del 1950 per vivere con Celan. Il tentativo fallisce; lei dirà: "per ragioni demoniche" (Böttiger 2019, 166, trad. di Luise) e lei decide di rompere con l'Austria. Comincia una vita peregrina, con numerosi spostamenti. È l'amara vita dell'esilio, le rimane la lingua:

Esilio

Un morto sono che cammina
non segnalato più da nessuna parte
ignoto nell'impero del prefetto
in soprannumero nelle città dorate
e nella terra verdeggiante

liquidato già da lungo tempo
e provvisto di nulla

⁴ La prima apparizione di questa poesia risale al 1° febbraio 1957 (archivio delle registrazioni della NDR di Amburgo). La prima pubblicazione avvenne sulla rivista *Botteghe oscure* (Bachmann 1957b, 44S, trad. di Curci).

Solo di vento di tempo di suono

io che non so vivere tra umani

Io con la lingua tedesca
questa nuvola intorno a me
che tengo come casa
trascino attraverso tutte le lingue

Oh come si oscura lei
quei toni cupi i suoni di pioggia
solo pochi cadono

In zone più chiare poi lei porta su il morto. (Bachmann 1957a, 447, trad. di Curci)

Ingeborg approda in Italia e comincia la sua seconda vita, con la sorpresa di essere approdata a un paese non straniero, bensì “primigenio”, come segnala l’incipit della terza sezione dell’*Invocazione*

Invocazione

Nel mio paese primogenito, nel sud
mi portai e trovai, impoverite e nude,
e sino alla cintola in mare,
città e castello. (Bachmann 2023 [1994], 99, trad. di Reitani)

Prima a Ischia nel 1953, a Forio, poi a Napoli con Hans Werner Henze, con cui inizia una stupenda collaborazione artistica e umana, culminata nel fantasioso, irrealizzabile progetto di un matrimonio, che non si realizzò, data l’omosessualità di Henze. E queste stazioni sono quelle in cui Bachmann si dedica alla composizione dell’*Invocazione all’Orsa Maggiore*, il suo canzoniere immortale, che ora – in occasione del cinquantesimo anniversario della sua tragica scomparsa, torna in una edizione stupenda bilingue con un prezioso apparato iconico, recuperando il testo dell’edizione critica tedesca, a cura di Luigi Reitani, raffinato traduttore e interprete. Il commento è stato tradotto da Laura Ragonne con una nota di Hans Höller, responsabile dell’edizione dell’opera omnia.

L’Italia, soprattutto Roma, è lo spazio neutro della creatività, ancora percepibile in quegli anni: “Forse la cosa che mi lega di più è la vitalità di Roma, che sa collegare il vecchio al nuovo in modo così inafferrabile”. Queste riflessioni – come quelle meravigliosamente improbabili su Roma di *Estinzione* confortano chi ha tutti i motivi in questi tempi per disperare della capitale. Allora soccorre la scrittrice: “Sì, del resto devo ammettere che solo a Roma ho imparato a dar-mi tempo”. E ancora: “L’Italia è una malattia”: per lei Roma è l’ultima metropoli “in cui si possa avere un sentimento di patria interiore. Forse è uno degli ultimi posti dove [...] si viene afferrati”. Vive in varie abitazioni, la prima a Piazza della

Quercia, poi più a lungo a via Bocca di Leone 60 (dal 2000 la ricorda una targa). Il barista ad angolo con via delle Carrozze comunicava a me studente che ogni giorno veniva una grande scrittrice austriaca per cornetto e cappuccino, mentre a via Vittoria alla cartoleria delle due vecchiette comprava i modesti quaderni in cui scriveva il suo canzoniere, *Invocazione all'Orsa Maggiore*, che – dopo una lunga, sofferta gestazione venne pubblicato da Piper nel 1956, rendendola subito famosa e apprezzata e improvvisamente incontra dopo la lunga, dolorosa separazione Paul Celan: che nel maggio 1958 aveva ascoltato negli studi radiofonici di Amburgo *Il buon Dio di Manhattan*, un radiodramma di Ingeborg, che da anni lavorava per la radio. Le scrisse subito per segnalargli la sua ammirazione. Frisch era all'apice della carriera: nel 1957 aveva pubblicato *Homo faber*, mentre il 29 marzo 1958 a Zurigo era avvenuta la première del suo dramma più fortunato: *Omobono e gli incendiari*. Ai primi di giugno lei gli risponde. E nasce un amore che ora possiamo ripercorrere in uno dei carteggi più corposi, più inquietanti: *“Wir haben es nicht gut gemacht”*. *Der Briefwechsel* (“Non ce l'abbiamo fatta. L'epistolario”), a cura di Barbara Wiedemann, sorto dalla cooperazione delle case editrici Piper e Suhrkamp (che pubblicano insieme le opere della scrittrice). Sono 1040 pagine di lettere, di note, di foto, insomma una delle più importanti documentazioni della vite di entrambi, un'autentica miniera dell'attività culturale di quegli anni, una meravigliosa cronaca della scena letteraria tedesca (e un po' anche italiana). Al primo incontro del 3 luglio a Parigi ci fu immediatamente un'intesa. Ma fino a un certo punto perché Frisch era ancora legato a Madeleine Seigner. Ai primi di ottobre la decisione di vivere insieme. Dapprima a Zurigo, poi a Uetikon sul lago. Lui divorzia e le invia una proposta scritta di matrimonio (gradita, ma non accettata: si convive, caso mai in due appartamenti). A fine novembre 1959 Bachmann inizia il suo ciclo di lezioni a Francoforte, *Letteratura come utopia*, in Italia pubblicate da Adelphi, la cui seconda lezione *Sulle poesie* è in gran parte incentrata sull'opera di Celan. Ma dalle lettere si comprende che questo incontro è sbilanciato – per così dire – a favore di Max Frisch. Tra i due si stipula il “patto di Venezia” che concedeva brevi flirt di “una notte”, ma senza coinvolgimento sentimentale. Singolare contratto, che all'inizio sembra funzionare. I due si trasferiscono a Roma (lo studente ricorda ancora la strana coppia nella Libreria Herder di Piazza Montecitorio, Frisch con l'inseparabile pipa, lei con un sorriso appena accennato). Nella tarda primavera del 1962 lei comincia una relazione con un noto germanista romano. Frisch arde di gelosia e vuole assolutamente incontrare a Roma il “rivale”, che in una lettera assicura che in nome dell'amore della moglie e figlie non intende più rivedere Frau Bachmann. Ma ormai il guaio era fatto. Frisch ha conosciuto Marianne Oellers (di 28 anni più giovane) che diverrà sua moglie (per qualche anno). Bachmann tenta il possibile e l'impossibile per salvare il rapporto, accettando perfino il nuovo rapporto di Frisch. La storia precipita. Bachmann va a Berlino, comincia a consumare dosi sempre più ingenti di sonniferi e di psicofarmaci, cadendo in una seria depressione con vari ricoveri (Bachmann 2017). Qui sorge anche un enigma su una misteriosa operazione ginecologica. Poco cambia sulla sua vita che sprofonda, assumendo anche aspetti drammatici e dolorosi come la scoperta da parte di

lei di un diario segreto di Frisch che lei, addolorata e offesa, avrebbe distrutto, mentre lui scrive il romanzo *Il mio nome sia Gantenbein*, pubblicato nell'autunno 1964, a ridosso della separazione, la cui moglie del protagonista Lila, la moglie infedele, sarebbe ispirata alla Bachmann, che, assai dignitosamente, tace, soffre e scrive il suo unico romanzo *Malina*, completato solo nel 1971. La giornalista Ina Hartwig ricostruisce con morbosità i vari incontri disperati di quegli anni, come la relazione con Alfred Opel con i loro viaggi a Praga (Höller, Larcati 2016), in Grecia, in Egitto e in Sudan, elaborati in *Il caso Franza* (con l'inquietante scena di incontri simultanei con uomini). Il fallimento con Frisch, il suicidio di Paul Celan, il 20 aprile 1970, è un mondo che si chiude, mentre lei è sempre più famosa. Dopo il soggiorno a Berlino con una borsa di studio e per soggiorni in una casa di cura, rientra a Roma, prima a via Bocca di Leone, poi a via Giulia 66, a Palazzo Sacchetti.

In tutta la sua opera affiora, inquietante, l'elemento del fuoco quasi una pre-dizione. La notte del 26 settembre 1973 fu ricoverata per gravissime ustioni, non immediatamente percepite a causa dei forti sonniferi che prendeva, all'Ospedale Sant'Eugenio. Alle 5 la scrittrice aveva telefonato a Maria Teofili, la sua governante e amica, che, comprendendo la gravità della situazione, chiamò un'ambulanza. Nella agitazione non riuscì a trovare un documento d'identità della scrittrice e prese una copia di *Malina*. Quando l'aveva letto, Maria confessò alla scrittrice che non poteva leggerlo senza pensare sempre a lei. Ingeborg rispose che "Forse siete l'unica che ha capito il libro" (Höller 2010, 163, trad. di Albesano). In *A Roma*, Thomas Bernhard racconta:

In una clinica romana, in seguito a scottature e alle ustioni che deve essersi procurata, come hanno accertato le autorità, mentre era nella vasca da bagno, è morta la scrittrice più intelligente e più significativa che il nostro paese abbia prodotto in questo secolo [...]. La gente cerca di indovinare se la sua morte sia stata solo una disgrazia o effettivamente un suicidio. Quelli che credono al suicidio della scrittrice continuano a dire che si è distrutta da sé, mentre in realtà a distruggerla è stato logicamente solo il mondo che la circondava e, in sostanza, la volgarità del suo paese d'origine, dalla quale era stata perseguitata passo dopo passo anche all'estero, com'è accaduto a tanti altri. (1987, 155-156, trad. di Bernardi)

Ci resta – degna della leopardiana elegia *Vaghe stelle dell'Orsa* – la sua interrogazione, la sua invocazione estrema: "Spiegami, Amore, quello che non so spiegare: / dovrò io nel breve, orribil tempo, / solo il pensiero avere per compagno / nessun affetto conoscere o creare / pensar si deve / o nostra assenza è vana". Ecco: Poesia Occidentale, boreale elegia dell'Orsa.

Riferimenti bibliografici

Bachmann Heinz (2023), *Ingeborg Bachmann, meine Schwester: Erinnerungen und Bilder*, München, Piper.

- Bachmann Ingeborg (1957a), *Esilio*, trad. di A.M. Curci, *Botteghe oscure* 19, 447. Ed. orig. (1964), *Exil*, in Ead., *Sämtliche Gedichte 5: Gedichte 1957-1961*, München, Piper.
- (1957b), *Hôtel de la Paix*, trad. di A.M. Curci, *Botteghe oscure* 19, 445. Ed. orig. (1964), *Hôtel de la Paix*, in Ead., *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*, Bd. 1, München, Piper.
- (1973), *Malina*, trad. di M.G. Manucci, Milano, Adelphi. Ed. orig. (1971), *Malina. Roman*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1985), *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers. Aufgrund eines Textvergleichs mit dem literarischen Nachlaß*, hrsg. von Robert Pichl, München, Piper. Trad. di Silvia Cresti (1992), *La ricezione critica della filosofia esistenziale di Martin Heidegger*, introduzione di Eugenio Mazzarella, Napoli, Guida.
- (1989), *In cerca di frasi vere*, a cura di Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, trad. di Cinzia Romani, Roma-Bari, Laterza. Ed. orig. (1983), *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, München, Piper.
- (2010), *Kriegstagebuch. Mit Briefen von Jack Hamesh an Ingeborg Bachmann*, hrsg. von Hans Höller, Berlin, Suhrkamp. Trad. di Elisabetta Dell'Anna Ciancia (2011), *Diario di guerra*, Milano, Adelphi.
- (2017), *"Male oscuro". Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Traumnotate, Brief- und Redeentwürfe*, hrsg. von Isolde Schiffermüller, Gabriella Pelloni, München-Berlin, Piper-Suhrkamp.
- (2023 [1994]), *Invocazione all'Orsa Maggiore*, trad. di Luigi Reitani, con una nota di Hans Höller, Milano, Adelphi. Ed. orig. (1956), *Anrufung des Großen Bären*, München, Piper.
- Bachmann Ingeborg, Celan Paul (2021 [2010]), *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, trad. e cura di Francesco Maione, Roma, Nottetempo. Ed. orig. (2008), *Herzzeit: Briefwechsel*, hrsg. von Bertrand Badiou, Hans Höller, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Bachmann Ingeborg, Frisch Max (2011), *"Wir haben es nicht gut gemacht". Der Briefwechsel*, hrsg. von Hans Höller, Renate Langer, Thomas Strässle, Barbara Wiedemann, München-Berlin-Zürich, Piper-Suhrkamp.
- Bernhard Thomas (1987), *L'imitatore di voci*, trad. di Eugenio Bernardi, Milano, Adelphi. Ed. orig. (1978), *Der Stimmenimitator*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Böttiger Helmut (2019), *Ci diciamo l'oscuro. La storia d'amore tra Ingeborg Bachmann e Paul Celan*, trad. di Alessandra Luise, Vicenza, Neri Pozza Narrativa. Ed. orig. (2017), *Wir sagen uns Dunkles: Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan*, München, Deutsche Verlags-Anstalt (DVA).
- Höller Hans (2010), *La follia dell'assoluto. Vita di Ingeborg Bachmann*, trad. di Silvia Albesano, Cinzia Cappelli, Parma, Guanda. Ed. orig. (1999), *Ingeborg Bachmann*, Reinbek, Rowohlt Taschenbuch.
- Höller Hans, Larcati Arturo (2016), *Ingeborg Bachmanns Winterreise nach Prag*, München, Piper.
- McVeigh Joseph (2016), *Ingeborg Bachmann's Vienna 1946-1953/Ingeborg Bachmanns Wien 1946-1953*, Berlin, Insel.
- Reed Carol, *The 3rd Man*, 1949 (Film).
- Weigel Hans (2015 [1951]), *Unvollendete Symphonie: Roman*, Wien, Edition Atelier.

Appendice

Marino Freschi

Non è facile “condividere il racconto di un’esperienza, un aneddoto, un omaggio” in un volume dedicato a Patrizio Collini. Appartenendo a un’altra generazione e a un’altra città, a un’altra vita accademica sono stati rari gli incontri con Patrizio, con cui ho provato, quando l’ho conosciuto, un’immediata simpatia che si è aggiunta alla stima che già provavo per lo studioso di romanticismo e per l’autore di una splendida antologia della letteratura tedesca, che per anni ho utilizzato e suggerito a chi voleva approfondire quella letteratura.

Chi è vecchio come me e intriso di mentalità meridionale (cinquant’anni d’insegnamento a Napoli non sono passati invano) tende a festeggiare gli onomastici e così da anni, forse decenni, ogni 17 marzo è l’occasione per farmi vivo con Patrizio, sovente con una conversazione telefonica, che in realtà ha per tema soprattutto Ulisse che ho conosciuto che era bimbetto una volta a Napoli nei mirabili giardini del “Suor Orsola”. Mi intrigava questo bambino. Già il nome era insolito e attraente per un amante del mare, che ha il mare nel nome e nelle memorie familiari. Tra l’altro – quando ancora si scrivevano lettere – il fatto che Patrizio vivesse in via Marinella rafforzava la simpatia, quasi un’inconsapevole, casuale vicinanza. E poi ammiravo Patrizio quando i colleghi fiorentini mi raccontavano che raggiungeva la Facoltà in bicicletta, che io a Roma – e ancor più a Napoli – non ho mai usato. E del resto la fascinazione per la *Wanderung* avrà certamente influenzato l’amore sia per il romitaggio campagnolo e altresì per la nuova *Wanderung* in bici.

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it

Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

Ma torno a Ulisse: ero stupito dai racconti, colmi di orgoglio paterno, quando Patrizio mi raccontava che ancora assai piccolo Ulisse avesse una spiccata ammirazione per Rossini, che io condividevo pienamente. Crescendo la vocazione musicale si è andata vieppiù radicando e in ciò io leggevo l'influenza paterna, quasi la trasfusione dei palpiti romantici nell'alfabeto musicale, quello più congeniale alla esperienza spirituale romantica. Lui, l'unico germanista italiano che ha compreso e frequentato il nodo letteratura e musica.

Promemoria

Francesco Ferracin

Lo straniero arrivò in primavera. Indossava una camicia di seta marrone e leggeva di un fiore azzurro da un volumetto rilegato in pelle, muovendosi e fermandosi davanti a un'aula gremita e attenta. Sembrava un poeta, l'accento toscano e la folta chioma scapigliata, penetrato chissà come nel nostro mondo veneziano incartapecorito da una fessura, forse, fra due dimensioni parallele, pensai, incapace di riportare sui miei appunti il messaggio iniziatico che da quel momento aveva cominciato a riecheggiare nella mia acerba coscienza di studente precario. Un poeta... Perché a vederlo e sentirlo non lo si sarebbe potuto prendere per un professore. Patrizio Collini, letteratura tedesca, era scritto sul volumetto che presentava i corsi di quel semestre del 1994, l'anno in cui ebbe inizio il vagabondaggio che mi avrebbe condotto qua a Berlino, a rimembrare il tempo in cui ebbi la fortuna e il privilegio di incontrare il professore che divenne un amico e che presto avrei chiamato, e continuato a chiamare, fino a oggi e per sempre, maestro, poiché, come i germanisti ben sanno, è lo straniero a strapparti da casa e a mostrarti la Via. Questo per dire che a lui devo molto più di quello che queste mie povere parole saranno in grado di dire e più di quanto io sarò mai in grado di ricambiare. Ma questa mia sembra più una chiusa e ora non vorrei peccare di eccessivo sentimentalismo, anche perché, un po' come Wilhelm Meister (quello ingenuo, non quello addomesticato) finii per seguire la vocazione teatrale e fare tutto tranne quello che anche Patrizio, probabilmente, avrebbe

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it

Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

auspicato che facessi. Me ne andai a Marburg in Erasmus, e in patria, come studente, non vi feci mai più ritorno. Tuttavia, i due intensi anni di formazione trascorsi nel cuore di una Venezia irripetibile, sono stati il periodo più intenso della mia giovinezza italiana, e ciò lo devo in gran parte a quel brillante giovane professore che a Venezia vi capitava ogni due semestri, due, tre giorni a settimana. Divenne un punto di riferimento dello spirito, non solo per me, ma anche per i pochi fortunati amici che erano naufragati in quell'oasi germanistica all'interno della facoltà di Lettere e Filosofia, ex convento, quindi luogo più che mai adatto al romanticismo incarnato in quel germanista toscano che aveva da poco curato (e tradotto) le Veglie e scritto il Libro sul nomadismo romantico, la base su cui costruii la mia "poetica" (dopo quasi trent'anni, quelle pagine continuano a guidare i miei vagabondaggi onirici, dal comodino). Aveva scritto pure una storia della letteratura tedesca in tedesco che ci impressionò non poco, pur avendo fatto il classico e non capendo una parola di quello che vi era scritto, bzw. non capendo soprattutto come fosse stato possibile scriverla, in tedesco, una lingua che allora parlavo solo nella mia fantasia, e che cominciai a capire per la prima volta proprio in quelle settimane primaverili (Patrizio preferiva Venezia in primavera, e in estate), nelle parole di Hofmannsthal, piccoli drammi, poesie... Manche freilich müssen drunter sterben, wo die schweren Ruder der Schiffe streifen... e la Lettera, quella di Lord Chandos, che avrei compreso solo alcuni decenni più tardi, e due secoli di romanticismo, non solo tedesco, non solo letterario, perfettamente inattuale tanto che, a raccontarlo oggi, sembra fantascienza, o, non l'avessi vissuto sulla mia pelle, una retrotopia lagunare (intensi i colori, impreciso il disegno). Dopo lezione si andava al Rosso, l'unico café in campo (Santa Margherita), a parlare di libri, di musica e di donne (donne letterarie e per lo più defunte, s'intende... *I'm pleading the fifth*, come nei drammi giudiziari americani, anche se all'epoca li si vedeva solo doppiati, e in televisione). Ordinava quasi sempre un tè (Lipton) con fetta di limone che spandeva sul piattino quando la discussione si faceva biblioerotica NB la biblioerotomania è quella forma lievemente patologica e contagiosa della bibliofilia che porta a sviluppare una passione di tipo sensuale per le rilegature di pregio (caldo marocchino o fredda pergamena, dipende dal contesto, dal contenuto, e dallo stato d'animo), e per i caratteri vergati in oro e la carta in fibra di cotone, illustrata, a volte: per il libro insomma, in tutta la sua libreria essenza, meglio se in prima edizione, primogenita e testimone delle gioie e delle pene che l'hanno portato alla luce, metafisica paratestuale: esteticodecadente, se vogliamo; stilnovista, se non possiamo. Casanova sedeva con noi. Giacomo, invitato di pietra veneziano e compatriota, figura letteraria in carne e ossa, autocelebratasi nel migliore dei romanzi mai scritti nel Settecento; castigato e illustrato nella sontuosa edition de la Sirène, o provocante e integralmente libertino in quella Brockhaus-Plon, o in pelle pleiadica francese con impressioni in oro, la più profumata, papier bible stampata in sensualissimo Garamond; meno erotica la Mondadori curata da Chiara, Piero, pure lei in tre volumi, ma più cicciotti, con quella carta che invita alle annotazioni a matita, niente pelle, s'intende: Mondadori non è per esteti, ma il Meridiano è adatto al viaggio: cos'è la Bibbia? mi avrebbe domandato una

svedese a Linköping. Certo, avrei risposto, galeotto come insegna il Nostro, ma ora divago perché non è una boutade, la biblioerotomania, ma una cosa seria, una passione sincera, non necessariamente costosa se si andava ad Amsterdam da Kok a caccia di Kafka e si tornava con una seconda edizione della *Menschheitsdämmerung*, e una prima delle opere complete di Wagner che nel loro verde smeraldo fanno onore al cantore di Venus, e, sempre per restare in pelle, un Beardsley in tedesco e un Sacher-Masoch d'inizio Novecento, in francese, borse piene da riportare in treno a Venezia, e sui tavoli del Rosso fra tazzine vuote di caffè e tè spanti sul piattino con la fetta di limone. Non si parlava mai di quello che ci aveva detto a lezione, ma ci si raccontava dei libri letti, trovati, rapiti, si sfogliavano i cataloghi delle librerie antiquarie che ci arrivavano, copiosi, per posta: tempi felici! Hamburger Antiquariat e molti, molti altri tedeschi e olandesi e svizzeri, perché gli italiani non li facevano i cataloghi; in Italia si razzavano le bancarelle di Bologna, di Roma e Firenze, e qualche volta le librerie come non ce ne sono più (si veda Orioli che ne aveva lette di cose che noi umani...). Me ne andai quindi da Venezia per leggere George in tedesco e Patrizio mi seguì epistolarmente da Firenze, ma ci vedemmo a Marburg con Büchner, mi pare (che poi Lenz fosse stato il tema del mio primo esame è tutt'altro che accidentale perché Gießen per quanto mal riedificata non dista che un quarto d'ora di treno e ora mi vergogno a ricordare che non avevo saputo tradurre nasskalt, pur essendo veneziano, ma Patrizio mi grazìo giacché, dopotutto, a Lettere non si deve per forza sapere il tedesco, nevero?). Kassel: DOCUMENTA e librerie (non posso rivelare gli acquisti per via del sopracitato quinto emendamento: la ginnastica morale mi è diventata faticosa). Il fantasma di Casanova mi accompagnava nello zaino e nelle discussioni, fra fette di Baumkuchentorte e Pötte di caffè anseatico (non c'era l'espresso in Assia, negli anni '90, e quando c'era, sarebbe stato meglio che non ci fosse stato), e con Giacomo de Seingalt centinaia di consigli librari libertini e non, che Patrizio continuava a inoltrarmi via posta: viatico per i decenni a venire. Irati, i flutti di Auden, meno, i viaggi di De Amicis e Comisso; tedeschi minori (Goethe mi era antipatico perché disprezzava i romantici, e per quella cosa con la Bettina che al tempo mi pareva innaturale: imbecilla aetas); Schubert la musica, le parole di Müller (anche Heiner, pur non capendoci quasi nulla di quello che aveva scritto, meglio Handke filtrato da Wenders, e Wenders da Nick Cave). Ci provai anch'io a partire per la mia Winterreise: la melancolia ci attrae da giovani, e la voce nera del romanticismo duetta meravigliosamente con la carne, la morte e il diavolo. La voluttà letteraria venne sfogliata e accarezzata e riposta in scaffali che crescevano e con essi la zavorra che questa poco pratica patologia ci regala, nemica com'è del nomadismo e del vagabondaggio perché casa è dove sono i libri e i libri, quando sono migliaia, non è facile spostarli. Ma la Wanderung è soprattutto dello spirito, e possedere è conoscere, forse per osmosi, crediamoci. Il fatto sta che i pomeriggi al Rosso, o d'estate da Nico, alle Zattere, erano stati dei simposi analcolici, ma non per questo meno pericolosamente inebrianti: a perdersi nel Runenberg, o al freddo di Falun (ci andai davvero, faceva freddo e le miniere erano chiuse), o nel temperato monte di Venere (chi è senza peccato...)

si finisce col far ritornare il rimosso che ci fa voltare le spalle alla società della torre, *Heterogonie der Zwecke*. Cominciai così a scrivere, e a dare i miei intimiditi tentativi in lettura al maestro che li accolse, li lesse e mi incoraggiò e continuò a nutrirmi di musica, arte (cultura la si definisce, spesso, forse per pudore). Ma il tempo e lo spazio sono tiranni e mi vedo costretto ad avviarmi alla conclusione anticipata all'inizio di questo mio. Certo, mi sarei potuto dilungare sulle visite ai musei, le mostre d'arte, Vermeer a Den Haag (per il catalogo, soprattutto), le ceroplastiche di Zumbo alla Specola, un pellegrinaggio sudtirolese nel nome di Belfagor, o una surreale deviazione notturna al Lido di Jesolo, il divertimentificio di plastica simbolo perfetto di fine millennio, non-luogo balneare che a passeggiarvi ci pareva di essere Virgilio e Dante in Purgatorio, o viceversa, si parva licet (Goethe lo si era scomodato solo in presenza di Gretchen, sull'umido selciato che porta al castello del Landgraf Heinrich, nipote della santa di Turingia parzialmente sepolta nella cattedrale a lei dedicata). Avrei potuto citare passi dalle intense discussioni proseguite poi nei carteggi (e registrate nei miei taccuini, dozzine, e conservate nel legno di una cassetta lucchettata), protrattesi, quindi, per gran parte del mio decennio più selvaggio, perdonatami, spero, l'apostasia, e riprese anni dopo, quando la mia *navigatio vitae* mi fece approdare in Prussia: esilio volontario e dorato, ma pur sempre alla ricerca del tempio di Iside. Passati gli amori, i timori e i tremori degli anni di formazione, costanti e inossidabili sono rimasti l'affetto, la stima e l'amicizia per l'uomo, il professore, il maestro che ora posso dire, senza pudore né ritegno, mi aprì gli occhi e mi aiutò a diventare quello che sarei stato (pure Nietzsche lo lascio altrove che oggi dove lo metti sta, ma non allora, che era meglio tenerlo nel cenacolo; e poi, vada detto, ci interessava quello giovane che stava dalla parte di Dioniso e ancora non ce l'aveva con Wagner). Avrei potuto divagare insomma, su molti altri dettagli biografici (quelli accademici, si sarà capito, non sono di mia competenza), ma qui si vuol celebrare l'inizio di un nuovo capitolo, o meglio: il proseguimento di un viaggio, di una missione, forse, perché anche lontano dalle aule universitarie son certo che altri ancora avranno la fortuna e il privilegio di sentirlo leggere da quel libro in pelle blu cobalto, forse un giorno, al tavolino di un caffè a Firenze, o di Venezia (ma di sicuro non online).

Autori

Stefania Acciaioli (<sacciaio@uni-koeln.de>), Dottore di Ricerca in Germanistica-Studi Italo-Tedeschi, è docente presso le Università di Bonn e Colonia e collabora con l'Università di Firenze. Si è occupata dell'ironia in Hauff, del fantastico-perturbante in Hoffmann e Beckford, di Romanticismo, fiaba, letteratura di viaggio, letteratura e arti figurative, Werfel e Bachmann.

Arianna Amatruda (<arianna.amatruda@unifi.it>) svolge il Dottorato internazionale in Germanistica (Firenze-Bonn) presso l'Università di Firenze con un progetto sulla Dea Diana nell'opera di Heinrich Heine.

Giulia Ascione (<giulia.ascione@unifi.it>) ha conseguito il Dottorato internazionale in Germanistica presso l'Università di Firenze e la Rhenische Friedrich Wilhelms Universität di Bonn, con una dissertazione sull'influenza del Romanticismo di Jena su Ernst Bloch e Walter Benjamin. I suoi interessi di ricerca includono: il primo Romanticismo tedesco, studi tedesco-ebraici, l'interazione fra letteratura e filosofia e le teorie dell'allegoria.

Diana Battisti (<diana.battisti@fileli.unipi.it>) è assegnista di ricerca presso l'Università di Pisa e docente di Lingua e Traduzione Tedesca presso l'Università di Macerata. Ha conseguito il Dottorato internazionale in Germanistica (Firenze-Bonn) e ha ottenuto una borsa di studio residenziale post-doc presso la Fondazione Cini di Venezia per lavorare sul Fondo Geiger. Traduce letteratura tedesca e austriaca e collabora con diverse riviste in ambito accademico-scientifico.

Lucia Borghese Bruschi (<luciaborghese@alice.it>), fino al 2017 docente di Letteratura tedesca presso l'Università di Firenze e coordinatrice del Dottorato internazionale in Germanistica (Firenze-Bonn), ha pubblicato lavori su Böll, Gramsci traduttore dal tedesco e teorico della traduzione, Morgenstern, Kafka e, rivolti all'approfondimento dell'età classico-romantica, saggi su Goethe, Kleist e i Grimm. Con P. Collini ha curato *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke* (2011). Negli anni di studio dell'opera di Otto Vermehren ha pubblicato "Otto Vermehrens 'Toteninseln'. Zur frühen Rezeption Arnold Böcklins" (2019), e, con A. Mieli: " 'Ma ora qui è stata per l'appunto ritrovata la 'Gioconda'...'. Otto Vermehren, da una lettera del 13 dicembre 1913" (2017); e "I Vermehren e i Bruckmann a Forte dei Marmi" (2018).

Benedetta Bronzini (<benedetta.bronzini@unimore.it>) ha conseguito il Dottorato internazionale in Germanistica (Firenze-Bonn) con una dissertazione sulle videointerviste di Heiner Müller. Insegna Letteratura e Cultura Tedesca presso SSML Carlo Bo e Digital Humanities per le arti performative nel corso di alta formazione Dialogue dell'Università di Modena e Reggio Emilia. Fa parte del gruppo di ricerca europeo SpaceX (Spatial Practices in Art & Architecture for Empathetic Exchange). I suoi principali interessi di ricerca sono Heiner Müller, Franz Kafka, il teatro tedesco, i performance studies. Ha pubblicato *Dare forma al silenzio. Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista* (2020).

Michel Delon (<michel.delon@paris-sorbonne.fr>) insegna Letteratura francese del XVIII secolo presso l'Université Paris IV-Sorbonne. È specializzato nel Secolo dei Lumi, in particolare sulla storia delle idee e della letteratura libertina. Ha pubblicato numerose opere su questa epoca ed è il curatore del *Dictionnaire européen des Lumières* (1997), delle *Œuvres* di Sade (1990) e dei *Contes et romans* di Diderot (2004). In Italia ha pubblicato *L'invenzione del Boudoir* (2011).

Mattia Di Taranto (<mattia.ditaranto@unipo.it>) è docente di Letteratura e Cultura Tedesca presso l'Università del Piemonte Orientale e assegnista di ricerca presso l'Università di Torino. Il suo principale ambito di ricerca è la ricezione della Bibbia ebraica e di testi rabbinici antichi nella moderna letteratura ebraico-tedesca e yiddish.

Ulisse Dogà (<ulisse.doga@units.it>) ha conseguito il dottorato al Dipartimento di Letterature comparate della Freie Universität di Berlino nel 2005 con un lavoro su Paul Celan e l'abilitazione tedesca nel 2015 con una tesi su Georg Lukács. Ha insegnato Letteratura tedesca e Letteratura comparata nelle Università di Trieste, Venezia, Berlino ed Erfurt. Da ottobre 2022 è Ricercatore di Lingua e traduzione tedesca all'Università di Trieste.

Maria Fancelli Caciagli (<maria.fancelli@unifi.it>), già Professore Ordinario nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze dal 1983, ha insegnato anche a Trieste, Siegen e Siena. È stata Direttore dell'Istituto di Filologia Germanica di

Trieste, dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche, slave e ugrofinniche e del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università di Firenze. È stata responsabile scientifico del progetto strategico di UniFI "Archivio per la scrittura delle donne in Toscana dal 1861". Ha condotto studi sulla letteratura classica tedesca e in particolare su Goethe e Winckelmann.

Federico Fastelli (<federico.fastelli@unifi.it>) è Professore Associato di Critica letteraria e Letterature comparate all'Università di Firenze. Si occupa di storia e teoria delle avanguardie, di rapporti tra letteratura e giornalismo, di Visual Studies. Tra le sue pubblicazioni: *Dall'avanguardia all'eresia. L'opera poetica di Elio Pagliarani* (2011), *Il Nuovo Romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953–1973)* (2013), *Epica dell'ottobre. John Reed, la rivoluzione e il mito dei Dieci giorni che sconvolsero il mondo* (2018), *L'intervista letteraria. Teoria e storia di un genere trascurato* (2019), *Imagetext. Frammenti per un'iconologia della letteratura* (2023).

Francesco Ferracin (<francesco_ferracin@hotmail.com>) nasce a Venezia nel 1973. Autore, sceneggiatore e librettista. Fonda a Londra Silk and Steel Production per scrivere e produrre film in Estremo Oriente. Approda alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2008, lo stesso anno del suo debutto letterario con il romanzo hard-boiled *Una vasca di troppo*. Nel 2009 comincia la sua collaborazione con Franco Battiato con il quale ha co-sceneggiato il film *Händel* e portato in scena il melologo *L'incubo della farfalla*, liberamente tratto da un suo omonimo poema che verrà pubblicato con lo stesso titolo nel 2022. Francesco vive fra Berlino e Venezia e si dedica allo sviluppo e alla scrittura di romanzi, film, serie televisive, opere teatrali, videogame e progetti trans-mediali.

Marino Freschi (<marinofreschi@gmail.com>), Professore Emerito di Letteratura Tedesca all'Università degli Studi di Roma Tre. Autore di varie monografie sull'illuminismo tedesco, Goethe, Mann, Hesse, Kafka, Roth e sulla letteratura austriaca. Tra libri i recenti: *Lezioni di Letteratura tedesca* (2020), *Il Canone Tedesco* (2022) e *L'esoterismo nella letteratura tedesca. Da Goethe a Jünger* (2024). Dirige dal 1994 la rivista *Cultura Tedesca*. Pubblicista delle pagine culturali di *Avvenire*, *Doppiozero*, *Il Giornale*, *La Repubblica*.

Paul Geyer (<paul.geyer@uni-bonn.de>) è Professore Emerito di Filologia Romanza presso la Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. I suoi principali ambiti di ricerca sono la teoria del soggetto, la teoria critica, i miti fondatori europei, la letteratura e la filosofia francesi dal XVII al XX secolo, il Rinascimento. Tra le pubblicazioni si ricordano: *Die französische Klassik. Montaigne, Descartes, La Rochefoucauld, Molière, Racine, Madame de Lafayette* (2017) e *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau* (1997).

Liliana Giacomoni (<liliana.giacomoni@unifi.it>) si è laureata in Lettertura Tedesca presso l'Università degli Studi di Firenze e ha conseguito un Dottorato di ricerca in Letterature Compare. Scrive per la *Rivista di Letterature Moderne e Compare*. Ha curato il volume *Heinrich Heine. Melodie ebraiche* (2018) e ha collaborato con Mondadori Università, scrivendo 10 capitoli della *Storia della letteratura francese*. Attualmente ha in uscita *Solitudine di un impero. La ricezione della cultura medievale nell'opera di Rudolf Borchardt*. Giacomoni è socia della Rudolf Borchardt Gesellschaft e della Heinrich Heine Gesellschaft. I suoi attuali interessi di ricerca sono rivolti a Paul Celan ed Erwin Rohde.

Stefania Mariotti (<stefania.mariotti@unifi.it>), docente di Lingua e cultura tedesca in un liceo di Milano, svolge attualmente il Dottorato internazionale in Germanistica (Firenze-Bonn). Sta lavorando ad un progetto di ricerca sulle *Kalendergeschichten* di Johann Peter Hebel.

David Matteini (<david.matteini@unisi.it>) è Ricercatore *senior* presso il Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne dell'Università di Siena, dove insegna Lingua e letteratura francese. I suoi ambiti di ricerca riguardano la letteratura francese e tedesca dell'Illuminismo e del primo Romanticismo; la letteratura di viaggio; i rapporti tra scienza e storia letteraria.

Marco Meli (<marco.meli@unifi.it>) insegna Letteratura tedesca all'Università di Firenze, dove coordina il Curriculum triennale e magistrale in Studi bilaterali Italo-tedeschi. Ha scritto su autori dell'Otto e Novecento, tra cui Benn, Forster, Geiger, Gernhardt, Goethe, Heine, Lessing, Pannwitz e Rilke.

Christian Moser (<cm2201@uni-bonn.de>) è Professore di Letterature compare presso la Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, dove è membro del collegio del dottorato trilaterale "Miti fondatori europei nelle arti e nella letteratura" promosso dalle università di Bonn-Firenze-Parigi. Tra i suoi principali interessi di ricerca vi sono letteratura e globalizzazione, letteratura europea dal XVIII al XXI secolo, scrittura autobiografica e storia dei media. Tra le pubblicazioni si ricordano *Barbarian: Explorations of a Western Concept in Theory, Literature, and the Arts. Vol. I: From the Enlightenment to the Turn of the Twentieth Century* (2018) e *Gedächtnis und Erinnerung in der Autobiographie* (2008).

Daniela Padularosa (<daniela.padularosa@uniroma1.it>) è Ricercatrice in Letteratura tedesca presso il Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali della "Sapienza" Università di Roma. Ha pubblicato diversi saggi sulla cultura del Novecento – dada e le avanguardie storiche, Bertolt Brecht, Christa Wolf e la *Frauenliteratur* socialista –, ma anche su Goethe e sull'età classico-romantica. Attualmente si occupa del rapporto tra letteratura e arti figurative con particolare riguardo alla figura di Aby Warburg, coordinando il progetto d'Ateneo della Sapienza "Aby Warburg: sintomi, fantasmi, sopravvivenze. Per una patografia del moderno". È autrice di due monografie su Hugo Ball: *Denken im Gegensatz: Hugo*

Ball. Ikonen-Lehre und Psychoanalyse in der Literatur der Moderne (2016); *Il principe delle nubi. Hugo Ball e le forme dell'avanguardia* (2018) e di una su Christa Wolf dal titolo *Danza, Cassandra... Percorsi nel mito in Christa Wolf* (2022). È membro del comitato editoriale della rivista di letteratura e cultura tedesca *links* e della rivista di lingue e letterature *Costellazioni*.

Helmut J. Schneider (<h.j.schneider@uni-bonn.de>) è Professore Emerito di Letteratura tedesca presso la Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. I suoi studi sono dedicati all'illuminismo tedesco ed europeo, alla letteratura tedesca del XVIII e XIX secolo, all'utopia e all'idillio nella poesia tedesca ed europea. Tra le sue pubblicazioni più recenti si ricordano *Erzählte Heimat und Heimatlichkeit des Erzählens: Zwei poetologische Modelle des 19. Jahrhunderts: bürgerliches Epos (Goethe) und humoristischer Roman (Raabe)* (2012) e *Genealogie und Menschheitsfamilie: Dramaturgie der Humanität von Lessing bis Büchner* (2011).

Rita Svandrlik (<rita.svandrlik@unifi.it>) è docente ordinario onorario di letteratura tedesca presso l'Università di Firenze, si è occupata di letteratura austriaca e di scrittrici contemporanee di lingua tedesca del Novecento, tra le quali Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, Christa Wolf, Elfriede Jelinek. Ha recentemente curato la raccolta di racconti *Das dreißigste Jahr* (2020) di Ingeborg Bachmann. Tra le monografie pubblicate, si ricorda *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura* (2001, ristampa 2024).

Giorgio Villani (<contedisangermano@libero.it>) è dottore di ricerca in letterature comparate. Suoi saggi critici sono apparsi su *Paragone*, la *Rivista di Letterature Moderne e Comparate* e *Storia delle arti* e *Antologia Vieuxseux*. Tra i suoi libri: *Il Convitato di pietra. Apoteosi e tramonto della linea curva nel Settecento* (2016), *Un atlante della cultura europea. Vittorio Pica il metodo e le fonti* (2018), *I luoghi degli impressionisti* (2023), *Carlo Placci, dilettante e cosmopolita* (2023). Collabora con *Alias*, con *Il Sole 24 Ore* e con *FMR*.

Bibliografia scelta di Patrizio Collini

- (2024), “ ‘Ma chi è là, in disparte?’ Quattro capitoli sulle origini del *Lied* romantico”, in Tina Maraucci, Iaria Natali, Letizia Vezzosi (a cura di), *‘Ognuno porta dentro di sé un mondo intero’*. Saggi in onore di Ayşe Saraçgil, Firenze, Firenze University Press, 115-120.
- (2024), “Die unheimliche Mutter. Bilder der Naturentfremdung und der sich entziehenden Natur beim jungen Goethe und den Frühromantikern”, in Alina Lohkemper, Martina Nappi (Hrsgg.), *Identität und Alterität*, Berlin, De Gruyter, 65-72.
- (2023), “Culto e distruzione della natura nella cultura romantica tedesca”, *Paragone. Letteratura*, 876-886, 154-159.
- (2022), “Zur Fata Morgana ‘Volk’ in der deutschen und der italienischen Kultur: Herder und Pasolini”, in Till Dembeck, Jürgen Fohrmann (Hrsgg.), *Die Rhetorik des Populismus und das Populäre. Körperschaftsbildungen in der Gesellschaft*, Göttingen, Wallstein, 56-75.
- (2022), “Un fantasma chiamato popolo: Herder e Pasolini”, *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, 2, 173-182.
- (2022), “Prefazione”, in Esther Andradi, *La mia Berlino. Cronache di una città mutante*, Firenze, Centro Studi Jorge Eielson, 5-11.
- (2022), “I Romantici di Bevilacqua”, in Benedetta Bronzini (a cura di), *Giuseppe Bevilacqua. Germanista e poeta*, Atti della giornata di studio, Firenze, 22 settembre 2021, Firenze, Olschki, 1-4.
- (2021), “La febbre dei libri. La libreria antiquaria come Wunderkammer”, *Paragone*, 72, 153-154-155, 95-104.
- (2021), “Berlino città dei fantasmi e dell’esilio”, *LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente*, 10, 377-380.
- (2021), “Introduzione al convegno dottorale ‘Il dispatrio. Scritture dall’esilio’”, *LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente*, 10, 207-208.
- (2021), “L’Olandese Volante: da Vasco da Gama a Wagner”, in Michela Graziani, Lapo Casetti, Salomé Vuelta García (a cura di), *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il*

- viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*, Firenze, Firenze University Press, 277-282.
- (2020), "Giuseppe Bevilacqua, indimenticabile 'maitre d'autrefois'. Un ricordo personale", *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, 73, 1, 81-84.
- (2020), *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Pisa, Pacini.
- (2019), "Eine Florentinisch-Römische Girlande: Unbekannte Briefe von und an Karl Wolfskehl in Italien 1933–1934", in Davide Di Maio, Gabriella Pelloni (a cura di), "Jude, Christ und Wüstensohn". *Studien zum Werk Karl Wolfskehls*, Berlin, Hentrich & Hentrich, 20-25.
- (2019), "Entretiens sur le Musée de Dresde: Da Winckelmann a Cocteau nella Galleria di Dresda", in Roland Ißler, Rolf Lohse, Ludger Scherer (Hrsgg.), *Europäische Gründungsmythen im Dialog der Literaturen*, Bonn: Bonn University Press-V&R Unipress, 187-198.
- (2019), "Le 'Notti fiorentine' di Heine", in Maria Fancelli Caciagli (a cura di), *Viaggi di Toscana*, Firenze: Polistampa, 31-40.
- (2019), "Wellenrausch. Romantische Metamorphosen in Wagners Rheingold", in Willi Jung, Michel Lichtlé (Hrsgg.), *Der Rhein - Le Rhin. Im deutsch-französischen Perspektivenwechsel. Regards croisés franco-allemands*, Bonn-Göttingen, Bonn University Press-V&R Unipress, 245-250.
- (2019), "Die Welt von gestern: das Antiquariat als Wunderkammer", in Andreas Haarmann, Cora Rok (Hrsgg.), *Wozu Literatur(wissenschaft)?*, Bonn, V&R-Bonn University Press, 295-302.
- (2018), "Alle origini della 'religione della musica' romantica. Wackenroder fra Stabat Mater, suggestioni ceciliiane e tentazioni faustiane", in Anna Dolfi (a cura di), *Stabat mater. Immagine e sequenze nel moderno*, Firenze, Firenze University Press, 217-220.
- (2018), "Unter dem Vulkan: Hoffmann, Sade, Goethe", in Tiziana Corda, Jörg Petzel (Hrsgg.), *E.T.A. Hoffmanns Stadterkundungen und Stadtlandschaften*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 9-20.
- (2018), "L'altare della notte': rito e poesia negli Inni alla notte", in Anna Dolfi (a cura di), *Notturni e musica nella poesia moderna*, Firenze University Press, 161-168.
- (2018), "Winckelmann e i romantici", in Stefano Bruni, Marco Meli (a cura di), *La Firenze di Winckelmann*, Pisa, ETS, 235-239.
- (2017), "'Vi spedirò la Storia dell'arte ed un altro piccolo componimento dedicato a un bellissimo ragazzo livonese'. Sull'epistolario di Winckelmann", *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, 69, 2, 187-190.
- (2017), "Deutsche Romantik und Italienische Renaissance. Wackenroder, Vasari, Fiorillo", in Christian Moser, Linda Simonis (Hrsgg.), *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 131-139.
- (2017), "Kurt Wolff. Un éditeur établit le canon de l'expressionnisme littéraire", in Michael Bernsen (éd.), *Un Canon littéraire européen? Actes du colloque international de Bonn des 26, 27 et 28 mars 2014*, Université de Bonn, 77-80. Bonn: Cultures européennes – identité européenne.
- (2017), "La leggenda dell'Ebbero Errante nella letteratura romantica", in Anna Dolfi (a cura di), *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, Firenze, Firenze University Press, 35-41.
- (2016), "Wellenrausch. Romantische Metamorphosen in Wagners 'Rheingold'", in Michael Haase, S.M. Moraldo, G.M. Rösch (Hrsgg.), *Die Elixiere der Literatur*, München, Judicium, 89-94.

- (2016), "Rinascite romantiche. Wackenroder fra Vasari e Fiorillo, Raffaello e Piero di Cosimo", *Cultura tedesca*, 50, 119-130.
- (2015), " 'Romantisch' in *De l'Allemagne*. Zur Entstehung eines Missverständnisses", in Anja Ernst, Paul Geyer (Hrsgg.), *Deutschlandbilder aus Coppet: Zweihundert Jahre De l'Allemagne von Madame de Staël*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 278-284.
- (2014), "Ludwig Tieck: sognare di svegliarsi", in Hermann Dorowin, Rita Svandrlik, Leonardo Tofi (a cura di), *La sfuggente logica dell'anima. Il sogno in letteratura*, Perugia, Morlacchi, 123-130.
- (2014), "Riso macabro. Metamorfosi della danza macabra nei 'Französische Zustaende' di Heine", *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, 67, 4, 381-392.
- (2014), "L'eterno ritorno di Mignon: un companion del Romanticismo europeo". *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, 67, 1, 85-88.
- (2012), "Die schwarze Legende Raffaels", in Gilbert Hess, Elena Agazzi, Elisabeth Décultot (Hrsgg.), *Raffaël als Paradigma*, Berlin, De Gruyter, 83-96.
- (2012), "Gondole funebri. La dissoluzione musicale dell'immagine di Venezia nella lirica tedesca dell'Ottocento", in B.A. Kruse, Vivetta Vivarelli (a cura di), *Il marmo, la fontana, il precipizio*, Firenze, Le Lettere, 17-24.
- (2012), "Der Leiermann", in B.A. Kruse, Vivetta Vivarelli (a cura di), *Il marmo, la fontana, il precipizio*, Firenze, Le Lettere, 77-84.
- (2012), "Il sorriso di Arnaldo", *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, 65, 3, 9-12.
- (2011), "La leggenda nera di Raffaello", in Lucia Bruschi Borghese, Patrizio Collini (a cura di), *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, Pisa, Edizioni ETS, 117-126.
- Borghese Lucia, Collini Patrizio, a cura di (2011), *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, premessa di Lucia Borghese e Patrizio Collini, Pisa, ETS.
- (2010), "Raffaels Traum. Auf dem Weg zu einer visionären Kunst (August Wilhelm Schlegel, Caroline, Wackenroder, Tieck)", in Anja Ernst, Paul Geyer (Hrsgg.), *Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*, Göttingen, V&R unipress-Bonn University Press, 187-198.
- (2010), "Revolutionäre Museumsgänge: Von Heinse bis F. Schlegel", in K.S. Calhoon, Eva Geulen, Claude Haas, "Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht". *Über den Blick in der Literatur*, Berlin, Schmidt, 159-170.
- (2010), "La romantizzazione dell'Italia. Da Heinse a E.T.A. Hoffmann", in Petra Brunnhuber (a cura di), *Italia immaginaria*, Firenze, Le Lettere, 107-113.
- (2009), "Laudatio per Klaus Wagenbach", *Belfagor*, 64, 462-465.
- (2009), "Onde estatiche. Metamorfosi romantiche nel 'Rheingold' di Wagner", *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, 62, 1, 29-36.
- (2008), "Da Amleto a Bonaventura. I teatri mentono, le tombe sono vere", in Donatella Pallotti, Paola Pugliatti (a cura di), *La guerra dei teatri*, Pisa, ETS, 361-370.
- (2007), "Nomadi", in Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 1662-1664.
- (2007), "Germania", in Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 1005-1010.
- (2007), "Franz Sternbald in den Städten", in H.J. Schneider, Christian Moser, Axel Gellhaus, *Kopflandschaften – Landschaftsgänge*, Weimar, Böhlau-Verlag, 119-126.
- (2006), "Heine und Danton", in I.H. Barale, Harald Steinhagen (a cura di), *Auf den Spuren Heinrich Heines*, Pisa, ETS, 117-122.

- (2006), "Descrizione di un'apparizione. Raffaello e le origini del Romanticismo tedesco", *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, 59, 2, 151-167.
- (2005), "Kurt Wolff. Il Gutenberg dell'Espressionismo", *Belfagor*, 2, 173-186.
- (2005), "Arnaldo Pizzorusso, Quaderni di studio 1991-1996", *Intersezioni*, 3, 583.
- (2005), "W. Jung, Poetischer Venedig-Führer", *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, 58, 2, 211-212.
- (2004), "M. Domenichelli, Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)", *Belfagor*, 2, 239-240.
- (2004), *Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica*, Pisa, Pacini.
- (2004), "Controversie parigine: Danton e Robespierre negli scritti heiniani degli anni Trenta (con echi büchneriani)", *Cultura tedesca*, 24, 165-170.
- (2004), "Campi di sangue: i 'Notturni' di Cristina Campo e Hugo von Hofmannsthal", in Anna Dolfi (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 415-420.
- (2004), "Iconolâtrie e iconoclastie: 'Le Chef-d'oeuvre inconnu' et le romantisme allemand", *L'Année balzacienne*, 5, 75-86.
- (2003), "Il racconto musicale hoffmanniano fra canto italiano e rinuncia tedesca", in Birgit Tappert, Willi Jung (Hrsgg.), *Heitere Mimesis*, Tübingen-Basel: Franckle, 647-652.
- Collini Patrizio, Hennemann Barale Ingrid (2002), *L'io del poeta. Figure e metamorfosi della soggettività*, Pisa, Pacini.
- (2001), "Nel nome del padre: Goethe a Venezia", in Willi Hirdt, Birgit Tappert (Hrsgg.), *Goethe und Italien*, Bonn, Bouvier, 57-67.
- (2001), "Marmi funesti", *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, 54, 4, 437-454.
- (2001), "'Die Fermate': Zeit der Musik, Zeit der Liebe", in S.M. Moraldo (Hrsg.), *E.T.A. Hoffmann und Italien*, Heidelberg, Winter, 75-81.
- (2001), "L'abito bianco di Lotte", *Cultura tedesca*, 17, 7-21.
- (2001), *Bonaventura. Veglie*, Venezia, Marsilio.
- (1999), "Paesaggio invernale con spettatore: metamorfosi del 'Viaggio d'inverno' nella letteratura tedesca dell'età classico-romantica", *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, 52, 4, 315-325.
- (1999), "Dalla teofania notturna al Notturmo", *Cultura tedesca*, 11, 165-178.
- (1997), "La medusa lagunare", *Belfagor*, 52, 535-544.
- (1996), *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Milano, Feltrinelli.
- (1992), "Heiner Müller", *Belfagor*, 47, 419-438.
- (1990), "'Gräßlicher Fatalismus der Geschichte'. Passato e presente nella letteratura della DDR", *Belfagor*, 45, 637-652.
- (1989), *Deutsche Literaturgeschichte mit Anthologie*, Firenze, Sansoni.
- (1985), "Stefan Heym", *Belfagor*, 40, 4, 547-560.
- (1984), "Il mito di Ahasvero nell'opera di Stefan Heym", *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, 37, 147-160.
- (1983), "Il consumo di Pasolini in Germania", *Belfagor*, 38, 231-238.

Tabula gratulatoria

Serena Alcione
Arianna Antonielli
Sabrina Ballestracci
Eugenio Bernardi
Michael Bernsen
Petra Brunnhuber
Sieglinde Cora
Barbara Di Noi
Chiara Francini
Federico Fusco
Matteo Galli
Serena Grazzini
Michela Landi
Giuliano Lozzi
Alessio Nistri
Giuseppina Pastorelli
Federica Rocchi
Giuseppina Salis
Elisabetta Terigi
Vivetta Vivarelli
Luca Zenobi

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati finanziati dal
Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia
(e dai precedenti Dipartimenti in esso confluiti),
prodotti dal Laboratorio editoriale Open Access e
pubblicati dalla Firenze University Press*

Volumi ad accesso aperto

(<[http://www.fupress.com/comitatoscientifico/
biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23](http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23)>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)

- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguario / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lettere anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Ioana Both, Angela Tarantino (a cura di / realizată de), *Cronologia della letteratura rumena moderna (1780-1914) / Cronologia literaturii române moderne (1780-1914)*, 2019 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 213)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Leproni (a cura di), *"Still Blundering into Sense". Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), *"Granito e arcobaleno". Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)

- Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni Sessanta e Settanta*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)
- Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)
- Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)
- Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)
- Tina Maraucci, *Leggere Istanbul: Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)
- Valentina Fiume, *Codici dell'anima: Itinerari tra mistica, filosofia e poesia*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 58)
- Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Firenze per Claudio Magris*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 59)
- Emma Margaret Linford, *"Texte des Versuchens": un'analisi della raccolta di collages Und. Überhaupt. Stop. di Marlene Streeruwitz*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 60)
- Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia: con testimonianze sull'autrice*, a cura di Enza Biagini, Anna Dolfi, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 61)
- Annalisa Martelli, *«The good comic novel»: la narrativa comica di Henry Fielding e l'importanza dell'esempio cervantino*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 62)
- Sara Svolaçchia, *Jacqueline Risset. Scritture dell'istante*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 63)
- Benno Geiger, *Poesie scelte: introduzione e traduzione con testo a fronte*, a cura di Diana Battisti, Marco Meli, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 64)
- Gavilli Ruben, *Ljósvetninga saga / Saga degli abitanti di Ljósavatn*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 65)
- Samuele Grassi, Brian Zuccala (eds), *Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 66)
- Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 67)
- Cheti Traini, *L'URSS dentro e fuori. La narrazione italiana del mondo sovietico*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 68)
- Francesco Algarotti, *Lettere di Poliziano ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, a cura di Martina Romanelli, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 69)
- Giovanna Siedina (a cura di), *Itinerari danteschi nelle culture slave*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 70)
- Federica Rocchi, *«Auf Wiedersehen in Florenz!»: Voci di ebrei tedeschi dall'Italia*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 71)
- Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (a cura di). *"Il tramonto d'Europa". Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, 2023 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 72)
- Diego Salvadori, *Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello*, 2023 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 73)

Riviste ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/riviste>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484x

«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220

«Rivista Italiana di Educazione Familiare», ISSN: 2037-1861

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

Flâneries, sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini. Con questo volume gli autori e le autrici intendono celebrare l'opera di Patrizio Collini come docente e saggista, offrendo la dimostrazione del segno lasciato nell'ambito della Germanistica e delle Letterature Comparete lungo la rotta Firenze-Bonn-Parigi, senza dimenticare Venezia, grande amore e rifugio dello studioso toscano. In un dialogo ininterrotto tra letteratura e arti (figurative e sceniche), le ipotesi di studio, i contributi scientifici, i ricordi e i racconti raccolti in questa miscellanea attraversano la storia tedesca ed europea dalla *Goethezeit* alla caduta del Muro di Berlino, così collocandosi in linea con i numerosi interessi di ricerca del Collini germanista, profondo conoscitore del Romanticismo, ma anche del bibliofilo, del musicofilo e soprattutto del *flâneur*. Un invito a perdersi passeggiando per le vie della grande letteratura e a ritrovare il piacere della lentezza, forse addirittura della felicità che può risiedere nel possesso di un libro – o nell'esserne posseduti.

DIANA BATTISTI è traduttrice letteraria, insegna Lingua e Traduzione tedesca presso l'Università di Macerata ed è assegnista di ricerca presso l'Università di Pisa.

BENEDETTA BRONZINI è docente presso l'Università di Modena e Reggio Emilia, nel corso DIALOGHUE, e insegna Letteratura tedesca presso SSML Carlo Bo.

MARCO MELI insegna Letteratura tedesca all'Università di Firenze, è Direttore del LabOA del Dipartimento FORLILPSI e Coordinatore del Master in Editoria cartacea e digitale dell'Università di Firenze.