Linguæ &

Rivista di lingue e culture moderne

1
2007

Giovanni Darconza 7
Malinche: la prima traduttrice-traditrice del Nuovo Mondo

Alessandro Falcinelli 23
Valores y funciones del sufijo *–azo* en el español actual y sus equivalencias en italiano

Marco Nuti 55
Trasformazioni urbane e geografie utopiche: l'immaginario di Parigi tra cronache ottocentesche e progettualità visionaria

Irina Marchesini 67
Un caso particolare di bilinguismo: *The Real Life of Sebastian Knight* di Vladimir Nabokov

Recensioni 83

Recensioni

Misteriosi strumenti musicali

JOHN MEADE FALKNER, *LO STRADIVARIO PERDUTO*, A CURA DI VALENTINA POGGI, VENEZIA, MARSILIO, 2006, PP. 370

Le città universitarie di Oxford e Cambridge sono scenari tutt'altro che estranei al gotico vittoriano. Basti pensare a un racconto di A.C. Doyle intitolato "Lotto numero 249" (1894), in cui uno studente ridesta dal suo sonno millenario una mummia, o alle *ghost stories* scritte da M.R. James nel primo Novecento. A Oxford è ambientato anche *Lo Stradivario perduto* (1895) di John Meade Falkner, di cui è apparsa una bella edizione italiana, a cura di Valentina Poggi. Entriamo dunque con Falkner nelle mura di Magdalene Hall, dove due giovani amici – Sir John Maltravers e Mr William Gaskell – si divertono a suonare il pianoforte e il violino. La storia si apre nel 1842, quando William, reduce da un viaggio in Italia, riporta in patria un volume di musica in cui figura una suite intitolata l'Areopagita. Rimasto solo, John suona i primi tre movimenti, ma quando arriva al quarto – una "gagliarda", quindi una danza piena di foga – un cigolio si produce nella poltrona di vimini, come se qualcuno si fosse seduto in quell'istante. Con questo stimolo sensoriale, che fa da soglia tra il mondo materiale dei viventi e quello etereo delle ombre, ha inizio la trama gotica di questa storia dell'invisibile.

È la musica a costituire il ponte tra John Maltravers e un giovane che ha occupato quella stanza un secolo prima di lui, nascondendovi un violino di indicibile valore, ma dal potere sinistro. Lo strumento si impadronirà a poco a poco dell'anima di John, portandolo a replicare le gesta di chi in passato ha riempito quel luogo di quella stessa musica. Un personaggio il cui nome – Adrian Temple – ci riconduce alla classicità, ovvero all'imperatore Adriano che muore nel 138 dopo Cristo a Baia (la celebre località balneare ove soggiornava l'alta società ro-

mana), sede di una cultura raffinatissima e di ogni vizio. Questo percorso di identificazione porterà John a Baia, dove Adrian ha concluso il suo percorso terreno, incontrando una morte violenta, e proprio a Baia lavorò a lungo lo stesso autore del romanzo, impiegato presso una ditta di armamenti.

Interpretare questa curiosa storia gotica non è affatto semplice e non a caso Valentina Poggi scrive che a rendere affascinante *Lo Stradivario perduto* è la sua "delicata ambivalenza, sostenuta da un'abilissima tessitura di anticipazioni e richiami" (13). L'ambiguità che la curatrice mette in luce è legata in primo luogo al fatto che la storia è raccontata due volte, dapprima da Sophia Maltravers, sorella di John, che ci offre un punto di vista femminile – con le limitazioni che essere donna comporta in piena età vittoriana – e in seguito da William, che in quanto confidente di John fa luce su alcuni aspetti della sua deriva esoterica. Sappiamo quanto sia importante l'uso del punto di vista nel fantastico e Falkner, da abile scrittore, non manca di sfruttare al meglio le potenzialità di questa narrazione obliqua, mostrandoci le esperienze di John – ai confini della realtà – sempre dall'esterno, attraverso voci che esprimono incredulità, avanzano spiegazioni razionali e infine si arrendono al soprannaturale. Torniamo però all'elemento che sta al centro de *Lo Stradivario perduto*, ovvero la musica, mezzo di comunicazione tra il protagonista e l'occulto, al cui proposito Falkner scrive:

> Credo che sia la musica a fornire la chiave di questo sesto senso. Attualmente muoviamo appena i primi passi verso una conoscenza profonda di quest'arte, che ci permetterà, un giorno, di renderla il più grande fattore di educazione ed elevazione degli uomini. La musica si rivelerà una scala capace di condurci alle più alte regioni del pensiero … (87)

Lo Stradivario perduto è un libro sul potere della musica e quando si pensa al potere della musica viene spontaneo riandare al filosofo classico che ha codificato il grande timore occidentale nei confronti di quest'arte: Platone, che nel terzo libro della *Repubblica* la considera come strumento di educazione dell'anima. Sappiamo che Platone nutriva un forte sospetto verso la musica e il mito (come noto, gli antichi poeti accompagnavano le loro parole con uno strumento a corde) in quanto elementi che possono dis-educare, de-formare i giovani, e lo stesso accade nel libro di Falkner.

Lo Stradivario perduto è anche un esempio di gotico vittoriano, una narrazione fantastica che rimanda per il tema musicale ai racconti di Hoffmann. Il linguaggio della musica costituisce un aspetto fondamentale del romanticismo europeo per la sua capacità di veicolare le passioni, ma i vittoriani temono per più aspetti tale tempesta emotiva. Su questo gioca E.M. Forster in *Camera con vista* (1908) quando ci mostra ripetutamente la protagonista – Lucy – al pianoforte. Lucy è una brava e buona ragazza, però è un po' troppo in confidenza con Beethoven, e Forster fa pronunciare a un personaggio che la osserva que-

ste parole: "Se Miss Honeychurch comincerà mai a vivere come suona, sarà molto entusiasmante – per noi e per lei."

Mentre i vittoriani benpensanti paventano il potere della musica, con l'affermazione progressiva del movimento estetico la musica è di nuovo esaltata come arte per eccellenza, e quando nel 1873 Walter Pater pubblica *Il Rinascimento* è per dimostrare che "Tutte le arti aspirano costantemente alla condizione della musica. Poiché mentre in ogni altra specie d'arte è possibile distinguere la materia dalla forma […] pure è costante sforzo dell'arte cancellarla." Secondo Pater, la musica è il fulcro del sistema delle arti per il suo carattere non referenziale. Questo fa della musica il vessillo del movimento estetico, che persegue la perfezione formale a prescindere da ogni portato etico, secondo il motto dell'*arte per l'arte*. Non a caso Oscar Wilde scrive ne *Il ritratto di Dorian Gray* (1891): "Non esiste qualcosa come un libro morale o immorale. I libri sono scritti bene o scritti male. Tutto qui." Inutile dire che il clima culturale del periodo è rovente, in particolare nei primi anni novanta, che segnano l'apice dell'estetismo, destinato a un brusco contraccolpo quando nel maggio 1895 Wilde viene condannato ai lavori forzati. Il romanzo di Falkner esce proprio nel 1895, quando il sorriso irridente con cui gli esteti hanno guardato fino ad allora al mondo si spegne.

Nei primi anni novanta, il tema dello strumento diabolico o della voce malefica viene ripreso da diversi autori inglesi, tutti più o meno legati al movimento estetico: basti citare Vernon Lee, che nel 1890 pubblica "La voce malefica", un racconto imperniato sulla voce e sul ritratto di un cantante settecentesco, un castrato. O ancora George Du Maurier, che nel 1894 pubblica *Trilby*, un libro intriso di anti-semitismo, poiché racconta la storia della possessione 'diabolica' che il musicista ebreo Svengali esercita su una giovane incolta, Trilby, facendo di lei una grande cantante, ma portandola alla morte. A questo punto entra in scena Falkner, che studia a Oxford intorno al 1880, proprio là dove insegna Walter Pater (Fellow del Brasenose College) e dove pochi anni prima (1874-78) ha studiato Oscar Wilde, a Magdalene College. Il caso vuole che *Lo Stradivario perduto* sia ambientato proprio a Magdalene Hall, che almeno in origine faceva parte di Madgalene College.

In questo romanzo Falkner compie una scelta che non dobbiamo sottovalutare perché decide di dare al protagonista il proprio nome: John. E per di più, attribuisce all'amico del protagonista – Mr. Gaskell – il nome del proprio fratello minore: Charles Gaskell Falkner. Il racconto è radicato nell'esperienza di vita dell'autore e credo si possa dire che traccia una sorta di biografia spirituale di un uomo e di un'epoca. Valentina Poggi coglie bene questo aspetto nella sua introduzione, dove dedica pagine illuminanti non solo al rapporto critico che si crea tra *Lo Stradivario perduto* e il movimento estetico, ma anche a un altro aspetto della cultura *fin de siècle* – l'esoterismo, che analogamente si riflette nel romanzo. Vanno infine ricordate le note al testo, in cui Valentina

Poggi ha condensato la sua fertile esperienza di studiosa della letteratura vittoriana e del racconto di fantasmi, ma soprattutto la sobria fedeltà della traduzione, che restituisce con grande efficacia la magia musicale del testo falkneriano. Resta da augurarsi che venga presto tradotto anche *The Nebuly Coat*, il tassello mancante di una trilogia (l'altro volume è *Moonfleet*, apparso col titolo *Il diamante di Barbanera*) che per invenzione narrativa e sensibilità atmosferica merita l'attenzione del pubblico italiano.

Maurizio Ascari (Università di Bologna)

Henry James: arte, vita e finzione

EMMA TENNANT, *MEMORIE TRADITE*, A CURA DI MANUELA MESSINA, PESCARA, CASA EDITRICE IANIERI, 2005. PP. 216.

Uno studente anglofilo prossimo alla stesura di una tesi, interessato agli andamenti del romanzo contemporaneo e magari appassionato di Henry James, non potrebbe augurarsi più fortuna di questi tempi. Avrebbe a disposizione almeno cinque diversi punti vista sotto forma di recenti "romanzi biografici", quel distillato creativo a metà tra realtà e finzione che tanto stimola l'arte narrativa dell'ultimo ventennio. I cinque sono: uno londinese (David Lodge, *Author, Author*, 2004), un altro inglese con tanto di precoce trasposizione televisiva per la BBC (Alan Hollinghurst, *The Line of Beauty*, 2004), uno irlandese (Colm Tóibín, *The Master*, 2004), uno persino sudafricano, seppur di adozione del tutto inglese (Michiel Heyns, *The Typewriter's Tale*, 2005), infine, ma cronologicamente primo fra tutti, uno scozzese: Emma Tennant, *Felony: The Private History of "The Aspern Papers"* (2002). Quest'ultimo è da un po' anche in Italia con il titolo di *Memorie tradite*, scelto dalla curatrice e traduttrice Manuela Messina in accordo con la stessa Tennant. Il gusto di vedere traslato un testo anglofono all'interno del linguaggio e della cultura italiana raramente acquista tanto plusvalore grazie all'intesa sottile instaurata tra origine e destinazione.

È la stessa Messina a spiegare nella nota introduttiva le ragioni della sua riformulazione del titolo, anche soffermandosi giocosamente su un altro tradimento, oltre a quello a discapito delle "memorie", il proverbiale inganno del "traduttore traditore": "Possiamo affermare che questo tradimento, nel caso di *Memorie tradite*, è stato fatto in maniera complice tra la traduttrice e l'autrice; ne è dimostrazione il fatto che alla proposta di intitolare *Memorie tradite* la tradu-

zione italiana di *Felony* è seguita la decisione di Emma Tennant di modificare il libro in due punti in modo da inserire un richiamo al titolo all'interno del testo" (p. 21). Questo fatto rimarca ulteriormente uno dei nodi cruciali attorno a cui ruota fortemente il romanzo contemporaneo, il concetto kristeviano di intertesto, che non era mai stato messo in pratica con tanta frequenza, gusto e passione. La stessa Tennant ne è una portavoce eclatante.

Come altri romanzi di Tennant, *Emma in Love*, *Tess* o *The Ballad of Sylvia and Ted*, anche *Memorie tradite* prende avvio dalla lettura di altri testi o dalla fascinazione verso eventi passati realmente accaduti. Qui addirittura da entrambe, perché *Memorie tradite* nasce in stretto collegamento con il racconto di Henry James, *Il carteggio di Aspern*, che a sua volta romanzava sotto altre spoglie gli sforzi di un capitano di mare americano per entrare in possesso delle lettere e degli scritti di Percy Bysshe Shelley in mano di un'amante di Byron, l'anziana Claire Clairmont, sorellastra di Mary Wollstonecraft. Emma Tennant racconta allo stesso tempo non solo la storia dell'"ultima reliquia del periodo Romantico", Claire Clairmont, ma anche dello stesso Henry James, nella vicenda e tragico epilogo della scrittrice Constance Fenimor Woolson che di lui era innamorata. Il sottotesto del romanzo della Tennant è costituito da ben due fatti di cronaca reale, un romanzo e svariati carteggi, a loro volta tra loro già in parte intrecciati nell'opera narrativa di James. La struttura doppia del romanzo, data dalla 'trama romantica' e dalla 'trama americana', è resa esplicita dai titoli dei capitoli che subito identificano personaggio e collocazione spazio-temporale e, fatto curioso, anche dalla diversa dimensione del carattere di stampa.

Come sempre quando si scrivono dei *sequel*, o comunque la rivisitazione di un ambito che ha appassionato, a giocare dietro le quinte c'è anche il desiderio creativo tutto personale del nuovo autore di mettere in azione in un'altra opera la propria ricezione degli eventi e delle sollecitazioni letterarie, continuandone le risonanze e apportandovi punti di vista nuovi. Nel caso di Emma Tennant e di *Memorie tradite* ricorrono gli interessi dell'autrice per le forme letterarie che si creano e ricreano, forgiate nel passare del tempo, così come si aggiornano opinioni e visioni, ad esempio, della concezione del femminile, altro punto chiave dell'indagine tennantiana, e si rifrangono i punti di vista, aprendosi alla polimorfia, alla dualità. Fa notare Manuela Messina attraverso un'intervista all'autrice quanto il tema del doppio sia particolarmente fertile in un paese come la Scozia, colonizzata dall'Inghilterra quando già aveva una propria letteratura, e quanto nei romanzi della Tennant ricorrano elementi binari: bene e male, giovinezza e vecchiaia, bellezza e suo disfacimento. In particolare, in *Memorie tradite* i personaggi principali lottano tra azione e risoluzione, ponderando le possibilità, cercando di controllare le ambizioni, districandosi tra i bivi delle scelte.

Emma Tennant aveva previsto la difficoltà di portare a termine un simile progetto narrativo, ma da profonda conoscitrice della letteratura e sua esperta

artefice non fa mancare alla scrittura né il controllo d'insieme che ne permette una comprensione ordinata, né la fantasmagoria delle parti che fornisce ad ognuna la decisiva caratterizzazione e profondità. Oltre al gusto della *detection*, dell'indagine sia contenutistica che formale, sia letteraria che metaletteraria, si legge di personaggi e intrighi avvincenti sullo sfondo delle italiche Firenze e Venezia di fine Ottocento, ma anche dell'Inghilterra e della Svizzera. Attraverso luoghi, letteratura e grandi menti, l'arte si fa eternatrice e va ad incrinare quel che l'umanità ha di meno caro, lo scorrere del tempo.

Giulia Ovarelli (Urbino)

Yiddishland in America

ELÈNA MORTARA, *LETTERATURA EBRAICO-AMERICANA DALLE ORIGINI ALLA* SHOÀ, ROMA, EDIZIONI LITOS, 2006, PP. 346

Con questo bel volume dedicato alla storia dell'America ebraica e della sua letteratura dai primi arrivi di immigrati dall'Europa (metà del Seicento) alla drammatica cesura dell'Olocausto, Elèna Mortara continua il suo percorso di grande studiosa degli scrittori ebrei americani e della cultura ebraica e yiddish in ambito statunitense. Il libro è suddiviso in tre parti: la prima di impostazione storico-letteraria, la seconda più orientata in senso multiculturale, e la terza dedicata al canone e ai testi. Un progetto ambizioso e rigoroso insieme, il cui risultato è un volume utile e affascinante, adatto sia agli studiosi sia agli studenti: manuale e libro di approfondimento critico insieme, dal linguaggio semplice e comprensibile, corredato di un'ottima bibliografia e un utile indice dei nomi.

Nella prima parte, accanto alla narrazione riguardante le origini, le ondate migratorie e il cammino verso l'uguaglianza dei diritti, emerge l'immagine dell'America come nuovo centro delle diverse anime dell'ebraismo diasporico, luogo di esilio ma anche e soprattutto fucina di una sperimentazione culturale e plurilinguistica senza precedenti. L'uscita dal ghetto e i problemi posti dall'americanizzazione sono al centro dell'interesse dei primi autori, quali Abraham Cahan, che segna l'inizio di quella che giustamente Mortara definisce "una nuova tradizione americana". Ma spuntano altri nomi e altre esperienze culturali: Sholem Aleichem, Mary Antin, il musical, Saul Bellow, e quel magico territorio senza confini nazionali che sarà chiamato *Yiddishland*.

La seconda parte si occupa più da vicino degli scenari culturali tra Euro-

pa e Stati Uniti, e si apre con l'immagine del crogiuolo o *melting pot*, figura ormai abbandonata e sostituita da metafore più congrue quali il mosaico, l'orchestra o il tappeto a indicare la persistenza delle diversità culturali pur nell'incontro/scontro/integrazione con una cultura egemone. È proprio sulle metafore – e sul loro rapporto con la memoria individuale e collettiva – che Mortara si sofferma maggiormente per esprimere la sua tesi: ovvero che le metafore (l'humus, il cammino, il vaso infranto, la semina, l'Esodo, oltre a quelle citate e ad altre ancora) abbiano una sorta di plusvalore, un valore non solo letterario ma anche riconducibile all'ambito della ricostruzione storica, soprattutto per quanto riguarda il dibattito ebraico sull'emancipazione.

La terza parte presenta alcuni saggi su autori particolarmente rappresentativi di un ipotetico canone ebraico-americano: Emma Lazarus, Henry Roth, A. J. Heschel, e il critico Harold Bloom. È un'operazione originale nel panorama italiano, solitamente più dedito a monografie o edizioni critiche (per esempio il recente libro di Roberto Birindelli su *Herzog* di Saul Bellow, un contributo peraltro interessantissimo), che va ad aggiungersi a studi seminali quali *The Jews in America* di Arthur Hertzberg (New York, Simon and Schuster, 1989) e *The Modern Jewish Canon. A Journey Through Language and Culture* di Ruth Wisse (New York, The Free Press, 2000).

Alessandra Calanchi

Poetiche dell'iconico nella letteratura di *fin de siècle*

SABINE SCHNEIDER, *VERHEIßUNG DER BILDER. DAS ANDERE MEDIUM IN DER LITERATUR UM 1900*, MAX NIEMEYER VERLAG, TÜBINGEN, 2006, PP. 420.

In un ambito di ricerca composito e centrale come la letteratura di fine secolo stupisce certo il fatto che, ancor oggi, la critica sappia scoprire, oltre a nuovi approcci ermeneutici, anche aspetti e prospettive fino a poco tempo fa non debitamente ripensati. Ad un certo punto "i tempi sono maturi" e questo sembra essere il caso del tema in oggetto, perché leggere la letteratura austriaca decadente attraverso la fitta presenza in essa di immagini ci pare una di quelle

proposte che, non appena formulate, convincono per l'evidenza con cui si impongono. All'orientamento critico tradizionale, da cui la produzione letteraria del primo Novecento è stata interessata negli ultimi decenni, si è affiancata infatti una vivace e innovativa linea di ricerca dal taglio transdisciplinare, rivelatosi un allettante criterio di indagine per un bagaglio culturale che trova la propria marca di origine nei rapporti sinestetici – a volte espliciti, altre velati e latenti – tra arti differenti.

A giudicare dal titolo la corposa opera di Sabine Schneider, presentata come *Habilitationsschrift* all'Università di Würzburg, ci prospetta non tanto un'ipotesi, un'istanza, quanto una tesi già verificata, un postulato assunto come punto di avvio dell'analisi. L'impianto di questo lavoro è ambizioso, trattandosi di uno studio che vuole dire la sua all'interno di un animato dibattito a cui partecipano insigni studiosi europei ed extraeuropei. Da una scorsa veloce dell'indice si evince lo sforzo di circoscrivere le varie componenti del discorso per permettere al lettore tanto uno sguardo di insieme, quanto il riferimento a momenti specifici.

Alla parte introduttiva ne segue una dedicata al tema in questione: il concetto di *Bild* viene investigato a partire da un approfondimento delle definizioni offerte da William J.T. Mitchell e Gottfried Boehm. Due sono i motori di disamina in questa sezione: la diffusa consapevolezza di una crisi del segno linguistico tra gli scrittori del tempo e la loro conseguente "svolta iconica" (p. 1), intesa come interessamento alle potenzialità delle immagini all'interno del modello verbale. Pur trattandosi di un argomento difficilmente cristallizzabile, l'autrice evita i rischi di risultare poco esauriente innervando le pagine del libro – in una modalità di esposizione a "flusso" che si addice felicemente al tema affrontato – di copiose formule esplicative. È una rinnovata *Bild-Ontologie* quella che emerge, perché le immagini, in questo caso, rientrano in un discorso meta-letterario, aprono a nuove strategie letterarie, apportando vantaggi sul piano gnoseologico. *Bilder* come "altro dalla lingua nella lingua stessa" (p. 3), come "alternativa forma di linguaggio" (p. 3), come "modello euristico" (p. 5) in grado di ripristinare un contatto con le realtà cangianti e magmatiche del mondo esterno e dell'universo interiore. Le immagini in quanto centro nevralgico di una "utopia semiotica" (p. 342), perché ritenute in grado di restituire quelle infinità di gradazioni e sfumature che sfuggono ai nudi segni linguistici e – come tali – di dar voce alla vita segreta delle cose dalla quale, altrimenti, rimarremmo esclusi.

La vocazione al visivo e i tentativi intrapresi dagli scrittori di inizio secolo di esplorare le possibilità di una trascrizione tra immagine e lingua, per superare la *finitudine* del verbo e far breccia nell'infinito del desiderio, sono l'argomento della seconda parte del volume. Qui la Schneider, calandosi nel vivo del lavoro, ci presenta tre figure fondamentali, Hofmannsthal, Rilke e Musil, attraverso pagine dense e ben documentate, ricche di citazioni tratte

anche da testi meno noti, parte di una *Primär-Literatur* imponente e praticamente esaustiva che va dal 1890 al 1925. La scelta non è casuale, perché nella produzione di questi artisti i *Bilder* si inseriscono nella tessitura narrativa come principio strutturale della scrittura stessa, in quanto latori di significato anziché elementi esornativi. Attraverso un modo di procedere che privilegia i punti di contatto rispetto alle divaricazioni, la studiosa focalizza la propria attenzione sui sentieri comuni di quelle *estetiche della visione* elaborate dai poeti presi in esame, trascurando forse, tra i tre, i risultati ottenuti da Musil.

Autori di una poetica dello *Überschreiten*, distante dalla filosofia del *Laocoonte* di Lessing, sia Rilke che Hofmannsthal si rivolsero non alla pittura in quanto tale (come testimoniano il *Brief über Cézanne* del primo e il *Brief der Zurückkehrten* del secondo, scritto sulla scorta delle impressioni provate davanti ai quadri di Van Gogh), bensì alle implicazioni delle immagini sul piano poetologico e semiotico. E così sottolineare qualità coloristiche di cose ed esperienze diventò per loro espediente di un originale *modus scribendi*, particolarmente proficuo sul piano della significazione perché in grado di lasciar affiorare "l'eterno e lo straordinario" (p. 209). Perché i colori nella pagina letteraria assurgevano a porta di accesso privilegiata al mondo noumenico dell'indistinto, dell'indeterminato e del misterioso, a "botole segrete" (p. 210), attraverso cui riuscire a distillare gli strati profondi dell'essere e quelli frantumati del reale.

Fin qui i punti-cardine dell'indagine. Restano da sottolineare, tuttavia, quei passaggi a nostro parere mancanti o non argomentati in modo esaustivo.

Innanzitutto la conclusione, incentrata sull'interpretazione della versione in prosa dell'*Elettra* di Hofmannsthal che, nella tesi della studiosa, costituisce l'apice e insieme la fine dell'utopia visionaria della letteratura a cui appartiene. La *Bildobsession* che grava sulla lingua della protagonista – "prigioniera delle immagini" (p. 352) –, anziché potenziare le valenze della parola, portata ai suoi estremi, secondo la Schneider, ne sancisce l'epilogo. Pur galvanizzata dalla nuova linfa addotta dalle immagini, la lingua finisce per perdere, nella rivisitazione hofmannsthaliana della tragedia di Sofocle, la sfida ultima contro l'"impossibilità di comunicare" e il silenzio della protagonista si può considerare metaforicamente come l'amara chiusa del programma estetico coltivato ad inizio secolo. Se questo è pur vero, l'autrice manca, a nostro avviso, di far riferimento alle conseguenze che ne seguirono e che illuminano di nuova luce quel punto di non-ritorno. L'esigenza del silenzio, lungi dallo stabilizzarsi come esito definitivo e paralizzante, costituì per il poeta, invece, il momento di avvio nella ricerca di modalità espressive più fluide di quella linguistica, che convergeranno nella formulazione di una originale teoria del teatro. Qui i limiti della scrittura saranno superati grazie a forme di interazione tra codici non-verbali (mimica e musica) utilizzati, nell'opera lirica, come potenziamento del segno linguistico ed alternativi strumenti di significato.

Abbastanza distaccato dal tutto ci appare, inoltre, il capitolo terzo, dedicato alle teorie del filosofo dell'arte Konrad Fiedler, diffuse poi dallo storico e critico Julius Meier-Graefe, autore di una monografia sull'impressionismo in cui la pittura di Cèzanne è connotata come manifestazione del complesso e dell'enigmatico. Le influenze di queste idee sulle poetiche di Hofmannsthal, Rilke e Musil affiorano in modo poco pregnante e discontinuo. Infine, in uno studio che affronta l'*empfinden malerisch* nella letteratura, ci saremmo aspettati un po' di colore nella copertina, relegata ad uno bianco uniforme, e nelle illustrazioni interne, completamente assenti.

Maria Innocenza Runco (Università della Calabria)

A partire dalla Zeta

ULRIKE DRAESNER, *ZAUBER IM ZOO*, GÖTTINGEN, WALLSTEIN, 2007, PP. 111.

> Herkunft, das meint, wie wir darüber sprechen, wer man wird, indem man erfindet, wer man war, um zu werden, was man nicht sein muß, sondern kann.

Il volumetto *Zauber im Zoo* della scrittrice tedesca Ulrike Draesner, pubblicato da Wallstein, propone le quattro *Poetikvorlesungen*, lezioni magistrali, da lei tenute nel giugno 2006 presso l'Univeristà di Bamberg. A Ulrike Draesner è spettato l'onore della *Poetikprofessur*, pratica che dal 1986 ha visto susseguirsi scrittori come Eugen Gomringer, Tankred Dorst, Michael Krüger, Marcel Beyer, Hans-Joachim Schädlich, Doris Runge, Hans Wollschläger, Adolf Muschg e ultimo prima di lei Uwe Timm. Le quattro lezioni, pubblicate ora con il titolo *Zauber im Zoo*, portano il sottotitolo "Vier Reden von Herkunft und Literatur". E proprio attorno ai termini *Herkunft* e *Literatur* si muove ogni singolo scritto, nato come *Rede*, discorso pronunciato, proferito. Alla lettura i testi non perdono la loro caratteristica legata alla lingua parlata. L'eloquenza di Ulrike Draesner emerge alla lettura in tutta la sua complessità vocale e la sua ricchezza di sottigliezze vocaliche e consonantiche. *Herkunft* e *Literatur* si trovano poi intrecciati con ugual peso nei quattro testi: *Zeugen*, *Züngeln*, *Zehren* e *Zielen*. La predominanza della "Z" nei titoli delle singole conferenze e nel titolo scelto per il volume non è casuale. Prima di tutto è segnale proprio della qualità della sua scrittura che non teme

corrispondenze sonore, anzi le cerca. Inoltre evidenzia non un punto d'arrivo, la fine dell'alfabeto, bensì il punto prospettico della sua osservazione sulla provenienza e sulla letteratura che vedono intrecciati corpi e parole con snodi metaforici, chimici e onirici. In sottofondo resta presente l'osservazione del contemporaneo mondo "frullato" fatto di flusso di particelle, mixer, ebay, ikea, merci, fatto di cloni. Il lettore/ascoltatore viene prima di tutto introdotto in questo Zoo, o meglio nell' "Anthropark". In questo scenario la domanda sulla provenienza (*Herkunft*), sul sentirsi a casa (*heim*), sulla patria (*Heimat*) si connette alla creazione letteraria. Ulrike Draesner costruisce il suo percorso verso le origini, verso casa, intessendo esempi filologici (tra gli altri Omero, Shakespeare e Kafka) rivisti alla luce della propria produzione letteraria e dei propri ricordi autobiografici. Non si muove tuttavia su piani diversi e distinti. Non si tratta di un passaggio illusionistico tra autobiografia, creazione letteraria e interpretazione filologica. I riferimenti ai propri dati letterari, ai testi lirici (*kugelblitz*, 2005), ai racconti (*Hot Dogs*, 2004), ai romanzi (*Mitgift*, 2002 e *Spiele*, 2005) vengono ricordati con continui accenni. Nel percorso delle quattro conferenze la questione intorno alla creazione letteraria sembra essere in grado di costituire proprio il terreno comune tra *Herkunft*, *heim*, *Heimat*, l'unico terreno d'incontro che vada oltre disquisizioni private e politiche, storiche e sociali al di là dei sentimenti contrastanti e del subbuglio sentimentale che genera. Poiché "Herkunft ist immer Erzählung", per parlare di provenienza, non potendola più annusare, la si può solo rievocare con il ricordo linguistico, con un particolare modo di raccontare con *Herkunftserzählung*. Non è una cosa, ma l'espressione per un'idea. Come dispositivo linguistico costituisce "uno strumento, nel cui specchio compariamo noi stessi". Trattando di *Herkunft* sembra impossibile non imbattersi nell'Odissea, racconto dell'origine per eccellenza che non comincia con l'inizio delle vicende, ma proprio con la "raccontabilità" (*Erzählbarkeit)* delle stesse. Parlare della provenienza pone infatti di fronte a una scissione creata dal movimento che implica da un luogo ad un altro ("von da zu dort"), quella dell'allontanarsi di un corpo da un luogo. Proprio questa *Erzählbarkeit* fa di Odisseo, Odisseo. Idea complementare a quella di *Herkunft* è l'*Heimkehr*, il ritornare a casa, che la figura di Odisseo sintetizza con altrettanta efficacia. Ma i concetti di ritorno alle origini (*Heimkehr*), casa (*heim*) e patria (*Heimat*) sembrano costituire un interessante sistema ad incasso. Problematico risulta in tedesco il lemma *Heimat*, ci si muove in una particolare costellazione, poiché si è assistito nel corso dei secoli ad una totale deformazione del suo significato (non da ultimo a partire dal 1933). Ulrike Draesner ripercorre in questo ambito i ricordi legati ai nonni e al periodo postbellico, alla *Vertreibung*. Alla fine non diventa *Heimat* per lei, quella dei nonni, ma proprio quel non-averne-una (*Ohne-Heimat-Sein*). Parlare allora di "lingua come patria" sembrerebbe facile, ma in vero non libero da fraintendimenti, una metafora falsa. Quale lingua? Il bavarese parlato dai nonni, il tedesco standard, l'inglese di Oxford?

Heimat sembra allora più vicina nelle sue modulazioni a *heimlich* e *unheimlich*. Un luogo in cui sentirsi al sicuro, in cui nessuno può vedere, e al contempo il luogo del malvagio, una casetta della strega. "Tutto e niente al tempo stesso".

Herkunft, *Heimat* e *Literatur* sono dunque accomunate dall'essere "fabrications", fatti di finzione, ricordo, dubbio, testimonianza, vissuto, sogno, desiderio, rimosso, immaginato. Particolarmente chiaro diventa nel suo romanzo *Spiele*, in cui la scrittrice intreccia la storia di Karla agli avvenimenti della strage alle Olimpiadi di Monaco nel 1972. Il testo fittizio e il nucleo storico sono l'uno nell'altro, ma questo è possibile solo proprio perché il secondo ha anche caratteristiche fittizie ("Wirklichkeit, die erzählt/ erinnert wird, ist mehrfach Fiktion"). Questo significa che il nucleo storico si chiarifica nella scrittura, vi si connette in un movimento a spirale che unisce reale e raccontato. Proprio come a spirale è il movimento dell'obiettivo fotografico di Karla, che prima di usare una macchina fotografica si esercita ad occhio nudo, come lo scrittore nel movimento della messa a fuoco tra reale e fittizio. Così se ne intravede il "GeHEIMnis".

"Heimat ist nicht Zeit, ist nicht Raum, sondern Kommunikation."

Francesca Bravi (Urbino)

Philologie und Ideologie

KLAUS VON SEE, IDEOLOGIE UND PHILOLOGIE. AUFSÄTZE ZUR KULTUR- UND WISSENSCHAFTSGESCHICHTE, HEIDELBERG. UNIVERSITÄTSVERLAG, 2006, 278 S.

Der emeritierte Frankfurter Skandinavist legt hier eine Reihe allerneuester Arbeiten (entstanden 2002-2005) gesammelt und mehr oder weniger stark bearbeitet erneut vor. Mehr oder weniger alle behandeln eines der zentralen Themen dieses Forschers, die Verstrickung der Germanistik (zu der ursprünglich und mit gutem Grund zum Teil bis heute auch die Altnordistik gezählt wird) in die Machenschaften der NS-Diktatur, beziehungsweise behandeln sie Aspekte, die eine wesentliche Rolle in der NS-Ideologie gespielt haben. Die ersten vier sind so grundlegend und materialreich, dass deren Lektüre für jeden Germanisten eigentlich Pflicht sein müsste, aber auch jedem anderen dringlichst zu empfehlen wäre: Der Arier-Mythos; Ultima Thule; Nord-Glaube und Atlantis-Sehnsucht; Siegfried in der politischen Ideologie des 19. und 20. Jahrhunderts. Woher der Begriff des Ariers wirklich stammt, was er ursprünglich

bedeutete und wie er in der Naziideologie Verwendung fand, ist sowenig Allgemeingut geworden wie seine Benutzung heute obsolet. Nicht nur im Deutschen wird er weiter, wenn auch selten benutzt und oft genug ist dabei die keineswegs kritisch gemeinte Nazireminiszenz zu spüren. Auch Thule, ein Begriff aus der Antike, spukt weiterhin herum, in der Fantasy- genauso wie in der Neonazi-Szene, und was Siegfried betrifft, so ist in den letzten Jahren auch da eine neue Popularität, wenn auch wohl völlig ohne Nazianklänge, zu verzeichnen gewesen. Allgemein interessant und anregend ist weiterhin Der Stabreim in der Werbe- und Mediensprache, während es sich bei drei weiteren Beiträgen zu wichtigen Vertretern des Fachs der Vergangenheit und ihres Schicksals, zum Teil noch gut bekannt, zum Teil längst vergessen, um hervorragend geglückte wissenschaftsgeschichtliche Studien handelt: Gustav Roethe und Edward Schröder. Ein Germanistenbriefwechsel 1881-1926; Mich hat der gelehrte Beruf nur mäßig beglückt. Andreas Heusler als Wissenschaftler und Zeitzeuge; Ich bin kein freier Mensch mehr und kein ehrlicher – Hermann Schneider und der Nationalsozialismus.

Der letzte Aufsatz fällt aus dem bisher geschilderten Rahmen heraus, ist in einem gewissen Sinne jedoch durchaus auch ein Beitrag zu Ideologie und Philologie: "Peter Szondi und die Frankfurter Universität. Eine Recherche aus aktuellem Anlass". Dieser Anlass ist der Abdruck eines Teils des von Klaus von See erstellten Sitzungsprotokolls einer Berufungskommission der Frankfurter Universität vom 22. Juli 1964 im Marbacher Magazin 108 (Engführungen. Peter Szondi und die Literatur, 2004). Es ging um die Besetzung eines Lehrstuhls für Germanistik, auf den Szondi nicht berufen wurde und um die vergeblichen Bemühungen der Kommissionsmitglieder Adorno und Habermas, Szondis Kandidatur zu unterstützen. Noch bevor seine Nichtberufung hätte amtlich werden können, erreichte Szondi bekanntlich der Ruf an die FU Berlin. Gleichwohl galt der Vorfall in der Folgezeit und bis heute als "Affäre", als Versuch der konservativen Germanistik, kritische Gelehrte auszugrenzen. Und durchaus klangen hin und wieder auch Antisemitismus-Vorwürfe an. von See, dessen Verdienste um die Auseinandersetzungen mit alten NS-Sympathisanten niemand in Abrede stellen würde, sieht sich unversehens diesen an die Seite gestellt, als Vertreter einer ewig gestrigen Germanistik, allerdings weniger durch das Marbacher Magazin, in dem sich Vorwürfe dieser Art nicht finden, als durch die Stellungnahme von Habermas in der FAZ vom 13. Juli 2005, die man allerdings in diesem Sinne verstehen kann. Dass von See sich also zu einer Richtigstellung genötigt sieht, ist vollkommen verständlich. Da seit der Studentenbewegung der "Fall Szondi" oft mit dem "Fall Benjamin", in Verbindung gebracht wird, dessen Habilitationsschrift die Frankfurter Uni 1925 abgelehnt hatte und der seit dem wesentlich deutlicher auf Antisemitismus zurückgeführt wird, widmet sich von Sees Recherche bei-

den "Legenden". Seine Argumentation überzeugt in beiden Fällen, die er beide gerade rücken kann. Die Zerstörung von Mythen und Legenden, auch wenn es sich um lieb gewordene handelt, ist immer hochwillkommen, und insoweit wäre Klaus von See zu danken, wenn er nur hier halt gemacht hätte. Es geht ihm aber um mehr, nämlich um eine Generalabrechnung mit der Studentenbewegung, mit Adorno und Horkheimer e tutti quanti, und ihm gehen dabei wohl ein wenig die Pferde durch. Unter anderem wird die Rolle Adornos (und eben Horkheimers) an der "Frankfurter Philosophischen Fakultät seit 1948" unter die Lupe genommen, sowie einige weitere "Fälle" wieder aufgerollt, der Fall Golo Mann etwa und der weitaus weniger bekannte Fall Hellmut Ritter. Der Hauptvorwurf an die beiden Vertreter der Frankfurter Schule gilt ihrer vermeintlich rücksichtslosen Ausnutzung einer übergroßen Machtposition, die sogar so bedeutend war, dass jede Intervention ihrerseits beim Hessischen Kultusminister, bevorzugt bei von ihnen behauptetem Nazi- oder Antisemitismusverdacht, zu den von ihnen gewünschten Berufungen oder Nichtberufungen geführt hätte. Selbst wenn dies so gewesen wäre, hätte es einiger wasserdichter Belege bedurft, doch von See zitiert dazu ausschließlich persönliche Aussagen aus nichtwissenschaftlichen Publikationen. Über seiner oft sehr scharfen Rhetorik liegt der so von ihm nicht ausgesprochene Vorwurf, beide hätten einen Judenbonus hemmungslos ausgespielt. Dies behauptet dann ein zitierter Satz Ritters, von dem sich von See natürlich distanziert: "…daß …es in Frankfurt genüge, die Protektion von Herrn Horkheimer zu haben und ein Jude zu sein, um Karriere zu machen". Dieser Satz Ritters, der selbst emigrieren musste, ist antisemitisch, auch wenn er sich, laut Gedächtnisprotokollen, selbst sogleich wieder davon zu distanzieren suchte (ebenso wie die an anderer Stelle zitierte Frage, ob man auch einen Juden, der eine Gaunerei begeht, einen Gauner nennen darf. von See versucht das Gegenteil zu beweisen, was aber vergebliche Mühe ist. Das Stellen einer solchen Frage an sich ist antisemitisch, genau wie etwa die bekannte und auf Juden bezogene Wendung "es wird doch noch erlaubt sein, festzustellen…"). So zu argumentieren ist höchst brisant. Es war in den 50er und 60er Jahren in Deutschland keineswegs so, dass ein durch Schuldbewusstsein verunsichertes Volk den wenigen verbliebenen Juden deren Wünsche von den Lippen abgelesen und ihnen grenzenlosen Freiraum gewährt hätte. Mag auch dass Misstrauen, hier der Juden Szondi, Adorno, Horkheimer gegenüber germanistischen Vertretern mehr oder weniger klarer Nazivergangenheit bisweilen übertrieben gewesen sein: es ging ja gar nicht darum, ihnen, wie im behandelten Fall Holthusen, nicht zugute zu halten, sich eventuell gewandelt zu haben. Die Verleugnung der Nazivergangenheit dieser Fachvertreter, bis zu den neuesten Fällen, das war und ist das Unerträgliche. Gänzlich unverständlich und nicht mehr nachvollziehbar wird von Sees Argumentation, wo er, zweimal, "hartnäckige Ge-

rüchte" benutzt, um Adorno und Horkheimer moralisch zu diskreditieren und seine eigene Sicht der Dinge zu stärken. Im Falle Golo Manns, der nicht nach Frankfurt berufen wurde, habe man nicht nur dem Minister verraten, Mann sei ein heimlicher Antisemit, sondern noch den verklausulierten Hinweis vorgebracht, ein Homosexueller sei für den Lehrbetrieb nicht geeignet. Solche Dinge sollte der Philologe unumstößlich belegen oder auf sie verzichten. Gewiss wird man Adornos Verhalten bei den erwähnten Nichtberufungen kritisieren oder gar als moralisch unsauber bezeichnen dürfen, das bleibt jedem unbenommen. Man mag es bedauern, aber leider gehören verhinderte oder hintertriebene Berufungen und alle damit verbundenen Machtspielchen bis heute zum Universitätsalltag. Dass mancher abgelehnte Kandidat selbst Jude war widerlegt keineswegs die Auffassung, mancher, wie Szondi, sei deswegen gescheitert, weil er kompromisslos die Erinnerung an das System des Grauens einforderte. von See meint auf Szondi, Horkheimer, Adorno und Habermas bezogen, das Schreckgespenst einer Gesinnungsdiktatur an die Wand malen zu müssen. Das Argument kennt man von Walser, und es steht von See nicht gut an. Er selbst hat immer diese Erinnerung eingefordert und stünde eigentlich jenen näher, die er hier so erbittert bekämpft.

Michael Dallapiazza