

Igor Fiatti

ORCID: 0009-0005-7635-1311

Université Sorbonne Nouvelle (ROR: 03z6jp965)

Università degli Studi di Torino (ROR: 048tbm396)

igorfiatti@gmail.com

DOI: 10.54103/1593-2508/31242

*Traversando il 'continuum'. Alcune osservazioni estetiche
intorno alla prosa di Adalbert Stifter*

[*Crossing the 'continuum'. Some aesthetic observations
on the prose of Adalbert Stifter*]

ABSTRACT. With this article we intend to explore the work of Adalbert Stifter, focusing primarily on the lacerations and on the interrogation of the *continuum*. Our aim is to formulate some literary and aesthetic considerations through the spaces disclosed by Stifter's writing. For this purpose we will proceed essentially through the analysis of two texts: the novella *Bergkristall* (*Rock Crystal*, 1845) and the novel *Der Nachsommer* (*Indian Summer*, 1857).

KEYWORDS: Adalbert Stifter, *continuum*, lacerations, *Urbild*, estrangement.

SOMMARIO. Questo articolo intende sondare l'opera di Adalbert Stifter, focalizzandosi primariamente sulle lacerazioni, sull'interrogazione del *continuum*; è nostra intenzione formulare alcune considerazioni letterarie ed estetiche attraverso gli spazi dischiusi dalla scrittura stifteriana. A tal fine procederemo essenzialmente attraverso l'analisi di due testi: il racconto *Bergkristall* (*Cristallo di rocca*, 1845) e il romanzo *Der Nachsommer* (*Tarda estate*, 1857).

PAROLE CHIAVE: Adalbert Stifter, *continuum*, lacerazioni, *Urbild*, straniamento.

Ob nun zwar eine unüberschbare Kluft zwischen dem
Gebiete des Naturbegriffs, als dem Sinnlichen, und dem
Gebiete des Freiheitsbegriffs, als dem Übersinnlichen, be-
festigt ist, so daß von dem ersteren zum anderen (also

vermittelt des theoretischen Gebrauchs der Vernunft) kein Übergang möglich ist, gleich als ob es so viel verschiedene Welten wären, deren erste auf die zweite keinen Einfluß haben kann: so soll doch diese auf jene einen Einfluß haben [...] Also muß es doch einen Grund der Einheit [...] geben.

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*¹

Adalbert Stifter (1805-68) è uno dei grandi autori marginali, spesso fraintesi, che rivelano come la periferia della storia e dell'ideologia sia spesso il punto di osservazione più illuminante. Questa osservazione di Claudio Magris² potrebbe essere estesa, a ragion veduta, all'integralità degli autori dell'Austria e della Mitteleuropa. Gli scrittori di questo spazio si contraddistinguono difatti per il loro vivere e indagare controcorrente, per il loro soffermarsi sulle ferite della modernità piuttosto che sul suo incedere. «Wenn man von Goethe's Schriften absieht und namentlich von Goethe's Unterhaltungen mit Eckermann, dem besten deutschen Buche, das es giebt: was bleibt eigentlich von der deutschen Prosa-Litteratur übrig, das es verdiente, wieder und wieder gelesen zu werden?»³. È un quesito formulato da Nietzsche sul «tesoro della prosa tedesca» al quale diamo risposta con le sue stesse parole: «Lichtenberg's Aphorismen, das erste Buch von Jung-Stilling's Lebensgeschichte, Adalbert Stifter's Nachsommer und Gottfried Keller's Leute von Seldwyla, – und damit wird es einstweilen am Ende sein»⁴. Si deve quindi a Nietzsche, una figura di certo al di fuori dalla ricerca storico-letteraria e germanistica *sensu stricto*, il riconoscimento della qualità della

¹ Immanuel Kant, *Critica del giudizio* (*Kritik der Urteilkraft*, 1790), a cura di Massimo Marassi, testo tedesco a fronte, Milano, Bompiani, 2014, (Einleitung, II), p. 19.

² Claudio Magris, prefazione a Riccardo Morello, *Adalbert Stifter: alle soglie della modernità*, Udine, Campanotto, 1992, pp. I-X, pp. IX-X.

³ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches II*, Aforisma 109 (WS-109), in *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe* (eKGWB), auf der Grundlage der *Kritischen Gesamtausgabe Werke*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1967ff. und *Nietzsche Briefwechsel Kritische Gesamtausgabe*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1975ff., herausgegeben von Paolo D'Iorio.

⁴ *Ibid.*

prosa stifteriana. Alcuni decenni dopo, Adorno, Benjamin, Heidegger, figure altrettanto estranee alla germanistica *sensu stricto*, riconoscono in maniera diversa tra loro le implicazioni concettuali latenti nella singolarissima conformazione della lingua poetica di Stifter; proprio nell'anomalia della sua lingua poetica vedono il configurarsi delle esperienze inquietanti della soggettività moderna e del nichilismo. Adorno, nell'antinomia della prosa stifteriana, nella dialettica di anacronismo e modernità, ravvisa una tragicità negata e una resistenza della parola poetica alla ragione strumentale e alle manipolazioni ideologiche⁵.

Con il presente articolo intendiamo sondare l'opera di Stifter, indugiando segnatamente sulle lacerazioni, sull'interrogazione del continuo; ci proponiamo di distendere alcune considerazioni estetico-letterarie attraverso gli spazi dischiusi della scrittura stifteriana. A tal fine procederemo soprattutto attraverso l'analisi di due testi: il racconto *Bergkristall* (1845) e il romanzo *Der Nachsommer* (1857).

1. Intorno a una poetica dell'«epoché»

Nella storia alquanto contrastata della ricezione di Stifter, a lungo costretta dai vincoli della critica storicista⁶, il racconto *Bergkristall* è il capolavoro riconosciuto. Un lungo preludio avviluppa il nucleo favolistico, celebra il Natale quale culmine della ritualità festiva, quale ripetizione dell'evento nel *continuum*. Così appare agli occhi dei bambini:

Wenn dann der folgende Tag, der Christtag, kommt, so ist er ihnen so feierlich, wenn sie frühmorgens mit ihren schönsten Kleidern angetan in der warmen Stube stehen, wenn der Vater und die Mutter sich zum

⁵ Cfr. Theodor W. Adorno, *Über epische Naivität* (1943), in Id., *Noten zur Literatur*, vol. 1, Frankfurt am Main, 1958.

⁶ Secondo Lukács, Stifter è un reazionario, un classico della reazione tedesca, mentre Auerbach lo giudica negativamente in un raffronto, a suo avviso impari, tra gli scrittori tedeschi dell'Ottocento e gli esponenti del realismo francese. Georg Lukács, *Erzählen oder beschreiben* (1936), in Id., *Werke, Probleme des Realismus I*, Bd. 4, Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1971, pp. 197-242; Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, p. 548.

Kirchgänge schmücken, wenn zu Mittage ein feierliches Mahl ist, ein besseres als in jedem Tage des ganzen Jahres, und wenn nachmittags oder gegen den Abend hin Freunde und Bekannte kommen, auf den Stühlen und Bänken herumsitzen, miteinander reden und behaglich durch die Fenster in die Wintergegend hinausschauen können, wo entweder die langsamen Flocken niederfallen, oder ein tobender Nebel um die Berge steht, oder die blutrote, kalte Sonne hinabsinkt. An verschiedenen Stellen der Stube, entweder auf einem Stühlchen oder auf der Bank oder auf dem Fensterbrettchen liegen die zaubrischen, nun aber schon bekannteren und vertrauteren Geschenke von gestern abend herum.

Hierauf vergeht der lange Winter, es kommt der Frühling und der unendlich dauernde Sommer – und wenn die Mutter wieder vom heiligen Christe erzählt, daß nun bald sein Festtag sein wird, und daß er auch diesmal herabkommen werde, ist es den Kindern, als sei seit seinem letzten Erscheinen eine ewige Zeit vergangen, und als liege die damalige Freude in einer weiten, nebelgrauen Ferne.⁷

«In den hohen Gebirgen unsers Vaterlandes»⁸ si distende il lungo promio nell’Austria, nell’*Austria perennis* disegnata da Stifter:

Es gehen keine Straßen durch das Tal, sie haben ihre zweigleisigen Wege, auf denen sie ihre Felderzeugnisse mit einspännigen Wäglein nach Hause bringen, es kommen daher wenig Menschen in das Tal, unter diesen manchmal ein einsamer Fußreisender, der ein Liebhaber der Natur ist, eine Weile in der bemalten Oberstube des Wirtes wohnt und die Berge betrachtet, oder gar ein Maler, der den kleinen, spitzen Kirchturm und die schönen Gipfel der Felsen in seine Mappe zeichnet. Daher bilden die Bewohner eine eigene Welt, sie kennen einander alle mit Namen und mit den einzelnen Geschichten von Großvater und Urgroßvater her, trauern alle, wenn einer stirbt, wissen, wie er heißt, wenn einer geboren wird, haben eine Sprache, die von der Ebene draußen abweicht, haben ihre Streitigkeiten, die sie schlichten, stehen einander bei und laufen zusammen, wenn sich etwas Außerordentliches begibt.

⁷ Adalbert Stifter, *Cristallo di rocca*, con testo a fronte, a cura di Maria Fancelli, traduzione di Paola Capriolo, Venezia, Marsilio, 2006, p. 46.

⁸ *Ibid.*

Sie sind sehr stetig, und es bleibt immer beim alten. Wenn ein Stein aus einer Mauer fällt, wird derselbe wieder hineingesetzt, die neuen Häuser werden wie die alten gebaut, die schadhaften Dächer werden mit gleichen Schindeln ausgebessert, und wenn in einem Hause scheckige Kühe sind, so werden immer solche Kälber aufgezogen, und die Farbe bleibt bei dem Hause.⁹

Con una formula propria di tutte le fiabe, «Einmal war am heiligen Abende»¹⁰, il proemio lascia il posto al nucleo favolistico. Inizia così la storia di Konrad e Sanna, fratello e sorella, che, la notte di Natale, si smarriscono in alta montagna dopo aver reso visita alla nonna materna. I fratelli smarriti sono un tema archetipo della tradizione germanica (si pensi ed esempio ai fratelli Grimm, *Hänsel e Gretel*, *Fratellino e sorellina*); il loro cammino si snoda attraverso momenti del racconto-fiaba che significano un percorso di iniziazione. In tal senso, *Cristallo di rocca* è di certo espressione della crisi della razionalità e della perdita di un centro. Nel cammino, ci si avvicina dapprima alla soglia:

Von dem Stege liefen die Kinder durch die Gründe fort und näherten sich immer mehr den Waldungen.

Sie trafen endlich die Grenze des Holzes und gingen in demselben weiter.¹¹

Quindi si lascia definitivamente dietro di sé il *continuum*, ci si addentra nel discontinuo:

Sie gingen nunmehr in den dicken Wald hinein, der den größten Teil ihrer noch bevorstehenden Wanderung einnahm.¹²

Sull'orlo del nulla, attraverso i misteri di un regno di ghiaccio, pietre e neve, i due fratelli cercano una via d'uscita; tentano, «con il coraggio dell'incoscienza», di «scendere dall'altra parte».

⁹ Ivi, p. 50.

¹⁰ Ivi, p. 84.

¹¹ Ivi, p. 88.

¹² Ivi, p. 96.

Sie schoben sich in die Zwischenräume hinein [...]
 Jenseits wollten sie wieder hinabklettern.
 Aber es gab kein Jenseits.¹³

Per uscire dallo smarrimento è necessario l'attraversamento del nulla, attraverso gli *Zwischenräume*, spazi intervallari, attraverso i quali il cammino giunge infine al lieto fine del ritrovamento dei bambini. All'arrivo dei soccorritori, però, tutto pare già avvenuto.

Es floß helle durch die benachbarten Himmelsgegenden, es sprühte leise und ging in sanftem Zucken durch lange Räume. Hatte sich nun der Gewitterstoff des Himmels durch den unerhörten Schneefall so gespannt, daß er in diesen stummen, herrlichen Strömen des Lichtes ausfloß, oder war es eine andere Ursache der unergründlichen Natur.¹⁴

Gli interstizi stifteriani filtrano una luce sottesa dal pensiero di Platone, di Plotino o di Roberto Grossatesta – per il quale *lux est maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa*¹⁵. Nell'*explicit* del racconto stifteriano, nel ricordo della bambina, i «fiumi di luci» si trasfigurano: «Mutter, ich habe heute nachts, als wir auf dem Berge saßen, den heiligen Christ gesehen»¹⁶. Qui, con Maria Fancelli, è necessario soffermarsi su un altro Stifter: lo Stifter vissuto a Linz, nella patria di Keplero; lo Stifter educato alle scienze naturali, mancato docente di fisica. Nei suoi racconti si accumulano così svariati strumenti ottici, cannocchiali e lenti. Nel caso specifico, i «fiumi di luce», secondo i commentatori, altro non sono che l'aurora boreale¹⁷. A prescindere

¹³ Ivi, p. 120.

¹⁴ Ivi, p. 138.

¹⁵ Cfr. il commento al trattato *De divinis nominibus* dello Pseudo-Dionigi (c. IV, *initio*). In Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale* (1946), Volume 2, Paris, Albin Michel, p. 135.

¹⁶ Adalbert Stifter, *Cristallo di rocca*, cit., p. 160.

¹⁷ Maria Fancelli, *Il ritorno della luce*, in Adalbert Stifter, *Cristallo di rocca*, cit., pp. 9-30, p. 23. Il fisico Andreas Baumgartner, maestro di Stifter, si è occupato di questo tema. Si veda l'edizione critica di *Bunte Steine. Apparat. Kommentar*, vol. 2/4, Stuttgart u.a., 1995, pp. 77-79. In ivi, nota 11 p. 169. Notiamo qui che Stifter descrisse l'eclissi totale di sole dell'8 luglio 1842, osservata nei dintorni di Vienna (cfr. *Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842*, in *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, luglio 1842, nn.139-141). Proprio con un

da tali possibili letture, *Cristallo di rocca* è percorso da una tensione irrisolta, una tensione di cui vive la prefazione a *Pietre colorate* (*Bunte Steine*, 1853), l'antologia in cui è pubblicata la versione levigata e affinata dello scritto. Come rimarca Riccardo Morello, viene significata la contraddizione insanabile tra rigore della ragione e fluidità incontrollata della vita e della natura¹⁸. Stifter ravvisa nella «mite legge» (il «sanftes Gesetz») il principio dei fenomeni naturali e delle manifestazioni vitali. «Sanft», perché poco appariscente, non evidente, anche se universalmente presente nei fenomeni, tanto nei piccoli quanto nei grandi. Iscrivendosi in un'ascendenza goethiana – per Goethe nulla cade fuori delle leggi naturali¹⁹ –, Stifter, con il termine «sanft», che contiene la stessa radice di «samt» e «sammeln» («insieme» e «riunire»), rinvia alla connessione del singolo con la totalità dei fenomeni. L'oggettività della natura trascende i limiti individuali. «Das Ganze höher steht als der Teil»²⁰, leggiamo nella prefazione a *Bunte Steine*, un testo scritto come risposta al dilagare dell'egocentrismo innescato dalla rivoluzione del 1848, pagine volutamente inattuali, scritte contro il proprio tempo²¹.

In terra austriaca, nella Mitteleuropa absburgica in generale, il pensiero di Kant non ha ceduto agevolmente il passo allo hegelismo. Così, nella prefazione a *Bunte Steine*, sono stati ravvisati legami con la *Critica del giudizio*. 'L'occhio spirituale della scienza' viene ad opporsi in un'epoca in cui prevale la valutazione positiva circa le possibilità di spiegare il mondo, granello dopo granello, osservazione dopo osservazione. Agli scienziati, però, non interessa il singolo fenomeno, per sé; interessa meramente il tutto e il generale, ciò che sostiene il mondo. Ogni uomo, nella sua unicità, «ein Kleinod für alle andern Menschen ist»²². L'arte si muove in questo spazio, lo spazio

commento a tale scritto, lo storico dell'arte Hans Sedlmayr introduce un suo libro: *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst* (Salzburg, Otto Müller Verlag, 1964).

¹⁸ Riccardo Morello, *Adalbert Stifter: alle soglie della modernità*, prefazione di Claudio Magris, Udine, Campanotto, 1992, p. 47.

¹⁹ Claudio Magris, *L'anello di Clarisse: grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* (1984), Torino, Einaudi, 1999, p. 75.

²⁰ Adalbert Stifter, *Bunte Steine und Erzählungen*, München, Winkler, 1979, p. 11.

²¹ Riccardo Morello, *Adalbert Stifter*, cit., p. 46.

²² Adalbert Stifter, *Bunte Steine und Erzählungen*, cit., p. 10.

dell'umano, alternativo a quello della scienza. La prosa stifteriana mostra la propria grandezza insinuandosi nelle lacerazioni invece di sanarle o di nasconderle, confrontandosi con l'estraneità inquietante della natura²³.

Segnatamente dopo i sommovimenti del 1848 a Stifter risulta evidente di aver intrapreso un cammino disseminato di ostilità e incomprensioni, non affatto popolare. Al fine di replicare a coloro che gli obiettano di creare soltanto nel piccolo e di forgiare esclusivamente uomini comuni quali personaggi, Stifter, nella prefazione a *Bunte Steine*, scrive: «Wenn das wahr ist, bin ich heute in der Lage, den Lesern ein noch Kleineres und Unbedeutenderes anzubieten»²⁴. La massima aspirazione stifteriana è far propria la lezione del racconto *Il povero suonatore* (*Der arme Spielmann*, 1848) di Franz Grillparzer: raggiungere uno stile composto e misurato. Stifter si propone di porre la raffinatezza dello stile al servizio della massima semplicità, attuando una volontaria autoriduzione di tutti gli elementi soggettivi²⁵. Tale autoriduzione costituisce un analogo poetico dell'esperienza fenomenologica, nel suo tentativo di eliminare dal processo conoscitivo qualsivoglia pregiudizio soggettivo, qualsivoglia condizionamento emozionale. È una disposizione intellettuale, una sorta di *epoché*, volta contro l'interesse individuale che annichila la capacità di ricezione del lettore. Tale autoriduzione stifteriana può affiorare attraverso il testo heideggeriano *Was heißt Denken?*:

Inter-esse heißt: unter und zwischen den Sachen sein, mitten in einer Sache stehen und bei ihr bleiben. Allein für das heutige Interesse gilt nur das Interessante. Das ist solches, was erlaubt, im nächsten Augenblick schon gleichgültig zu sein und durch anderes abgelöst zu werden, was einen dann ebensowenig angeht wie das vorige. Man meint heute oft, etwas dadurch besonders zu würdigen, daß man es interessant findet. In Wahrheit hat man durch dieses Urteil das Interessante bereits in das Gleichgültige und alsbald Langweilige abgeschoben.²⁶

²³ Riccardo Morello, *Adalbert Stifter*, cit., p. 47.

²⁴ Adalbert Stifter, *Bunte Steine und Erzählungen*, cit., p. 7.

²⁵ Riccardo Morello, *Adalbert Stifter*, cit., p. 19.

²⁶ Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, in Id., *Gesamtasugabe*, I Abteilung, Band 8, F. am Main, Vittorio Klostermann, 2002 (1954), pp. 6-7.

2. Verso l'Urbild'

Venendo a quel poco che può esser salvato della prosa tedesca – a prescindere dagli scritti di Goethe – si giunge, come abbiamo visto con Nietzsche, al romanzo stifteriano *Der Nachsommer*. Klaus Amann parla di un romanzo che sembra voler proseguire oltre la propria conclusione, nell'implicita tendenza a trascendere la forma del romanzo come opera soggettivamente chiusa in se stessa. Segnatamente, l'opera di Stifter sembra voler rifiutare la totalità conclusiva del *Bildungsroman* – allontanandosi così da quello che viene unanimemente ritenuto il modello del romanzo di formazione, il *Wilhelm Meister* goethiano²⁷. Come rileva Morello, il romanzo si apre verso la dimensione del possibile in senso musiliano, alludendo, nella sua finitezza, alla molteplicità del mondo. La scrittura di Stifter allude a uno spazio, a una dimensione futura, che inizia dove finisce il racconto; è uno spazio implicitamente presente nell'universo romanzesco, attraverso la dissoluzione dei personaggi e dei loro profili psicologici – a beneficio dello sfondo. S'intesse una fitta rete di riferimenti tra la realtà soggettivamente limitata dei personaggi e l'universo dei possibili; connessioni che legano tutto con tutto, in cui l'individuo non è che punto di incrocio, un momentaneo groviglio, una risultante di forze²⁸.

Il romanzo gravita attorno all'incontro di due uomini, l'io narrante, il giovane Heinrich Drendorf, e il barone Gustav von Risach, figura del sereno e saggio mentore. Nel lento e pacato avvicinarsi delle stagioni, le

²⁷ Dal romanzo picaresco *L'avventuroso Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, 1668) di Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen al *Wilhelm Meister* goethiano è il *Parzival* ad aver fatto scuola come prototipo. Nella letteratura tedesca medievale, si delinea infatti il modello di *Bildungsroman* in cui la *Bildung* è compiuta e la *Entwicklung* è terminata: la *Bildung* del protagonista ha un punto d'arrivo, raggiunto il quale non è possibile un ulteriore miglioramento. Nel *Tristano*, invece, l'evoluzione dei protagonisti si protrae indefinitamente, dura cioè tutto il tempo della loro vita perché non esiste un termine prestabilito – come non esiste a priori un modello ideale. Cfr. Laura Mancinelli, *La nascita del Bildungsroman nella letteratura tedesca medievale*, in *Autocoscienza e autoinganno: saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguori, 1985, pp. 9-28, p. 28.

²⁸ Riccardo Morello, *Adalbert Stifter*, cit., pp. 22-23.

vicissitudini si svolgono intorno alla «Casa delle rose», *Rosenhaus*, proprietà di campagna del barone. I personaggi del *Nachsommer* reiterano sempre gli stessi gesti, ritornano negli stessi luoghi e si trovano a rivivere le stesse situazioni. L'azione del tempo è dissimulata in un'illusione di una durata indefinita²⁹. L'idillio è tuttavia soltanto apparente, come evidenziano gli intervalli, gli *Zwischenräume*: in termini heideggeriani, «[...] ist die *eigentliche* Existenz nichts, was über der verfallenden Alltäglichkeit schwebt, sondern existenzial nur ein modifiziertes Ergreifen dieser»³⁰, come nelle riflessioni del barone Risach:

So lange alle die Verhältnisse, welche in meinen Amtsgeschäften vor-
kamen, in meinem Haupte waren, war nichts anderes darin. Sch-
merzvoll waren nur die Zwischenräume.³¹

Oltre che al *Wilhelm Meister* goethiano, il romanzo di Stifter viene anche a volte accostato a un altro grande *Bildungsroman*, l'*Enrico di Ofterdingen* novalisiano. Di là da qualsivoglia lettura parallela, l'interesse per le scienze naturali, per la geologia segnatamente, per il loro significato cosmico, lega di certo Stifter sia a Goethe sia a Novalis³². Considerando la singolarità delle

²⁹ Ivi, p. 24.

³⁰ Martin Heidegger, *Essere e Tempo* (*Sein und Zeit*, 1927), trad. it. di Alfredo Marini, con testo tedesco a fronte, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, p. 512 (corsivo nell'originale).

³¹ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer* (1857), in Id., *Werke und Briefe: historisch-kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Wolfgang Frühwald und Walter Hettche, Band 4.3, Stuttgart u.a., W. Kohlhammer, 2000, p. 213.

³² «Als ich in dem Frühling die Hauptstadt verlassen hatte und dem langsam über einen Berg empor fahrenden Wagen folgte, war ich einmal bei einem Haufen von Geschiebe stehen geblieben, das man aus einem Flußbette genommen und an der Straße aufgeschüttet hatte, und hatte das Ding gleichsam mit Ehrfurcht betrachtet. Ich erkannte in den roten, weißen, grauen, schwarzgelben und gesprenkelten Steinen, welche lauter plattgerundete Gestalten hatten, die Boten von unserem Gebirge, ich erkannte jeden aus seiner Felsenstadt, von der er sich losgetrennt hatte, und von der er ausgesendet worden war. Hier lag er unter Kameraden, deren Geburtsstätte oft viele Meilen von der seinigen entfernt ist, alle waren sie an Gestalt gleich geworden, und alle harrten, daß sie zerschlagen und zu der Straße verwendet würden. Besonders kamen mir die Gedanken, wozu dann alles da sei, wie es entstanden sei, wie es zusammenhänge, und wie es zu unserem Herzen spreche». Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, in Id., *Werke und Briefe*, cit., Band 4.2, 1999, pp. 27-28.

forme terrestri, il giovane Heinrich moltiplica a dismisura gli interrogativi; per quale motivo si è originata questa e non un'altra materia? È collegato alla cosmogonia? Quanti milioni di anni dovranno trascorrere prima che uno strumento umano sia in grado di misurare i cambiamenti?³³.

Nel proliferare degli interrogativi, la geologia diviene allora questione di «conformazioni decisive» [*entscheidende Bildungen*] in grado di orientare il cammino; oppure di «forma» [*Gestalt*] e di «segno» [*Zeichen*], come nel caso di una grande pietra nera da cui diparte un sentiero sicuro³⁴. Il termine *Zeichen*, attraverso la sua etimologia, *zeihhan* in alto-tedesco, indizio, sintomo, simbolo, ci conduce attraverso *Der Nachsommer*; tale originaria polisemia si rivela traversando il testo che, come nota Marianne Schuller interrogandosi in termini benjaminiani sul decadimento dell'arte auratica, può esser letto come una riflessione sulle possibilità dell'arte al principiar della seconda metà del XIX secolo³⁵. Tra le principali articolazioni attorno alle quali si rapprende la considerazione estetica evidenziamo, all'interno della «Casa delle rose», una statua in marmo bianco, una figura di fanciulla. «Es stammt aus dem alten Griechenland [...] und seine Geschichte ist sonderbar. Es stand viele Jahre [...] bei Cumä in Italien»³⁶. Non si tratta affatto di un mero sintomo della staticità e dell'immobilità dell'impianto del romanzo: intorno alla

³³ «Solche Fragen stimmten mich ernst und feierlich, und es war, als wäre in mein Wesen ein inhaltreicheres Leben gekommen. [...] Wenn eine Geschichte des Nachdenkens und Forschens wert ist, so ist es die Geschichte der Erde, die ahnungsreichste, die reizendste, die es gibt, eine Geschichte, in welcher die der Menschen nur ein Einschießel ist, und wer weiß es, welch ein kleines, da sie von anderen Geschichten vielleicht höherer Wesen abgelöst werden kann. Die Quellen zu der Geschichte der Erde bewahrt sie selber wie in einem Schriftengewölbe in ihrem Innern auf, Quellen, die vielleicht in Millionen Urkunden niedergelegt sind, und bei denen es nur darauf ankömmt, daß wir sie lesen lernen und sie durch Eifer und Rechthaberei nicht verfälschen. Wer wird diese Geschichte einmal klar vor Augen haben? Wird eine solche Zeit kommen, oder wird sie nur der immer ganz wissen, der sie von Ewigkeit her gewußt hat?» Ivi, pp. 32-33.

³⁴ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, Band 4.3, cit., p. 103.

³⁵ Cfr. Marianne Schuller, *Das Gewitter findet nicht statt oder Die Abdankung der Kunst. Zu Adalbert Stifters Roman «Der Nachsommer»*, in *Poetica*, 10 (1978), pp. 25-52.

³⁶ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, Band 4.2, cit., p. 76.

statua si costituisce un intreccio di movimento attivo. Si potrebbe affermare che la statua, *summa* dell'immobilità, sviluppi la sfida dialettica dell'agire. È una figura che rimanda Heinrich a Omero: «Ich dachte an Nausikae, wie sie an der Pforte des goldenen Saales stand und zu Odysseus die Worte sagte: 'Fremdling, wenn du in dein Land kömmst, so gedenke meiner'»³⁷. Secondo Christine Oertel Sjögren, la statua, la pulizia della sua forma compiuta, è un modello attraverso cui si evidenzia la minaccia della mancanza di forma³⁸. Come osserva Mathias Mayer, la statua di marmo è dunque una consegna per Heinrich, nel senso indicato dal sonetto di Rilke *Archaischer Torso Apollos*³⁹:

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
 darin die Augenäpfel reiften. Aber
 sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
 in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
 der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
 der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
 zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
 unter der Schultern durchsichtigem Sturz
 und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
 aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
 die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.⁴⁰

«Du mußt dein Leben ändern», devi cambiare la tua vita. La lirica rilkeana, segnatamente la sua chiusa, non coglie soltanto l'esortazione percepita da Heinrich, significa bensì il richiamo esteso alle interrogazioni e ai travagli

³⁷ Ivi, p. 74.

³⁸ Cfr. Christine Oertel Sjögren, *The Marble Statue as Idea. Collected Essays on Adalbert Stifter's Der Nachsommer*, Chapel Hill, 1972.

³⁹ Mathias Mayer, *Adalbert Stifter*, Stuttgart, Reclam, 2001, p. 163.

⁴⁰ Rainer Maria Rilke, *Archaischer Torso Apollos*, in Id., *Poesie*, edizione con testo a fronte a cura di Giuliano Baioni, vol. I, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p. 566.

estetici dell'integralità del romanzo. E nei travagli estetici della sua *Bildung*, Heinrich si ritrova nella chiesa di una piccola località detta Kerberg, davanti all'altare maggiore, che si erge come un ostensorio sul presbiterio. È intagliato in legno di tiglio, e le sue numerose figure non rispettano alcun criterio di proporzione. Come rimarca il suo mentore Risach, non siamo di fronte a un grossolano errore: la grandezza sproporzionata delle figure, al cui confronto una casa o un drago risultano piccoli, è verosimilmente rivolta ad esprimere il loro carattere soprannaturale⁴¹. Analogamente a quanto nota Pavel Florenskij a proposito della prospettiva rovesciata propria dell'icona, tali interrogazioni sembrano porre in questione «la concezione del mondo Leonardo-Cartesio-Kant» sorta sul «terreno rinascimentale» intorno alla prospettiva: «In altri termini la prospettiva è il procedimento che inevitabilmente risulta da una concezione del mondo, in cui si ammette un certo tipo di soggettività, la più priva di realtà, come vera base degli oggetti-rappresentazioni semireali»⁴². Così nell'apprendimento della pittura di Heinrich, nel nuovo *Reich*⁴³ di immagini che si schiude ai suoi sguardi, traluce l'interrogazione del *continuum*:

Wenn ich früher, vorzüglich bei Beginne dieser meiner Beschäftigung, nur auf Richtigkeit der äußeren Linien sah, so weit ich dieselbe darzustellen vermochte, und wenn ich nur die Farben annäherungsweise zu erringen im Stande war, so glaubte ich mein Ziel erreicht zu haben: jetzt sah ich aber auf den Ausdruck, gleichsam, wenn ich das Wort gebrauchen darf, auf die Seele [...]»⁴⁴

È una ricerca che risiede oltre l'ambito delle linee e dei colori, le trascende, nello sforzo di cogliere l'interiorità (*das Innere*)⁴⁵. Da quando impara ad amare la figura di marmo della «Casa delle rose» e da quando approfondisce l'interesse per la pittura attraverso la collezione di quadri del suo

⁴¹ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, in Id., *Werke und Briefe*, cit., Band 4.1, 1997, p. 285.

⁴² Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata* (*Обратная перспектива* [scritta nel 1919]) e *altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler, traduzioni di Carla Muschio e Nicoletta Misler, Roma, Casa del libro, 1983, pp. 126-27.

⁴³ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, Band 4.2, cit., p. 99.

⁴⁴ Ivi, p. 167.

⁴⁵ *Ibid.*

mentore, per Heinrich tutto è diverso da prima, molto diverso. Davanti ai quadri posseduti da Risach (Tiziano, Guido Reni, Veronese...), Heinrich riscopre anche i tesori custoditi con modestia dal padre: Annibale Carracci, Albrecht Dürer, i due Holbein, Van Dyck, Rembrandt... Tra gli altri, vi figura anche Jakob van Ruisdael. Il nome di Jakob van Ruisdael (1628-1682) merita una digressione, in quanto la sua pittura è assimilabile alla scrittura di Stifter: entrambi si sono cimentati nella creazione di un paesaggio nazionale. Il *continuum* stifteriano, l'*Austria perennis*, natura materia-viva soggetto, è comparabile con i paesaggi del pittore dei Paesi Bassi. La sua produzione significa gli sforzi di dar corpo a una nazione neonata di fronte alle minacce esterne, la nazione protestante di un popolo eletto. Le sue vedute forgiavano così una poetica nazionale, veterotestamentaria, fondendo paesaggio e religione, come ad esempio nel *Paesaggio con mulini a vento vicino a Haarlem* (1650), in cui le pale del mulino rimandano all'iconografia della crocefissione. Analoghe evocazioni le si ritrova in Albrecht Altdorfer (1480-1538), fondatore della scuola danubiana. Ci riferiamo segnatamente al *Paesaggio con abete* (1522), in cui la declinazione cristiana s'immerge in un paesaggio attraverso la coscienza di una nazione tedesca ancora di là dall'affiorare sulla superficie della storia. (Alle radici della funzione ideologica del paesaggio troviamo – in apparenza lontano dal nostro campo di forze estetiche – il richiamo all'ordine della dinastia Song [X-XIII sec.] in Cina⁴⁶).

Wer hat noch erst nur einen Grashalm so treu gemacht, wie sie auf der Wiese zu Millionen wachsen, wer hat einen Stein, eine Wolke, ein Wasser, ein Gebirge, die gelenkige Schönheit der Tiere, die Pracht der menschlichen Glieder nachgebildet, daß sie nicht hinter den Urbildern wie schattenhafte Wesen stehen, und wer hat erst die Unendlichkeit des Geistes darzu stellen gewußt, die schon in der Endlichkeit einzelner Dinge liegt, in einem Sturme, im Gewitter, in der Fruchtbarkeit

⁴⁶ Come scrive Federico Vercellone, il paesaggio è un'immagine immersiva in cui si definisce l'appartenenza a un mondo comune: vi emerge l'appartenenza di una determinata comunità di soggetti a una certa cultura, ai suoi simboli; nel contempo, questa si rivela quale strategia di autoriconoscimento attraverso un'uniformazione dello sguardo che implica violente esclusioni. Federico Vercellone, *Il futuro dell'immagine*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 76-77.

der Erde mit ihren Winden, Wolkenzügen, in dem Erdballe selber, und dann in der Unendlichkeit des Alls? Oder wer hat nur diesen Geist zu fassen gewußt?⁴⁷

Come significano queste parole di Risach, l'appellarsi agli *Urbilder*, alle immagini primarie, è cosa vana. Il travaglio estetico del *Nachsommer* è teso verso l'*Urbild*; come suo fondamento, come fondamento dell'arte, ha il divino, irraggiungibile – ogni opera è il tentativo umano di esprimerlo, «weil es dann schon das Göttliche selber wäre»⁴⁸. E l'innalzarsi verso il divino («Erhebung zum Göttlichen») è creazione del bello, tenera luce che uomini capaci conducono verso una maggiore chiarezza⁴⁹. La ricerca della luce del *Nachsommer*, una luce platonica, ci conduce in un altro luogo del romanzo, il castello dello Sternenhof, ove una ninfa marmorea fa da *pendant* alla fanciulla di Cuma di *Rosenhaus*. Agli occhi di Heinrich, per statura, dignità e gravità, la fanciulla di Cuma ha di gran lunga la precedenza; tuttavia, la ninfa gli sembra molto «anmutig, weich und klar»⁵⁰, promana una quiete che tranquillizza, inoltre possiede «jenes Reine und, ich möchte sagen, Fremde, das ein Gemälde nicht hat, das aber der Marmor so gerne zeigt»⁵¹. Il radicarsi della consapevolezza di «questo senso per l'estraneo» [*dieser Empfindung des Fremden*⁵²] trova fondamento nell'interesse di Heinrich per la geologia. Di fronte alla ninfa, al marmo quasi senza macchie, «la purezza» [*Reinheit*] ha «qualcosa di sublime» [*etwas Erhabenes*⁵³].

Nella ninfa stifteriana, nel suo qualcosa di estraneo (*Fremde*), si ravvisa un fattore intervallare, diastematico, individuato da Gillo Dorfles: il fenomeno di *ostranenie* (straniamento) studiato da Viktor Šklovskij, esteso negli orizzonti oltre le intenzioni del suo scopritore. In sostanza, l'*ostranenie* può essere considerata un fenomeno ubiquitario, applicabile non solo all'analisi

⁴⁷ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, Band 4.2, cit., pp. 143-44.

⁴⁸ Ivi, p. 145.

⁴⁹ Ivi, Band 4.3, cit., p. 57.

⁵⁰ Ivi, Band 4.2, cit., p. 124.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.* (nostra traduzione).

⁵³ *Ibid.* (nostra traduzione).

di un testo poetico o di un brano letterario, ma di qualsiasi prodotto artistico. Riassumendone il principio: ogni volta che un elemento semanticamente identificabile viene tolto dal suo contesto e inserito in un contesto estraneo, si avrà il verificarsi di un'*ostranenie*; ogni volta che una singola unità morfo-sintattica viene usata assumendo una funzione diversa da quella originaria, si avrà il verificarsi di un'*ostranenie*⁵⁴. Secondo Dorfles, notiamo, il fattore diastematico porterebbe a una rivalutazione dei significanti rispetto ai significati. Le singole opere, svincolate della necessità di essere subito ricondotte alle significazioni esplicite che le informano, potrebbero valere in base alla loro struttura, alla loro valenza «gestaltica». Una volta circoscritto nei suoi limiti, una volta diastemizzato, il significante in quanto tale (la base tangibile dell'opera) potrà essere un valore anche senza una previa esegesi⁵⁵. Il discontinuo si erge così di fronte alla pletora di stimoli e di sollecitazioni, di fronte al possibile annichilimento della facoltà immaginifica dell'individuo⁵⁶.

3. Per concludere

La ninfa dello Sternenhof, al pari della fanciulla di Cuma, al pari di tutta la caleidoscopica miriade di oggetti posseduti e collezionati dai protagonisti del *Nachsommer*, segnatamente le opere d'arte (e d'artigianato) di Risach, rinviavano nella loro infinita moltitudine all'incompiutezza di qualsivoglia collezione. Nella sua *Bildung*, Heinrich realizza che la raccolta di materiale per i suoi studi scientifici gli consente sì di sovrapporre e di accostare le diverse cose, ma, malgrado l'estrema esattezza del procedere, ciò non gli permette di interrogarsi sulle cause. Dunque, di fronte a tale deficienza gnoseologica ed epistemologica, decide di scomporre i pensieri, di scrivere tutto ciò gli percorre l'animo: «Vielleicht wird einmal in irgend einer Zukunft etwas daraus»⁵⁷. Qualsiasi collezione non è una mera somma di oggetti, bensì un'interrogazione sui nessi. Rileviamo, con Georges Didi-Huberman, che ogni

⁵⁴ Gillo Dorfles, *L'intervallo perduto* (1980), in Id., *Estetica senza dialettica*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 1875-2039, p. 1959.

⁵⁵ Ivi, p. 2033.

⁵⁶ Ivi, p. 2039.

⁵⁷ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, Band 4.2, cit., p. 187.

archivio visuale non esaurisce il mondo che rappresenta, ma funziona secondo un'economia della lacuna, delle rovine, del malgrado tutto⁵⁸. Ci sono molte più immagini che sono andate distrutte rispetto a quelle conservate. Pensando all'archivio esistente e a quelli sottratti ai nostri sguardi, da ultimo «es wird eine Abklärung folgen, die Übermacht des Stoffes wird vor dem Geiste, der endlich doch siegen wird, eine bloße Macht werden, die er gebraucht»⁵⁹. Questa asserzione del mentore Risach trova la sua chiosa, il suo compimento, nell'*explicit* del romanzo, nella convinzione del discepolo Heinrich: il *Bestreben*, lo sforzarsi nell'arte, nella poesia, nella scienza, conseguirà «Einfachheit, Halt und Bedeutung»⁶⁰ soltanto nel percorso verso la comunità, verso la sua pienezza.



«Von dem Stege liefen die Kinder durch die Gründe fort, und näherten sich immer mehr den Waldungen. Sie trafen endlich die Grenze des Holzes, und gingen in demselben weiter»⁶¹. Con i protagonisti del racconto *Bergkristall*, ci addentriamo da ultimo sintomaticamente nello *Hochwald*, nell'addensarsi della foresta, là dove iniziano gli *Holzwege*⁶², i sentieri che spesso si perdono nel bosco. Come osserva Morello, Stifter è il poeta dello *Hochwald*, della sua solitudine⁶³. Come in certi dipinti di Altdorfer, la luce filtra tra i rami. La presenza del bosco è un'ombra protettiva ma allo stesso tempo minacciosa – talvolta pare assorbire malignamente in sé tutta la luce. Ecco allora il collocarsi della poetica stifteriana «al limitar del bosco». In termini heideggeriani, la bellezza si dà proprio nella *Lichtung*, nella radura, al limitar

⁵⁸ Cfr. Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Huberman, *La forza delle immagini* (*L'expérience des images*, 2011), traduzione di Tito Vagni, Milano, Angeli, 2015, p. 74.

⁵⁹ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, Band 4.2, cit., p. 229.

⁶⁰ Ivi, p. 282.

⁶¹ Adalbert Stifter, *Cristallo di rocca*, cit., p. 88.

⁶² Ivi, p. 158.

⁶³ Riccardo Morello, *Adalbert Stifter*, cit., p. 129. Notiamo che in sanscrito, nella parola वन, *vāna*, foresta, la radice *van* significa «desiderare», «amare», «possedere». Monier-Williams, *Sanskrit-English Dictionary*, 1899, p. 917.

del bosco, tra il fremere delle foglie. Per Heidegger, l'opera d'arte ha funzione fondativa, è il porsi in opera della verità che getta fasci luminosi sulla radura dell'essere. «Dank dieser Lichtung ist das Seiende in gewissen und wechselnden Maßen unverborgen»⁶⁴.

Bibliografia

- Theodor W. Adorno, *Über epische Naivität* (1943), in Id., *Noten zur Literatur*, vol. 1, Frankfurt am Main, 1958.
- Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale (Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946), Torino, Einaudi, 1956.
- Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale* (1946), Volume 2, Paris, Albin Michel, 1998.
- Gillo Dorfles, *L'intervallo perduto* (1980), in Id., *Estetica senza dialettica*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 1875-2039.
- Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Huberman, *La forza delle immagini (L'expérience des images*, 2011), traduzione di Tito Vagni, Milano, Angeli, 2015.
- Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata (Обратная перспектива [scritta nel 1919]) e altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler, traduzioni di Carla Muschio e Nicoletta Misler, Roma, Casa del libro, 1983.
- Roberto Grossatesta, commento al trattato *De divinis nominibus* dello Pseudo-Dionigi.
- Martin Heidegger, *Essere e Tempo (Sein und Zeit*, 1927), trad. it. di Alfredo Marini, con testo tedesco a fronte, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006.
- Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte (Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935/1936), in Id., *Holzwege: sentieri erranti nella selva*, a cura di Vincenzo Cicero, testo tedesco a fronte, Milano, Bompiani, 2014.
- Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, in Id., *Gesamttausgabe*, I Abteilung, Band 8, F. am Main, Vittorio Klostermann, 2002 (1954) (tr. it., *Che cosa significa pensare?*, in Id., *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976).
- Immanuel Kant, *Critica del giudizio (Kritik der Urteilskraft*, 1790), a cura di Massimo Marassi, testo tedesco a fronte, Milano, Bompiani, 2014.

⁶⁴ Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte (Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935/1936), in Id., *Holzwege: sentieri erranti nella selva*, a cura di Vincenzo Cicero, testo tedesco a fronte, Milano, Bompiani, 2014, p. 92. La radura, il luogo aperto, la *Lichtung*, cui Heidegger si riferisce, non è pensabile come un'unità, ma come un «altro» che apre e garantisce in misura mutevole tanto l'essere non-nascosto dell'ente quanto il suo essere nascosto (Mario Perinola, *L'estetica contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 171).

- Georg Lukács, *Erzählen oder beschreiben* (1936), in Id., *Werke, Probleme des Realismus* I, Bd. 4, Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1971, pp. 197-242.
- Claudio Magris, *L'anello di Clarisse: grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* (1984), Torino, Einaudi, 1999.
- Claudio Magris, prefazione a Riccardo Morello, *Adalbert Stifter: alle soglie della modernità*, Udine, Campanotto, 1992, pp. I-X.
- Laura Mancinelli, *La nascita del Bildungsroman nella letteratura tedesca medievale*, in *Autocoscienza e autoinganno: saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguori, 1985, pp. 9-28.
- Mathias Mayer, *Adalbert Stifter*, Stuttgart, Reclam, 2001.
- Monier-Williams, *Sanskrit-English Dictionary*, 1899.
- Riccardo Morello, *Adalbert Stifter: alle soglie della modernità*, prefazione di Claudio Magris, Udine, Campanotto, 1992.
- Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches II*, in *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe* (eKGWB), auf der Grundlage der *Kritischen Gesamtausgabe Werke*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1967ff. und *Nietzsche Briefwechsel Kritische Gesamtausgabe*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1975ff., herausgegeben von Paolo D'Iorio.
- Mario Perniola, *L'estetica contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Rainer Maria Rilke, *Poesie*, edizione con testo a fronte a cura di Giuliano Baioni, vol. I, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994.
- Marianne Schuller, *Das Gewitter findet nicht statt oder Die Abdankung der Kunst. Zu Adalbert Stifters Roman «Der Nachsommer»*, in *Poetica*, 10 (1978), pp. 25-52.
- Hans Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1964.
- Chistine Oertel Sjögren, *The Marble Statue as Idea. Collected Essays on Adalbert Stifter's Der Nachsommer*, Chapel Hill, 1972.
- Adalbert Stifter, *Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842*, in *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, luglio 1842, nn.139-141.
- Adalbert Stifter, *Cristallo di rocca (Bergkristall, 1845)*, con testo a fronte, a cura di Maria Fancelli, traduzione di Paola Capriolo, Venezia, Marsilio, 2006.
- Adalbert Stifter, *Bunte Steine und Erzählungen*, München, Winkler, 1979.
- Adalbert Stifter, *Bunte Steine. Apparat. Kommentar*, vol. 2/4, in Id., *Werke und Briefe: historisch-kritische Gesamtausgabe*, von Walter Hettche, Stuttgart u.a., W. Kohlhammer, 1995.
- Adalbert Stifter, *Der Nachsommer* (1857), in Id., *Werke und Briefe: historisch-kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Wolfgang Frühwald und Walter Hettche, Stuttgart-Berlin-Köln, W. Kohlhammer, (Band 4.1) 1997, (Band 4.2) 1999, (Band 4.3) 2000 (tr. it. di M. Cottone, *Tarda estate*, Palermo, Edizioni Novecento, 1990).
- Federico Vercellone, *Il futuro dell'immagine*, Bologna, Il Mulino, 2017.