

Studia theodisca XXX

Friedrich Schiller • Johann Wolfgang Goethe
Christoph Ransmayr • Stefan Zweig
Giosue Carducci • Franz Sandvoß

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn

ISSN 2385-2917

Vol. XXX

Year 2023

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board:

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

Studia theodisca
Vol. XXX – Year 2023

Table of Contents

Alexandre Alves, Till Neuhaus – <i>«The way to the head must be opened through the heart». Enlightenment and Herzensbildung in Schiller</i>	p. 5
Giovanna Cordibella – <i>Carducci e il mondo tedesco. Bilanci e prospettive [Carducci and the German world. Assessments and perspectives]</i>	p. 29
Gianluca Esposito – <i>Il potere come dimensione politica e antropologica nel romanzo «Cox oder Der Lauf der Zeit» (2016) di Christoph Ransmayr</i> [Power as political and anthropological dimension in the novel «Cox or the Course of Time» (2016) by Christoph Ransmayr]	p. 61
László V. Szabó – <i>Stefan Zweig's Narratives of Migration and Emigration</i>	p. 83
Erminio Morengi – <i>«Von deutscher Baukunst» di Goethe, agli albori della “Geniezeit” nel segno dell’architettura gotica tedesca</i> [Goethe’s «Von deutscher Baukunst», at the dawn of the “Geniezeit” in the name of German Gothic architecture]	p. 95
Call for Papers	p. 137

Alexandre Alves, Till Neuhaus
(Rio Grande do Sul, Bielefeld)

«*The way to the head must be opened through the heart*»
Enlightenment and Herzensbildung in Schiller

ABSTRACT. The following paper discusses Schiller's interpretation of the German concept of *Bildung*, which appears to be a central term in Germany's culture, especially (but not limited to) the educational realm. As *Bildung* underwent massive transformations and has been re-interpreted multiple times throughout German history, this paper will start with a definitory exercise trying to organize the dynamics surrounding the term. Secondly, a two-fold historical context – firstly regarding the wider political and social dynamics of the time and secondly, a more biographical approach focusing on Schiller – will be provided. These contextualizing efforts will be succeeded by elaborations on Schiller's concept of *Herzensbildung*. The paper closes with a summary of key insights and further potential endeavors.

1. Introducing the German Concept of Bildung

The German concept of *Bildung* bears great potential for confusion and misunderstandings. Not just does it appear untranslatable into the English language (cf. Oelkers 1999) as the international discourse on education has developed diverging focus (cf. Vogt & Neuhaus 2021a), *Bildung* has also undergone enormous transformations since its introduction to the German language in the 11th century (cf. Neuhaus & Vogt 2022). Generally speaking, the history of the concept originated when monks – more specifically, monk Notker III. of St. Gallen – translated the Latin word *imaginatio* as *Bildung* (cf. Dörpinghaus & Uphoff 2011, 63) thereby describing the circumstance that God created mankind in his image (*German: Ebenbild*). Until the 18th century, the word and concept of *Bildung* remained primarily in the religious domain (cf. Nordenbo 2002, 342) describing processes of creation, making, or hardening (cf. Schneider 2012, 303) – all three (craft-related) descriptions

are hinting at the spiritual-religious processes of form-giving (cf. Kluge 1989), namely the subject's (self-)formation in God's intended way (cf. Neuhaus, Pieper & Vogt 2023). While *Bildung* has always featured a religious connotation (cf. Hellmeier 2016, 73), it entered the educational realm in the 18th century and, as Luhmann and Schorr argue (1988), has become pedagogy's «god-term» – abstract enough to enable discourse while simultaneously narrow enough so that the diverse discourse has a common point of reference (cf. Vogt & Neuhaus 2021a). It may be this fusion of the religious and the educational strata which led Koselleck (1990/2010, 114) to the observation that religious motives can still be spotted in (allegedly) secularized educational institutions, processes, and teachings.

Entering the educational realm in the 18th century, the concept of *Bildung* has attracted the attention of many of Germany's great philosophers, thinkers, scholars, writers, and artists, especially during the – intellectual extremely potent – times of German Idealism and New Humanism. What the large majority of these intellectuals had in common was, according to S. P. Stieger (2020, 65), that they «were dissatisfied with the educational goals of their contemporaries. Criticizing their orientation towards technical progress and usefulness as unethical and one-sided, the German New Humanists had their own vision of the desirable human condition». This latter condition strongly orients itself towards Ancient Greek ideals (cf. Neuhaus 2021; Lamm 2005, 93), thereby emphasizing a holistic and balanced approach to self-cultivation (cf. Neuhaus & Vogt 2022; cf. Humboldt 1792/2002, 64), which – apart from technical skill and knowledge – also considers (among others) moral development a meaningful dimension. According to S. E. Nordenbo, balance in this context should be understood as an internal (i.e. balancing one's own domains of competences) as well as an external process as «the individual and the public must be in harmony. Personal morality and politics are two sides of the same coin» (Nordenbo 2002, 348). Historically speaking, New Humanism's obsession with Ancient Greek ideals partly stems from the *Zeitgeist* (cf. Alves 2019) but was also perpetuated by the fascination with Ancient Greece on the part of personalities such as Wilhelm von Humboldt, who can be considered a central

figure of the German educational and *Bildung's* discourse (cf. Horlacher 2011, 38/39). Additionally, the protestant thinkers of the Enlightenment as well as New Humanism translated and interpreted the Ancient Greek texts and in the act of doing so put a distinctive (religious) spin on them (cf. Tröhler & Horlacher 2019, 4), which adds another layer of confusion on the relationship of *Bildung* and its referenced ideals.

However, apart from the rather philosophical discussion, *Bildung* also served – or, more precisely, was instrumentalized – for more worldly purposes, such as Germany's cultural demarcation from France (cf. Horlacher 2011), which followed the geopolitical tensions between the two countries. Further, the idea of *Bildung* also had effects on the social order within the German territory because, in the words of Stieger, «[w]hen the feudal system collapsed, the educational system (called *Bildungssystem* in German) took over an essential part of the task of organizing social relations and the distribution of wealth, power, and knowledge» (Stieger 2020, 66). Through certification, which could only be obtained in national *Bildungsinstitutionen*, the Prussian-German state not just regulated access to civil servant positions (cf. Neuhaus, Jacobsen & Vogt 2021; Neuhaus & Jacobsen 2022) but also legitimized the diverging social and economic outcomes of individuals (cf. Vogt & Neuhaus 2021b) as a certain class of economically successful individuals understood itself as *Bildungsbürgertum* (cf. Neuhaus 2021). Summarizing, it can be stated that the concept, interpretation, and ultimately meaning of *Bildung* – as all proxy concepts facilitating the search for truth – has always oscillated between two poles, one being rather outcome-oriented, the other rather focusing on inward-directed processes (cf. Neuhaus, Pieper & Vogt 2023). Despite the countless criticisms to which *Bildung* has – justly as well as unjustly – been exposed, it has consolidated itself as a central point of reference in educational research but also in public debate and is considered by many as a «discursive pivotal point in German history» (Bollenbeck 1994, 195). As such, *Bildung* with all its twists and turns can be considered a key concept of German culture and history. Yet, it should also not be forgotten that to this day there is still no comprehensive and unanimously agreed upon definition

of *Bildung* and therefore all approaches and conceptions of *Bildung* must be read in their specific historical context (cf. Böhm 2005, 90).

This paper will focus on an under-investigated and, as we shall argue, undervalued interpretation of *Bildung*, namely the concept of *Herzensbildung* [literally: education of the heart] as illustrated by German poet, playwright, and philosopher Friedrich Schiller (1759-1805). *Herzensbildung* should not be seen as just another facet of the rich philosophical discourse surrounding the concept of *Bildung*, but could also be read as a (much needed) plea for a re-calibration of current educational as well as societal trends. In order to argue for this standpoint, this paper will follow a three-part structure: Firstly, it will illustrate the historical as well as biographical circumstances in which Friedrich Schiller found himself and which, at least partially, influenced his approach to *Bildung* (section 2); as argued earlier, each concept of *Bildung* must be read in its specific historical background and section two will provide such a contextualization. After having sketched out relevant contexts, this paper will provide an interpretation of some excerpts of Schiller's Aesthetic Letters [*German*: «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen»] (section 3), since this work has proven itself crucial to the conceptualization of *Herzensbildung*. Section 3 will not just illustrate Schiller's thoughts on (*Herzens*-)*Bildung* but will also systematically relate them to the historical context previously outlined. The paper shall close with a summary of key insights (section 4) and shall further provide exemplary perspectives on how Schiller's concept could enrich current institutions and ideas.

2. *Herzensbildung* – Historical and Biographical Contexts

The concept of *Herzensbildung* – at the time, the heart was considered the place where feelings and moods originate (cf. von Hermann & Pfister 1863, 394-396) – has been central to Schiller; in fact, he even referenced it when discussing desirable traits he has been looking for in a female companion (cf. Kämper 2006, 12). Given the centrality of *Herzensbildung* for Schiller's work and life, the question arises which referential frames – i.e. ideals, ideas, historical occurrences and events – influenced Schiller in developing the

ideas encompassed in *Herzensbildung*. The following paragraphs will sketch out key contexts which can enrich the (otherwise decontextualized) analysis of the concept in Schiller's letters.

2.1. The French Revolution and Industrialization – The Larger Historical Context

Generally speaking, Schiller worked and published in the prime of New Humanism (around 1750 until 1830), a time in which the ideas of freedom – read as the individual's emancipation from external forces (cf. Weitz 2015, 470) – and renewal were central to philosophical thinking (cf. Ode 2022, 37). As such, it should not come as a surprise that Schiller's concept and thought features many contact points with works of his contemporaries, such as Immanuel Kant, Johann Wolfgang von Goethe, or Wilhelm von Humboldt (cf. Neuhaus & Vogt 2021a). Due to the strong emphasis on freedom and self-cultivation as well as its implication on *Bildung* and the associated institutions, the 18th century is sometimes also referred to as the pedagogical century (cf. Brachmann 2008). What all of these philosophical discussions and conceptualizations share was the idea that through *Bildung* the individual could initiate a self-formation process which leads to his or her betterment and – through accumulation – also to the improvement of the entire state or civilization (cf. Frevert & Wulf 2012, 2). The necessity for this personal as well as national/civilizational betterment however stems from observations made abroad, namely the French Revolution and the Reign of Terror which followed it.

Despite the Enlightenment's ideals, which largely inspired the French Revolution (cf. Fischer 1975, 432), Schiller and his contemporaries observed that public order collapsed and was succeeded by an immoral reign of terror after the removal of Louis XVI from the French throne. According to this view, the eradication of the Ancien Régime did not result in larger degrees of freedom or the betterment of the people (cf. Ode 2022, 37) and while «[t]his new thinking [Enlightenment] reflected changing economic realities: the rise of private property, market competition, and the bourgeois» (Carothers & Barndt 1999, 18), the French Revolution resulted in a state of political and legal arbitrariness endangering the very principles

Enlightenment's thought deemed central. The failure of the French Revolution was meaningful for Schiller in a plethora of ways. Foremost, it shook Schiller's beliefs in the correctness concerning the Enlightenment's concept of the human being as well as the state since «Clarification of the terms alone cannot achieve this» (Schiller 2010, 141). Later he concludes that reason and rationality alone can only create laws, yet «the courageous will and the living feeling must carry it out» (Schiller 2001, 330). This lack of willpower, feeling, and courage is sometimes referred to as the Enlightenment's anthropological misjudgment (Neuenfeld 2005, 37) which reduces the human being to its rationality and intellect and thereby neglects its potential for impulsive action. Alongside the power vacuum in France after the beheading of Louis XVI, this neglect of human's impulsive nature – one could also conceptualize it as a lack of maturity and/or morality – resulted in a deficit of freedom and the amplification of class differences (cf. Ode 2022, 37). Schiller took these observations seriously since his concept of *Herzensbildung* was designed to enable people to act more maturely and prevent a repetition of the events outlined above. According to Schiller, only *Herzensbildung* could provide a meaningful basis to initiate such a process (cf. Koch 2009, 404).

However, the French revolution and the associated processes and developments were not the only influential factors on Schiller's thinking. Apart from the observations made abroad, Schiller also considered conditions and developments in (the territory which should later become) Germany, namely the industrialization and the associated changes in the (occupational) lives of the people. Even though the observations made by Kocka (1988, 5) mainly refer to the *Kaiserreich* (1871-1918), the foundation for these developments were also laid in Schiller's time as the territories which should later become Germany experienced industrialization prior to the unification of the country. Compared to other European states at the time, Germany became a nation state relatively late, a process known as the German *Sonderweg* (cf. Kocka 1988, 3/4). As such, these observations provide a useful point of reference. Kocka (1988, 5) states that Germany «appeared to be a strange mixture of highly successful capitalist industrialization and socio-

economic modernization on the one hand, and of surviving pre-industrial institutions, power relations and cultures on the other» (cf. also Wehler 1973). In short: the state Schiller lived in experienced a certain degree of fragmentation, disunity, and brokenness due to the different socio-economic as well as occupational realities. However, this rift did not just divide different people or socio-economic classes but also affected the individual. As a result of processes which are today known as functional differentiation¹, the individual experiences alienation from its labor – an observation already made by Karl Marx (cf. 1996) – but also no longer has the chance to participate in multiple occupations. Given the fact that New Humanism's ideal human is a holistically educated and well-rounded being, the processes initiated and perpetuated by industrialization pose a serious threat to the proclaimed aims. Schiller himself observed this mismatch and argued that the given (working) conditions – including the necessity for specialization – make it impossible for the individual to educate or shape him- or herself in a holistic way as this way of working and living only enables partial or fragmented formation (cf. Koch 2009, 404). Schiller on the matter in letter 6: «In it [the modern world] he must specialize in a way that makes it impossible for him to develop into a «totality» (wholeness). Eternally bound only to a single small fragment of the whole, man forms himself only as a fragment» (qtd. in Koch 2009, 404). The program of *Herzensbildung* was also meant to address the inner fragmentation of the individual. As such, it can be argued that *Herzensbildung* – in the spirit of the Ancient Greek ideals and informed by the observations made in France – should be read as an agenda tackling the larger societal problems by improving the moral judgement of

¹ First formalized by Niklas Luhmann, functional differentiation describes the fact that each and every individual gradually professionalizes in one area of expertise and no longer splits its capacities between different occupations (cf. Schimank 2005). Thereby, each and every involved actor is gradually more dependent on others while also being more effective at his/her (single-minded) occupation. This process requires certain societal pre-conditions, such as the ability to communicate, trade/make exchanges etc., and is considered a marker of modern societies.

the individual as «the individual and the public must be in harmony. Personal morality and politics are two sides of the same coin» (Nordenbo 2002, 348). The Ancient Greeks even went a step further as they «thought of culture as character» (Gaddis 2018, 44).

2.2. Schiller's as *Lebenskünstler* – Biographical Contexts

As argued earlier, the time in which Schiller lived was characterized by transitions, turmoil, upheaval, and even revolutions – a fact which is also mirrored by his own biography as Ode (2022, 38) put it:

His father is a surgeon, he is the only son alongside five sisters. He begins law school at a military academy, where he experiences coercion and disciplining. He breaks off his studies, switches to medicine and becomes a regimental doctor. It may be striking that one of the best-known German poets was a doctor by profession. The knowledge he has acquired does not prevent him from cultivating a lifestyle that favors early physical decline.²

Relatively early in his career as a poet and playwright (at age 23), Schiller became hugely successful with his play *Die Räuber* (1782/83), a success which was mostly powered by young and freedom-loving adolescents as well as the *Bildungsbürgertum* (the educated neo-bourgeoisie) for whom his literature became a household name (cf. Sharpe 1998, 70). While the class of formally educated social climbers celebrated the criticism of the feudal system brought forward in *Die Ränber*, Schiller became a fugitive as the ruling class (in this case the duke) did not tolerate the critical attitude towards the system and issued an arrest warrant for Schiller (cf. Ode 2022, 38) – the official warrant argues that Schiller distanced himself from his medical workplace without permission (cf. Luserke-Jacqui 2011, 607). The following six years were primarily determined by his insecure legal as well as economic conditions, the latter also being amplified by his lavish lifestyle (cf. Ode 2022, 38). Only after being hired as a philosophy and history professor in Jena, Schiller was able to consolidate his lifestyle (cf. Prüfer 2002,

² Sources which only exist in German have been translated by the authors.

77-79), yet his health gradually deteriorated. Due to his newly acquired position as well as to his unabated fame coming from his continuous literary outputs, Schiller came in contact with most of the – German but also international – intellectual elites of the time. In 1799, Schiller alongside his family moved to Weimar where he also died in 1805 at age 45. Looking at his biography, Ode (2022, 38) assesses Schiller's life(style) as following:

His biography reveals to a large extent a kind of person who is nowadays commonly referred to as an «artist of life», and by this latter we have in mind those contemporaries who do not act according to mere instrumental rationality, but instead, out of their own conviction, do behave regardless or against prevailing conventions. He must toil for his success without the secure income and reputation enjoyed by his friend Goethe. He is denied that social independence which is illustrated and normatively claimed in his aesthetic concept of education by means of the figure of the artist.

Considering Schiller's personal as well as professional background, this paper adopts Wilkinson's and Willoughby's (1967) viewpoint and treats Schiller's letters as a philosophical inquiry into diverging sets of domains with beauty and aesthetics being central to his thinking. As such, an investigation of the concept of *Herzensbildung* may not just be relevant to the scholarship of *Bildung* – until today, a key concept of German culture – but also deepen the understanding of Schiller's philosophical presuppositions.

3. Herzensbildung in Schiller's Politic and Aesthetic project

In order to properly understand the concept of *Herzensbildung*, it is essential to briefly reconstruct the main claims of letters 1 to 8 of the *Ästhetische Briefe*. In the reconstruction proposed below, we also refer to the *Augustenburger Briefe* as an important source for understanding Schiller's thought. The excerpts are cited by letter number. All translations are our own.

The *Ästhetische Briefe* is the most systematic and influential among Schiller's philosophical works and a brief consideration of its genesis may help to shed some light on Schiller's intentions in writing them. In gratitude for receiving a stipend from the Prince von Augustenburg, Schiller began to write a series of letters, addressed to the prince, containing his views on art

and aesthetic beauty. His initial purpose was to provide a foundation for aesthetics or an «analytic of the beautiful», following the project he had been pursuing since the *Kallias Briefe*. The *Augustenburger Briefe*³, written to the Prince from Summer of 1793 onwards, provided the raw material to much of the *Ästhetische Briefe*. Yet, in the process of writing them, Schiller oscillated between two different plans. As it can be observed by scrolling through Schiller's letters to Körner, Garve and others in this period, by the Summer of 1794, Schiller appeared to relinquish the project of writing a foundation for aesthetics and devoted himself instead to aesthetic education and the role of beauty in the cultural development of humanity. In October of the same year nevertheless he resumed his original project of an analytic of the beautiful. After much vacillation and wavering, he finally made up his mind and decided to merge the two projects, purporting to write a study on aesthetic education accompanied by a theory of the beautiful⁴.

A traditional view of the *Briefe* construes them as an evasive retreat from politics into the ideal world of art⁵. But this scarcely seems to be Schiller's true intentions. For Schiller, the relationship between aesthetics and politics is much more complex than a mere alternative between an apolitical aestheticism

³ Schiller is believed to have sent seven long letters to the Prince. However, in February 1794 there was a fire in the palace where the letters were kept. Only five of the letters were recovered from copies of the originals. After the fire, the Prince asked Schiller to rewrite them, a request he could hardly refuse. In rewriting them, however, Schiller reformulated his thinking, which was moving ever closer to their final formulation in the *Ästhetische Briefe*.

⁴ Some commentators have argued that this decision has led to a divided, incoherent work, reflecting two contrasting views of beauty. While the discussion of aesthetic education approach beauty primarily as a means towards political and moral ends, the analytic of the beautiful considers beauty as an end in itself. This view is advocated, for example, in Wolfgang Düsing, *Friedrich Schiller, Über die Ästhetische Erziehung des Menschen, Text, Materialien, Kommentar* (Munich: Hanser, 1975), 138-141. We will not take sides in this polemic here, because what concerns us is not the structure of the *Briefe* per se, but primarily the concept of aesthetic education.

⁵ This view is shared by Georg Lukács, *Goethe und seine Zeit* (Bern: Francke, 1947); Georg Lukács, «Zur Ästhetik Schillers», in *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Berlin: Aufbau, 1954) and Wilkinson and Willoughby, «Introduction» to *Friedrich Schiller, On the Aesthetic Education of Man*. Oxford: Clarendon, 1967: xi-cxcvi.

and an instrumentalization of art for political purposes. As he puts it in the second letter, referring to the general enthusiasm aroused by the French Revolution, he wonders whether it is not unreasonable to look for a «code of laws for the aesthetic world» instead of being concerned with «the most perfect of all works of art, the building up of true political freedom». But Schiller ponders that «art is a daughter of freedom» and that it alone is capable of freeing man from the «necessity» that «bends a degraded humanity beneath its tyrannous yoke» and of overcoming «*Utility*», the «great idol of the age, to which all powers must do service and all talents swear allegiance». Schiller concludes the letter with the cryptic claim that «it is through Beauty that we arrive at Freedom» (Schiller, 1795/1980, p. 24) the meaning of which will become clear only much latter in the *Briefe*.

To understand why Schiller seems to prioritize beauty and art over politics, we need to consider the source of his political thought, which is in the modern republican tradition, that of Machiavelli, Montesquieu, Rousseau and Ferguson⁶. The core principle of this tradition is that civil liberty arises from moral character. Thus, for these thinkers, a republican constitution is only possible if citizens are virtuous, if they are capable of putting the common good before their private interests. When an attempt is made to found a republic without virtuous citizens, the inevitable result is its degeneration into an anarchy in which everyone tries to make their own interests prevail over those of others. From this comes Schiller's harsh diagnosis of modern society and his critique of the French Revolution. Indeed, Schiller's diagnosis of his own time is far from flattering:

Among the lower and more numerous classes we find crude, lawless impulses which have been unleashed by the loosening of the bonds of civil order and are hastening with uncontrollable rage to their brutal satisfaction [...]. On the other hand, the civilized classes present to us the still more repugnant spectacle of indolence, and a depravity of character which is even more appalling since culture itself is the source of it. (Fifth Letter)

⁶ On the influence of the republican tradition on Schiller, see Beiser (2005), p. 123-126 and Beiser (1992), p. 85-98.

Schiller sees his own society as «uncontrolled» and «corrupted,» relying upon a fragile social contract that risks relapsing into savagery or barbarism at every moment. Because of this state of affairs, sociability and civility are nothing but a superficial external veneer, which only disguises the crudest egoism that lies inside: «Selfishness has established its system in the very bosom of our exquisitely refined society, and we experience all the contagions and all the calamities of community without the accompaniment of a communal spirit» (Fifth Letter).

From this stance derives his attitude toward the French Revolution. For him, the outbreak of the Revolution brought the hope of a new humanity, based on law, justice, and freedom. But the degeneration of the revolution into the Reign of Terror was an eloquent sign that society was not prepared for it. In Schiller's words, the «attempt of the French people to establish themselves in their sacred human rights and to build a political freedom» is utterly fair, but the revolutionary terror showed that «the moment was the most propitious, but it encountered a corrupted generation, which was not up to the task» (*Augustenburger Briefe*)⁷. A republican constitution remains a dead letter if the people defending it follow their own self-interests instead of seeking the common good, in which case, it would only mean the replacement of a despotism by another. That is why Schiller believes that any attempt to change a nation's constitution is conditional on reforming the character of the people first. Using the Kantian principle of the autonomy of practical reason, he argues that the individual only is entitled to civil liberty if he/she can demonstrate the capacity for moral freedom.

Yet the reason for the failure of the Revolution resides also in the very nature of modern society. The present form of humanity is contrasted by Schiller with its past form, especially the form it had assumed in classical Greece. He thus opposes the divided, fragmented, and artificial character

⁷ In the *Ästhetische Briefe*, Schiller results at a similar (diagnostic) statement: «The fabric of the natural State is floundering, its rotten foundations are yielding, and there seems to be a *physical* possibility of setting Law upon the throne, of honoring Man at last as an end in himself and making true freedom the basis of political association. Vain hope! The *moral* possibility is wanting, and the favorable moment finds an apathetic generation» (Fifth Letter).

of modern mankind to the wholesome, natural, and genuine character of Greek humanity. From this point of view, an Athenian of the classical era represented in himself his entire world and the full range of human potentialities, whereas a modern European is seen as just a cog in a vast lifeless mechanism. It was culture itself - through the division of labor and the modern mechanical state - that broke the inner unity of human nature. In this way, the state has become a cold and abstract whole that rules over the concrete life of the individual and prevents him from developing his full human potential. Schiller also states, however, that there was no other way available to develop the multiple human potentialities in a complex society than by opposing them to each other. From this derives the claim that «the antagonism of powers is the great instrument of culture, but it is only the instrument; for as long as it persists, we are only on the way towards culture» (Sixth Letter).

The separate formation of human powers is beneficial for society at large, but not for the individual, who is subjected to a «fragmentary cultivation of human powers». And yet without such separation, the great achievements of modern science, philosophy, and art would not have been possible. For Schiller, nevertheless, there is no reason why present-day man/woman should be content to have his nature mutilated or to be a servant to the well-being of a future humanity. Schiller claims that wholeness is a prescription of reason itself and thus is part of nature's design for the human species. The dialectic that opposes the cultivation of individual powers to the formation of their totality must be only apparent. The wholeness of human nature must be able to be restored by some means that is available to us.

In the seventh letter, Schiller considers the possibility that this task can be accomplished by the action of the State, but soon dismisses it because the State, in its present form, is the source of the problem rather than its solution. A more wholesome humanity could not be founded by the State, but rather it is the State itself that would have to be founded on an uncorrupted humanity⁸. If this does not take place, any attempt at political reform becomes

⁸ Schiller regards the State not as a purpose in itself, but rather as a precondition for the true purpose, namely, the integral development of humanity. That is why he contrasts

«inopportune» and even «chimerical». It is only when this integral nature of the human being develops, when man starts to succeed in overcoming his/her inner division that he/she will be able to be the craftsman of the «political creation of Reason» (Seventh Letter). For the State is made by human beings, and only undivided and uncorrupted men/women can generate a State that is virtuous and uncorrupted. That is why a political revolution is not enough for this task, because it risks only replacing one despotism with another.

It is up to people to reestablish in their nature the totality destroyed by the artifice of modern civilization, and this is precisely the task that pertains to art. Schiller argues that aesthetic education is just a provisional means of human integration until this utopian future comes. Schiller's anthropology divides human nature in three drives that are grounded in physiology (the underlying unity of body and mind) and dynamically connected to one another. The *Stofftrieb* (sensuous drive) comes from our physical nature and allows us to deal with objects to fulfill our desires, instincts, and bodily needs. The individual who is under the *Stofftrieb* dwell in the present, living from moment to moment. The *Formtrieb* (formal drive) comes from our rational and intellectual nature and reflects our capacity for logical reasoning and abstract thinking. In contrast to the *Stofftrieb*, it is only concerned with what is timelessly true, like moral principles. But these two drives are not to be thought of as necessarily in conflict. We need both, but they must be harmonized through a third drive, the *Spieltrieb* (play-instinct) that seeks to balance our sensuous and rational natures. The experience of aesthetic beauty brings equilibrium to the two contrasting natures in us: «Through Beauty the sensuous man is led to form and to thought; through Beauty the spiritual man is brought back to matter and restored to the world of sense» (Eighteenth Letter)

the Athenian State that, under Solon, left the Athenian Citizenry free to develop, with the static and rigid Spartan state. In Athens the state was merely the vehicle for the human flourishing, in Sparta, at the contrary, the state was seen as an end in and for itself. This is of course a highly idealized view of classical Antiquity, but it contributes to enlighten Schiller's position concerning the state.

In Schiller's work, Beauty and art should be thought of in the broadest possible meaning, including not only the fine arts, but also good manners, social conventions, codes of honor etc. Contrary to what culture critics like Rousseau would say, refinement of manners is not a dispensable luxury, but a sign that the substance of social life is gradually being purified by the aesthetic form. Without the refinement of taste, human beings cannot develop a social character, harmonizing the aspirations of the individual with the general will of society:

Taste alone brings harmony into society, because it establishes harmony in the individual. All other forms of perception divide a man, because they are exclusively based either on the sensuous or on the intellectual part of his being; only the perception of the Beautiful makes something whole of him, because both his natures must accord with it. (Twenty-seventh Letter)

The political role attributed by Schiller to art and aesthetic education is closely intertwined with his consideration of the Enlightenment. The great goals of the Enlightenment movement - to eliminate superstition and create a rational society and state - could only be achieved if true Enlightenment reached the great public. The failure of the French Revolution to establish a stable republican constitution, however, cast doubt on the Enlightenment program itself. Since in the Revolution the sovereignty of reason became the Reign of Terror, it was doubtful whether it is possible or advisable to ground society and the state on purely rational principles. In Germany, this crisis of enlightened reason gave rise to the famous controversy between theory and practice among German *intelligentsia*⁹. Schiller emphasized ae-

⁹ This dispute took place mainly in the pages of the *Berlinische Monatsschrift*. The core of the controversy was the role of reason in politics, that is, whether reason alone is capable of determining the fundamental principles of the state and serving as a guide for practice. The participants in the dispute were divided between those who argued that reason alone is sufficient to define the basic principles of morality and legislation (Kant and Fichte) and those who objected to this conclusion, either on the basis of religion or prudential considerations (Rehberg, Gentz and Möser). Schiller was not directly involved in the controversy, but his arguments in the *Briefe* seem to be a response to it.

sthetic education as a means of bridging the gap between theory and practice, bringing Enlightenment reason to the broader public. He recognizes that *Aufklärung* led to enormous advances in the realm of intellect, developing the theoretical culture. However, this progress did not take place to the same extent in practical culture, which is the necessary and indispensable complement to the former:

The more urgent need of our age seems [...] to be the ennoblement of feelings and the ethical purification of will, for a great deal has already been done for the enlightenment of the understanding. We lack not so much knowledge of truth and right, but rather the effectiveness of this knowledge in determining the will; not so much light, but rather warmth; not so much philosophical culture, but rather aesthetic culture. I consider the latter to be the most effective instrument of character formation, and at the same time the one that is completely independent of the political situation, and thus can be maintained even without the help of the state. (*Augustenburger Briefe*)

Schiller also suggests that merely rational enlightenment, not tempered by feeling, was not only inadequate, but even dangerous: «The intellectual enlightenment on which the refined strata of society, not without justification, pride themselves, reveals on the whole an influence on character so little ennobling that it rather provides maxims to confirm depravity» (Fifth Letter)¹⁰. The destructive fury of the character Franz Moor in Schiller's play

¹⁰ In the *Augustenburger Briefe*, Schiller is still more emphatic in his critique of enlightenment: «The Enlightenment, of which the higher strata of our age not unjustly boast, is merely theoretical culture, and, taken as a whole, shows so little ennobling influence on the dispositions of men [*Gesinnung*] that it rather only helps to bring corruption into a system and to make it more incurable. A refined and consistent Epicureanism has begun to stifle all energy of character, and the ever-tightening fetters of necessity, as well as the increased dependence of mankind on the physical realm, has gradually led to the maxim of passivity and painful obedience to hold as the highest rule of life. Hence the narrowness in thought, the powerlessness in action, the pitiful mediocrity in achievement, which characterizes our age to its shame. And so we see the spirit of time wavering between barbarism and slackness, freethought and superstition, brutishness and infatuation, and it is only the balance of vices that still holds the whole together».

Die Räuber (1781) personifies the risk of this unilateral cultivation of mind at the expenses of feeling. The aristocratic villain Moor presents himself as a convicted materialist and considers others, his father and brother included, as mere means to his ends. Yet, as an example of the return of the repressed, his dreams are filled with phantasies of perdition and damnation, which ultimately drives him to kill himself. Franz Moor personifies thus enlightened reason reduced to pure rational calculation.

This is where *Herzensbildung* comes in. By the Eighth Letter, Schiller already established that aesthetic education is essential in the task of extending and spreading the Enlightenment. Unlike law and purely theoretical principles, the arts, by addressing the heart and imagination of the spectator, have a direct effect on their character. It is the concrete images of the theater, for example, that make virtue attractive and vice repellent, and not the abstract principles of the philosopher or the legislator. By acting on the very core of the spectator, art has the power to change not only their outward behavior (this is the role of the law), but also their attitudes and dispositions. It is through art that it will be possible to make reason sensible, incorporating the principles of reason into each person's own life.

The formation of sensibility, the cultivation of feeling through aesthetic form is seen by Schiller as the urgent task of his time and as a solution to the crisis of the Enlightenment brought about by the revolutionary terror in France:

It is, therefore, not enough to say that all enlightenment of the understanding deserves our respect only insofar as it flows back upon the character; to a certain extent it proceeds from the character, since the way to the head must be opened through the heart. The development of the faculty of sensibility is then the more pressing need of our age, not merely because it becomes a means of making the improved insight effective for our life, but for the very reason that it awakens us to this improvement. (Eighth Letter)

According to Schillerian anthropology, it is feelings and not abstract principles that determine action. By itself, however, the heart alone is not a good guide to action. This is so because those who allow themselves to be controlled only by their feelings can be easy prey for all kinds of fanaticism and

«enthusiasm» (*Schwärmerei*). It is from the coincidence between a «pure will» and a «clear understanding» that the harmonious and balanced character that is the purpose of aesthetic education can be achieved. The role of reason is to establish the law, but it is up to the heart to enforce it. The drives of human nature are the only driving forces in the world of the senses and, for this reason, only an educated sensibility is capable of overcoming «hostile egoism» and establishing the «law of sociability». The obstacles to the establishment of a rational society and state do not lie in the lack of knowledge or literate culture, but in the lack of decision, the «inertia of nature» and the «cowardice of the heart» (*Augustenburger Briefe*).

By moving away from Enlightenment rationalism, Schiller is already anticipating the much bolder claims of Jena romanticism, a form of romantic aestheticism that completely abandons the political aspirations of the *Aufklärung*. However, it is important to note that Schiller consistently maintained his commitment to the republican tradition and to Enlightenment ideals. The strength of his thought comes precisely from the way Schiller strove to balance the tension between opposites without giving in to either pole. His aesthetic project articulates in a complex and creative way the tensions between reason and sensibility, intellectual culture and the culture of feeling that were the substance of the philosophical and aesthetic controversy of that period.

4. Summary and Potential Implications

As we have argued above, in the process of elaboration of his aesthetic letters, Schiller was led to propose the concept of *Herzensbildung* as a response to three historical processes of his time: (1) the Enlightenment; (2) the German *Sonderweg*; and (3) the alienation of the individual in the modern commercial society. To conclude, each of these three aspects shall be briefly summarized and, in addition, some of the implications of Schiller's concept for the present will be highlighted.

First and foremost, the concept of *Herzensbildung* was proposed as a form of approaching the perceived shortcomings of the Enlightenment, which Schiller believed failed to address the human need for a balanced

development of all its faculties in an all-rounded formation. His critique of the French Revolution stems precisely from this diagnosis of the modern condition. In his view, informed primarily by the classical republican tradition, the revolution degenerated into a reign of terror because those who took part in it were not up to the task set before them. From a degenerated humanity, one cannot expect a virtuous state, but only anarchy and chaos. In order to address this shortcoming, it would be necessary to build up wholesome personalities, capable of putting the common good above their private selfishness, and this is a task that falls to art and to *Herzensbildung*.

Schiller's emphasis on an all-rounded education was also influenced by the fragmented and disunified state of Germany during his time. He believed that *Herzensbildung* could help to overcome these divisions and create a more cohesive and integrated society, thus providing a cultural foundation for the country as a nation. Finally, Schiller recognized the negative effects of industrialization on individual well-being, such as alienation from labor and fragmentation of the self. He saw *Herzensbildung* as a way to counteract these effects and help individuals maintain their integrity and wholeness.

Schiller's diagnosis – it should not be forgotten that Schiller was trained as a medical doctor – of the predicaments of his own time, as expressed in the aesthetic letters, is grounded in an anthropology that has resonated with subsequent generations of writers, artists and philosophers. For Schiller, the human being must be considered from a «full anthropological evaluation», according to which all the forces of the human spirit must be harmonized: practical reason and feeling, the universality of law and the individuality of inclination, nature and art, objectivity and subjectivity, head and heart. Yet in modern civilization, according to this diagnosis, reason has been overdeveloped but in limited directions. Consequently, the cultivation of feeling and sensibility, i.e., *Herzensbildung*, is viewed as the urgent task of the age, a task of momentous political and ethical implications.

Taking the observations of this paper seriously, the widespread image that Schiller's letters imply a kind of exile in the aesthetic domain as a result of his disillusionment with the French Revolution should be considered incorrect. Instead, Schiller can be read in a way that the aesthetic realm

functions both as an intermediary between the current physical state (governed by necessity and interest) and the future ethical state (governed by virtue and the common good) but also as a precondition for all political freedom. In an age when the development of civilization seemed to increasingly alienate man from himself, Schiller called on his contemporaries to further develop the ideas of the Enlightenment, based on harmony between intellect and sensibility, reason and feeling. This consideration of the unity of human nature, as inextricably linked to aesthetic formation, can be considered Schiller's most lasting contribution to modern thought.

Bibliography

- Alves, A. (2019). The German Tradition of Self-Cultivation (*Bildung*) and its Historical Meaning. *Educação & Realidade* 44(2). 1-18.
- Beiser, F. (2005). *Schiller as Philosopher: A Re-Examination*. Oxford: Oxford University Press.
- Beiser, F. (1992). *Enlightenment, Revolution & Romanticism: The Genesis of Modern German Political Thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- Böhm, W. (2005). *Wörterbuch der Pädagogik* (16. Aufl.). Stuttgart: Kröner.
- Bollenbeck, G. (1994). *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag.
- Brachmann, J. (2008). *Der pädagogische Diskurs der Sattelzeit: Eine Kommunikationsgeschichte*. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt.
- Büttner, F. (1990). *Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800*. In: Koselleck, R. (Hrsg.). *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II: Bildungsgüter und Bildungswissen*. Stuttgart: Klett-Cotta. 259-284.
- Carothers, T. & Barndt, W. (1999). *Civil Society. Foreign Policy*, 117, 18-24.
- Dörpinghaus, A., & Uphoff, I. K. (2011). *Grundbegriffe der Pädagogik*. Darmstadt: WBG Verlag.
- Eagleton, T. (1990). *The Ideology of Aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Fichte, J.G. (1794/1997). *On the Spirit and the Letter in Philosophy*. In: Bubner, R. (Ed.). *German Idealist Philosophy*. London: Penguin.
- Fischer, K. P. (1975). *John Locke in the German Enlightenment: An Interpretation*. *Journal of the History of Ideas*, 36(3), 431-446.
- Frevert, U. & Wulf, C. (2012). *Die Bildung der Gefühle*. *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 15 (Sonderausgabe 1), 1-10.
- Gaddis, J. L. (2018). *On Grand Strategy*. London/New York: Penguin Books.
- Habermas, J. (1990). *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Trans. Frederick G. Lawrence. Cambridge, MA: The MIT Press.

- Hellmeier, P D. (2016). Bildung Im Mittelalter: Albertus Magnus Und Meister Eckhart. *MTbZ* 67, 67-82.
- von Hermann R., & Pfister A. (Hrsg.). (1863). Real-Encyclopädie des Erziehungs- und Unterrichtswesens nach katholischen Principien (Bd. 2). Mainz: Florian Kupferberg.
- Hohr, H. J. Illusion – How Friedrich Schiller Can Cast Light on *Bildung*. In: Løvlie, L., Mortensen, K. P., Nordenbo, S. E. (Eds). *Educating Humanity: «Bildung» in Postmodernity*. Oxford: Blackwell Publishing. 169-185.
- Horlacher, R. (2011). *Bildung*. Bern: UTB Verlag/Haupt Verlag.
- Von Humboldt, W. (1792/2002). Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen. In: K. Flitner (Hrsg.), *Wilhelm von Humboldt - Werke in fünf Bänden* (S. 56-233). Darmstadt.
- Kämper, H. (2006). «Stehst mit höhern Geistern du im Bunde?»: Leitbegriffe des Schillerschen Frauenbildes. *Sprachreport: Informationen und Meinungen zur deutschen Sprache*, 22(1), 10-18.
- Kluge, F. (1989). Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin: De Gruyter.
- Koch, L. (2009). Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: *Hauptwerke der Pädagogik* (pp. 403-406). Brill Schöningh.
- Kocka, J. (1988). German History before Hitler: The Debate about the German Sonderweg. *Journal of Contemporary History*, 23(1), 3-16.
- Koselleck, R. (1990/2010): Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung. In (ders.), *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Frankfurt a. M. 105-154.
- Lamm, J. A. (2005). The art of interpreting Plato. In: J. Mariña (Ed.), *The Cambridge Companion to Friedrich Schleiermacher* (S. 91-94). Cambridge: Cambridge University Press.
- Leontiev, K. (2023). Schiller on Aesthetic Education as Radical Ethical-Political Remedy. *The British Journal of Aesthetics*, ayad003, <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayad003>
- Luhmann, N. & Schorr, K.E. (1988). Strukturelle Bedingungen von Reformpädagogik. Soziologische Analysen zur Pädagogik der Moderne. *Zeitschrift für Pädagogik*, 34(4), 463-480.
- Lukacs, G. (1956). Zur Ästhetik Schillers. In: *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Luserke-Jaqui, M. (2011). *Schiller-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- De Man, P. (1996). Kant and Schiller. In: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 135-162.
- Marx, K. (1996). Die entfremdete Arbeit. In: *Konflikttheorien* (pp. 155-166). VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Neuenfeld, J. (2005). Alles ist Spiel. Zur Geschichte der Auseinandersetzung mit einer Utopie der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Neuhaus, T. (2021). Theodor W. Adorno's Criticism of the German Concept of *Bildung*. *Thesis*, 10 (1), 111-133.
- Neuhaus, T., Jacobsen, M. & Vogt, M. (2021). Der verdeckte Megatrend? – Bildungshistorische Reflexionen zur fortschreitenden Digitalisierung als Treiber von Standardisierungstendenzen. *k:ON – Kölner Online Journal für Lehrer*innenbildung* 4(2), 233-252.
- Neuhaus, T. & Jacobsen, M. (2022). The Troubled History of Grades and Grading – A Historical Comparison of Germany and the United States. *Formazione e Insegnamento – European Journal of Research on Education and Teaching* 20(3). 588-601.
- Neuhaus, T., Pieper, M. & Vogt, M. (2023). Digitale Bildung zwischen Ideal, Realisierung und Kritik: Der Versuch einer Kontextualisierung von Digitalität durch den Begriff der Bildung. In: Newiak, D., Rommpel, J. & Martin, A. (Hrsg.). *Digitale Bildung jetzt! Innovative Konzepte zur Digitalisierung von Lernen und Lehre* (pp. 27-44) Wiesbaden: Springer Verlag/VS.
- Neuhaus, T. & Vogt, M. (2022). The Concept of German *Bildung* as a Realization of the Hero Archetype. *Historia Scholastica*. Vol.8 (2). 13-32.
- Nordenbo, S. E. (2002). *Bildung* and the Thinking of *Bildung*. *Journal of the Philosophy of Education*, 36(3), 341-352.
- Ode, E. (2022). Der Künstler – Ästhetische Bildung bei Friedrich Schiller. In: *Von Pilgern und Gastgebern* (pp. 37-84). Brill Schöningh.
- Oelkers, J. (1999). The Origin of the Concept of «Allgemeinbildung» in the 18th century. *Studies in Philosophy and Education*, 18(1), 25-41.
- Pott, Hans-Georg. (2010). Kultur als Spiel, Geselligkeit und Lebenskunst. Schillers *Ästhetische Briefe* und das humanistische Bildungsprogramm der Aufklärung. In: Stolzenberg, J., Lars-Thade, U. (Hrsg.). *Bildung als Kunst: Fichte, Schiller, Humboldt, Nietzsche*. Berlin: De Gruyter, 13-27.
- Prüfer, T. (2002). *Die Bildung der Geschichte. Friedrich Schiller und die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft*. Köln: Böhlau Verlag.
- Safranski, R. (2004). Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus. München: Hanser Verlag.
- von Schiller, F. (1795). Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Available in: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/%C3%9Cber+die+%C3%A4sthetische+Erziehung+des+Menschen+in+einer+Reihe+von+Briefen>. Access: 09.20.2023.
- von Schiller, F. (1793) Augustenburger Briefe. Available in: <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefe/briefe-an-herzog-von-augustenburg/>. Access: 09.20.2023.
- von Schiller, F. (2010 [1876]). Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen. Stuttgart: Reclam.

- Schneider, K. (2012). The Subject- Object Transformations and «Bildung». *Educational Philosophy and Theory*, 44(3), 302-311.
- Schimank, U. (2005). Funktionale Differenzierung und gesellschaftsweiter Primat von Teilsystemen – offene Fragen bei Parsons und Luhmann. *Soziale Systeme*, 11(2), 395-414.
- Sharpe, L. (1998). «Wahrheit Allein Sollte Mich Leiten»: Caroline Von Wolzogen's Schiller Biography. *Publications of the English Goethe Society*, 68(1), 70-81.
- Stieger, S. P. (2020). Transformative Theory of Bildung: A new chapter in the German tale of Bildung. *IJHE Bildungsgeschichte – International Journal for the Historiography of Education*, 10(1), 64-80.
- Tröhler, D. & Horlacher, R. (2019). Histories of Ideas and Ideas in Context. In: T. Fitzgerald (Hrsg.), *Handbook of Historical Studies in Education*. Springer Singapore.
- Vogt, M. & Neuhaus, T. (2021a). Self-Cultivation and the Concept of German *Bildung*. In M. A. Peters, T. Besley & H. Zhang (Eds.), *Moral Education and the Ethics of Self Cultivation – Chinese and Western Perspectives* (S. 151-167). Wiesbaden: Springer.
- Vogt, M. & Neuhaus, T. (2021b). Fachdidaktiken im Spannungsfeld zwischen kompetenzorientiertem fachlichem Lernen und inklusiver Pädagogik: Vereinigungsbemühungen oder Verdeckungsgeschehen? *Zeitschrift für Grundschulforschung* 14(1), 113-128.
- Wehler, H. U. (1973). *Das deutsche Kaiserreich 1871 - 1918*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Weitz, E. D. (2015). Self-Determination: How a German Enlightenment Idea Became the Slogan of National Liberation and a Human Right. *The American Historical Review*, 120(2), 462-496.
- Wilkinson, E. M., & Willoughby, L. A. (1967). *On the aesthetic education of man in a series of letters*. Oxford: Clarendon.

* * *

Giovanna Cordibella
(Berna)

*Carducci e il mondo tedesco. Bilanci e prospettive**

[*Carducci and the German world. Assessments and perspectives*]

ABSTRACT. The essay takes a systematic look at some perspectives on the study of Giosue Carducci's relations with German culture, offering a review of the research until today, examples of case studies, and a reflection on possible future research perspectives. Among the various areas addressed is that of the study of Carducci's translations from German, with remarks on Carducci's role in the transfer processes between Italy and Germany. Among other things, emphasis is given to the relevance of investigations into translations not yet published in the National Edition of Carducci's Works. The last paragraph of the essay gives an account of a first census of Carducci's autographs that have become part of German, Austrian and Swiss collections. In particular, prominence is given to autographs now preserved at the Fondation Martin Bodmer (Cologne, Genève): a manuscript of the ode *Su Monte Mario* (whose traces had been completely lost) and a still-unknown autograph of the poem *Per la proclamazione del regno d'Italia*.

Ho caro che Voi abbiate inteso come e quanto io ami e senta la vostra grande letteratura. Vorrei aver più tempo e agio a conoscerla tutta. Italiani e Tedeschi potremo qualche volta intenderci anche nell'arte, anzi specialmente nell'arte.

G. Carducci, lettera a Franz Sandvoß, Bologna, 27 apr[ile] 1890

Lo studio dei rapporti di Carducci con il mondo tedesco costituisce una prospettiva di indagine del continente carducciano – diciamolo subito – di primo rilievo, risultando centrale per cogliere appieno lo sviluppo di alcune sperimentazioni del Carducci poeta (così fertili per la lirica novecentesca), nonché il dialogo e la trama dei rapporti intertestuali intrattenuti dai suoi versi con modelli europei. Ma è inoltre prospettiva assai proficua per indagini

* Versione scritta dell'intervento tenuto in apertura del convegno *Tra ammirazione e conflitto. Carducci e il mondo tedesco* (Accademia di Studi italo-tedeschi, Merano, 23-24 settembre

su altri fronti, come lo studio dell'esperienza intellettuale e della cultura di Carducci, interessato a più ambiti del mondo tedesco tra cui quello musicale, la cartografia inoltre delle sue reti intellettuali internazionali e, nel contempo, la ricognizione della sua attività di critico e storico della letteratura (sempre aggiornato sugli studi più attuali prodotti dalla comunità scientifica europea, con occhio di particolare riguardo proprio per pubblicazioni di esponenti della *Romanistik*). Si tratta altresì di un'angolazione privilegiata, infine, per l'approfondimento di un settore assai rilevante della sua officina, quello della traduzione, e quindi anche del suo ruolo di mediazione – la sua riconosciuta *Vermittlungsrolle* – della letteratura tedesca in Italia. Se si guarda d'altra parte al secondo Ottocento tenendo conto dei recenti sviluppi metodologici della teoria della cultura, come lo studio del *transfert culturel*¹, non v'è dubbio che proprio Carducci spicchi come figura chiave in quel processo stratificato di mediazione tra i due secoli della cultura tedesca in quella italiana. Studiare Carducci da questa angolazione comporta dunque l'approfondimento di molteplici direzioni di ricerca (ne ho nominate sopra soltanto alcune in modo cursorio), e rappresenta inoltre uno degli approcci che può contribuire all'opportuna collocazione della sua figura e della sua opera in uno spazio europeo, mettendo in luce rapporti transnazionali, produttivi scambi, interconnessioni.

Il compito che mi è stato affidato – tracciare bilanci e prospettive di un campo di ricerca così diversificato e complesso – è arduo. Ho ritenuto di selezionare alcune tappe rappresentative ed emblematiche, al fine di dare

2022). Vorrei esprimere la mia gratitudine a tutti coloro che, con preziose consulenze, hanno facilitato le ricerche di cui si dà conto in queste pagine: Matteo Rossini e Marco Petrolli (Casa Carducci, Bologna); Yoann Givry (Fondation Martin Bodmer, Cologny, Genève), Steffen Hoffmann e Susanne Dietel (Universitätsbibliothek Leipzig); Wolfgang Göldi (St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana); Benedicta Erny (Basel, Universitätsbibliothek). Vorrei inoltre esprimere la mia gratitudine alla Fondation Martin Bodmer per aver concesso l'autorizzazione a pubblicare, a corredo del saggio, le riproduzioni degli autografi carducciani acquisiti dal collezionista zurighese e conservati, oggi, a Cologny.

¹ Cfr. Th. Keller, *Kulturtransferforschung: Grenzgänge zwischen den Kulturen*, in S. Moebius, D. Quadflieg (Hrsg.), *Kultur. Theorien der Gegenwart*, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2011², pp. 106-119.

inizio a un bilancio, per quanto ancora provvisorio, e di avviare inoltre una riflessione sulle prospettive di ricerca ancora foriere di sviluppo.

1. Letteratura nazionale e «Weltliteratur»

Una tradizione esegetica ormai più che secolare ha introdotto fondamentali differenziazioni, ancora oggi imprescindibili, nell'indagine dei rapporti di Carducci con il mondo tedesco, sottolineando come essi configurino uno *Spannungsfeld* regolato da poli antitetici e coesistenti, dal quale non è oscurabile anche il sussistere di posizioni antigermaniche carducciane. Con ponderati argomenti nel 1927 lo svizzero Erwin Hunziker ha problematizzato l'univoca tesi dell'antigermanesimo di Carducci che è stata formulata in pubblicazioni critiche primonovecentesche prodotte in un *milieu* intellettuale prossimo all'irredentismo², e ha sottolineato come tali posizioni polemiche dell'autore, ricondotte da alcuni critici a una monolitica *Deutscheindlichkeit*, vadano inquadrare nella temperie antiaustriaca (post)-risorgimentale (così come nell'opposizione a tendenze pangermaniche, accentuatesi dopo Sédan), e come esse coesistano con lo sviluppo di un produttivo dialogo di Carducci con la cultura dei paesi di lingua tedesca³. Ammirazione e conflitto costituiscono a tutti gli effetti i due poli dicotomici entro cui si configura tale rapporto, il quale richiede pertanto di essere indagato operando più *distinguo* tra diversi piani d'indagine e tenendo inoltre conto della specificità delle diverse fasi della lunga parabola carducciana.

Proprio l'attenzione alle scansioni cronologiche e quindi all'evolversi diacronico delle posizioni di Carducci è fondamentale premessa anche per lo

² Cfr. G. Natali, *La guerra delle nazioni e il poeta della terza Italia*, Vela latina, Napoli 1914; F. Lo Parco, *Lo spirito antitedesco e l'irredentismo di Giosuè Carducci: la voce e il monito del poeta nell'ora presente della patria italiana*, Spadafora, Salerno 1915. Il libro di Lo Parco è significativamente portato a esempio, in uno studio recente sul «problema dell'identità» nella cultura e nelle arti italiane, di pubblicazione critica primonovecentesca che riflette posizioni ideologiche irredentiste; cfr. D. Dombrowski (Hrsg.), *Kunst auf der Suche nach der Nation. Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus*, Lukas, Berlin 2013, p. 199, n. 38.

³ Cfr. E. Hunziker, *Carducci und Deutschland*, Graphische Werkstätten Sauerländer, Aarau 1927, pp. 20-29.

studio della sua relazione con la letteratura di lingua tedesca, come è stato messo in luce da una lunga filiera di studi che va dall'indagine pioniera di Margherita Azzolini *Carducci und die deutsche Literatur*, uscita a Tubinga nel 1910, sino a sondaggi intrapresi nel nuovo millennio, come quelli avviati nel 2007 in occasione del Centenario carducciano e in seguito alle sue celebrazioni⁴. Tali studi procedono a mettere tra l'altro in luce il sussistere di un *Wendepunkt* nel periodo bolognese, tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta dell'Ottocento, quando inizia a registrarsi un mutamento nella posizione di Carducci rispetto alle tendenze misonestiche ed esterofobe dei suoi esordi. Se nel pieno delle polemiche pedantesche giovanili lo studio delle letterature straniere era infatti come noto messo al bando, risultando ascritto a un processo di imbarbarimento della tradizione classica, Carducci negli anni bolognesi procede alla revisione di tale posizione. Intensifica di pari passo le letture degli autori non italiani, facendo anche mirati acquisti librari per la sua collezione privata. Queste acquisizioni, ben documentate, arricchiscono in modo consistente la sua biblioteca anche sul versante del fondo germanico e testimoniano la volontà carducciana di poter avere un accesso diretto ai testi originali, talvolta ancora del tutto ignoti all'epoca in Italia o scarsamente recepiti. Nello stesso periodo Carducci dà avvio allo studio della lingua tedesca e all'attività di traduzione. Inizia inoltre a recepire e a far proprio – seppur con personali adattamenti – il concetto goethiano di *Weltliteratur*. Sappiamo come ben conoscesse i *Colloqui* di Johann Wolfgang Goethe con Johann-Peter Eckermann, letti anzitutto nella traduzione francese di Émile Delerot; va tuttavia indicato in Giuseppe Mazzini un centrale

⁴ Cfr. M. Azzolini, *Carducci und die deutsche Literatur*, Laupp, Tübingen 1910, pp. 5ss.; E. Hunziker, *Carducci und Deutschland*, cit., pp. 31-135; C. Fasola, *La letteratura tedesca nelle opere di G. Carducci*, in «Rivista di Letteratura Tedesca», 1907, pp. 86-100; G. Capovilla, *Giosuè Carducci*, Piccin Nuova Libreria – Vallardi, Padova 1994, pp. 42-47; E. Candela, *Carducci lettore europeo*, L'Orientale Editrice, Napoli 2001, pp. 32-39. Rimando inoltre a G. Cordibella, *Carducci e la cultura tedesca*, in E. Pasquini, V. Roda (cur.), *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, Bononia University Press, Bologna 2009, pp. 355-383; Ead., *Carducci inedito: le versioni dai tedeschi (con un inventario)*, in Andrea Carrozzini (cur.), *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci* (Atti del convegno, Lecce, 2-4 ott. 2008), Congedo Editore, Galatina 2010, pp. 341-361.

tramite per una riflessione sul tema e, non a caso, Carducci assumerà come traduzione del termine *Weltliteratur* non tanto quella (letterale) proposta da Delerot nell'edizione parigina delle *Conversations* («littérature universelle»)⁵, bensì quella adottata nel saggio-manifesto di Mazzini *D'una letteratura europea*⁶. Pur prendendo le distanze dal «cosmopolitismo letterario liberale»⁷ di un Mazzini, Carducci – siamo ormai negli anni Ottanta dell'Ottocento – riconosce il sussistere di una comunità letteraria transnazionale e interpreta l'indicazione di Goethe come «il consenso dato dall'Europa alla superiorità di alcuni scrittori esorbitanti dall'orizzonte di una patria»⁸. Nell'epoca contemporanea questo primato è esplicitamente riconosciuto proprio a esponenti della letteratura tedesca⁹. Nel differenziarsi dalla posizione mazziniana, Carducci si smarca dunque dall'ottimistico auspicio dell'avvento di una vera e propria unità letteraria d'Europa, con le sue ben note implicazioni politiche sovranazionali¹⁰. A caratterizzare Carducci, così proiettato a riaffermare anche in questa fase l'egemonia della cultura della nazione italiana¹¹, è piuttosto una duplice e irrisolta tensione tra la difesa di quanto vi è di più specifico nella propria identità culturale e l'apertura a una pluralità di tradizioni. Una postura che si riflette anche nel suo complesso posizionarsi verso i modelli poetici d'oltralpe. Se la conquista di un orizzonte culturale allargato, in particolare nel periodo di genesi delle *Odi barbare*, è di primo rilievo anche per la ricerca poetica carducciana, a instaurarsi sono

⁵ *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie, 1822-1832, recueillies par Eckermann*, vol. I, trad. par È. Delerot, Charpentier, Paris 1863, p. 298.

⁶ Cfr. G. Mazzini, *D'una letteratura europea* [1829], in Id., *Scritti letterari editi e inediti*, Galeati, Imola 1906, pp. 177-222.

⁷ G. Carducci, *Mosche cocchiere*, edizione e commento a cura di L. Tomasin, in Id., «*Classica e odierna*»: studi sulla lingua di Carducci, Olschki, Firenze 2007, pp. 169-200: qui p. 193.

⁸ Ivi, p. 194.

⁹ Cfr. ivi, pp. 193-194.

¹⁰ Cfr. F. Sinopoli, *La letteratura europea come universo mitopoietico in Giuseppe Mazzini*, in Ead., *Il mito della letteratura europea*, Meltemi, Roma 1999, pp. 35-38.

¹¹ Cfr. L. Fournier-Finocchiaro, *Giosuè Carducci et la construction de la nation italienne*, Presses universitaires de Caen, Caen 2006.

tuttavia pure dinamiche concorrenziali. Riconsideriamo queste ultime, allargando lo sguardo anche al sussistere, proprio nei rapporti di Carducci con la cultura tedesca negli anni Ottanta dell'Ottocento, di una documentata reciprocità di processi agonali.

2. Il Carducci «barbaro» e la tenzone con Theodor Mommsen

Un decisivo impulso all'avvio delle sperimentazioni barbare deriva a Carducci, come noto, dal confronto con moderne opere di poeti tedeschi, come le *Römische Elegien* di Goethe, e dal proposito di forgiare a sua volta versi improntati a misure metriche antiche con «il flessibile italiano»¹². Altrettanto risaputo è come il cantiere del Carducci barbaro intersechi l'officina del traduttore dove, in questa congiuntura, è intensificata l'attività del *vertere* i lirici tedeschi. Nell'assetto definitivo delle *Odi barbare* l'esito di un potenziato confronto sul fronte traduttivo con la poesia germanica si riflette anche nell'organizzazione macrotestuale del libro. Nella prima edizione (1877) della silloge, Carducci opta per includervi una sola traduzione dal tedesco, quella dell'ode asclepiadea di August von Platen *Der Turm des Nero* (*La torre di Nerone*), i cui primi abbozzi risalgono addirittura al 1875. Il Carducci traduttore era infatti passato a confrontarsi, dopo il corpo a corpo nei primi anni Settanta con le ballate di Platen, anche con le sue odi, riconoscendo in questo lirico nella fase barbara un vero e proprio «Meister der Form»¹³. Nell'architettura definitiva delle *Barbare* l'epilogo della raccolta passa invece a essere costituito da un vero e proprio ciclo di *Versioni* da Platen e Friedrich Gottlieb Klopstock, modelli di un «rinnovamento classico» realizzato tramite la sperimentazione moderna di metri antichi. L'ambivalenza della postura del poeta delle *Barbare* rispetto a questi antecedenti è stata già oggetto di più rilievi negli studi carducciani: se Carducci riconosce «il valore

¹² G. Carducci, lettera a G. Chiarini del 1° gennaio 1874, scritta nel periodo aurorale di genesi del progetto delle *Barbare* («Ho voglia di fare [...] delle elegie in esametri e in pentametri come Goethe. Non so perché quel che egli fece col duro e restio tedesco non possa farsi col flessibile italiano», in G. Carducci, *Lettere*, vol. IX, Zanichelli, Bologna 1942, p. 5).

¹³ A. Landolfi, *Giosuè Carducci übersetzt Platen*, in G. Och, K. Kempf (Hrsg.), *August Graf von Platen im Horizont seiner Wirkungsgeschichte*, De Gruyter, Berlin 2012, pp. 61-70, qui p. 63.

artistico dei precedenti d'oltralpe», si impegna tuttavia «a superarli al fine di riattingere [...] la matrice latina della tradizione italiana»¹⁴.

La pubblicazione delle *Odi barbare* contribuisce non di poco a potenziare l'interesse nel campo letterario tedesco per Carducci, recepito ora anche come il «Klopstock della moderna Italia»¹⁵. Tra le dinamiche di contatto e confronto transnazionale che agiscono in questa fase va portata l'attenzione – ai fini di un rinnovato riesame fondato su base anche documentaria – sulla celeberrima tenzone italo-tedesca che prende avvio nei tardi anni Settanta dell'Ottocento per iniziativa dello storico Theodor Mommsen. Più fonti comprovano l'ambivalente posizionarsi dell'autore della *Römische Geschichte* rispetto a Carducci: Mommsen vi riconosce un poeta di indiscusso valore e dalla fama internazionale crescente («Per carattere e abilità l'Italia non ha visto da Giusti una personalità simile, e l'attenzione verso di lui è divenuta molto viva in Italia come da noi»)¹⁶, ma esprime pure riserve in merito alla sua arte versificatoria. È Mommsen a inviare da Firenze nell'ottobre 1879 a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf un pacchetto di libri comprendente anche testi carducciani, accompagnati da un giudizio sulla sua poesia che include accanto a lodi pure una critica alle «alcäischen Strofen» delle *Barbare*¹⁷. Il progetto di pubblicare le proprie «Übersetzungsleistungen»¹⁸ – le traduzioni tedesche che sia Mommsen che Wilamowitz avevano approntato in quei mesi di liriche carducciane – si definisce nel novembre seguente e la *plaquette* esce a Berlino nel Natale dello stesso 1879 per i tipi di Büxenstein.

¹⁴ G. Capovilla, *Giosuè Carducci*, cit., p. 46.

¹⁵ O. Hauser, *Italienische Dichtung in Deutschland*, in «Das literarische Echo», VII, 1, 1° ottobre 1904, pp. 915-920, qui p. 917 («Klopstock des modernen Italiens»).

¹⁶ Th. Mommsen, lettera al fratello Tycho Mommsen, 1880, qui citata da L. Wickert, *Drei Vorträge über Theodor Mommsen*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1970, p. 77 («An Charakter wie an Kunst hat Italien seit Giusti keine zweite ähnliche Erscheinung gehabt, und die Aufmerksamkeit auf ihn ist in Italien wie bei uns sehr lebhaft geworden»).

¹⁷ Cfr. Th. Mommsen, lettera a U. von Wilamowitz-Moellendorff, Firenze, 22 ottobre 1879, in Th. Mommsen, U. von Wilamowitz-Moellendorff, «Aus dem Freund ein Sohn»: *Briefwechsel 1872-1903*, Bd. 1, hrsg. v. W.M. Cader III und R. Kistein, Weidmann, Hildesheim 2003, pp. 110-113.

¹⁸ Ivi, pp. 116-117 (lettera di Mommsen a Wilamowitz, Charlottenburg, 28 nov. 1879).

Il seguito è noto: l'invio a Carducci da parte di Mommsen di più esemplari del libello, uno dei quali con la dedica manoscritta in lingua italiana, ove veniva ribadita la superiorità della «Musa alemanna» nel forgiare metri ricalcati su moduli classici¹⁹. Un gesto di sfida di cui Mommsen ridimensiona successivamente la portata polemica²⁰. Se è indubbio che questa *plaque* possa essere anzitutto letta come un omaggio al poeta italiano (raccolge infatti alcune delle prime traduzioni che siano state approntate in tedesco di sue liriche; Carducci, d'accordo con Chiarini, promuoverà il volumetto in Italia a mezzo stampa), è anche evidente come Mommsen e Wilamowitz muovessero nel contempo una critica agli esiti metrici delle *Barbare*, orientate a soluzioni diverse da quelle impiegate dai lirici germanici che si erano confrontati con analoghe sperimentazioni. Un colloquio tra Carducci e Mommsen (avvenuto plausibilmente a Firenze nel 1879)²¹ era ruotato proprio intorno alla supposta «impotenza della lingua italiana» – come lo storico tedesco ha pure ribadito nel dialogo epistolare con Wilamowitz – di forgiare «la strofe saffica»²².

Il riesame oggi di questa tenzone italo-tedesca induce piuttosto a riflettere, storicizzando la polemica contingente e le sue spinte agonali, sui *Transferprozesse*, ovvero sui processi di *transfer*, di appropriazione e di mediazione in corso in questa fase. Nelle traduzioni da Klopstock e Platen, Carducci metteva infatti in atto una trasformazione appropriatrice del testo

¹⁹ Cfr. *Carducci: 24. December 1879*, Büxenstein, Berlin 1879. Questa la dedica presente nell'esemplare conservato nella Biblioteca di Casa Carducci (Bologna): «Tentate pur! Saffo non fia mai vostra. / Però de' suoi spondei bei e non scarsi / Vien libera ad inchinarsi / Al vinto nella gloriosa giostra».

²⁰ Cfr. Th. Mommsen, U. von Wilamowitz-Moellendorff, «*Aus dem Freund ein Sohn*»: *Briefwechsel 1872-1903*, cit., pp. 125-127 (lettera di Mommsen a Wilamowitz, s.l., 24 gennaio 1880): «Carducci hat seltsamerweise nicht geantwortet; dass er unseren Scherz übelgenommen sollte, glaube ich nicht [...]» («Carducci stranamente non ha risposto; non credo che egli debba aversene avuto male per il nostro scherzo»). Nello «Scherz» a cui Mommsen fa qui riferimento va identificata plausibilmente la dedica sopra citata.

²¹ Cfr. L. Wickert, *Drei Vorträge über Theodor Mommsen*, cit., p. 83.

²² Th. Mommsen, U. von Wilamowitz-Moellendorff, «*Aus dem Freund ein Sohn*»: *Briefwechsel 1872-1903*, cit., p. 118 (lettera di Mommsen a Wilamowitz, s.l., 8 dicembre 1879).

originale tedesco, con adeguamento, tra l'altro, della sua struttura metrica a schemi, se non già in uso nella tradizione italiana, personalmente forgiati sulle orme di precedenti modelli della tradizione nazionale. Nel caso della versione delle due odi di Klopstock, *Tombe precoci* e *Notte d'estate*, Carducci sperimenta tra l'altro sistemi strofici nuovi che «non sono rifatti, almeno nella loro interezza, di sul modello di Orazio, anzi di nessun poeta latino e greco»²³. Vi è pertanto una componente, più che restaurativa, fortemente innovativa nelle sue *Barbare* (anche nel ciclo delle *Versioni*). La traduzione dei testi germanici alimenta quindi una ricerca formale in una delle più fertili temperie sperimentali del Carducci poeta, impegnato appunto in Italia in questa congiuntura – siamo negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento – in ciò che è stata definita la «rifondazione artistico-ideologica del classicismo»²⁴. Proprio gli antecedenti tedeschi divengono appunto modelli di un classicismo traghettato verso la modernità europea, da acclimatare e ricodificare in un sistema letterario altro, appunto quello nazionale.

Come studi recenti hanno potuto approfondire e documentare²⁵, le versioni incluse da Carducci nelle *Barbare* hanno inoltre avuto una funzione esemplare nella cultura italiana di tardo Ottocento e dato importanti impulsi al *transfer* letterario in Italia di opere tedesche, come le *Römische Elegien* di Goethe. La silloge goethiana, presa a modello da Carducci nel periodo di queste sperimentazioni, aveva varcato le Alpi fino a quel momento solo per *disiecta membra* e assume invece proprio in questo scorcio finale dell'Ottocento «un valore modellizzante»²⁶, sperando più versioni in lingua italiana, come quelle di Emilio Teza e di Domenico Gnoli, quest'ultima patrocinata proprio da

²³ A. Gandiglio, *Note di metrica carducciana*, in «Atene e Roma», XIV, 145-146, gennaio-febbraio 1911, pp. 22-28, qui p. 22.

²⁴ G. Capovilla, *Giosuè Carducci*, cit., p. 45.

²⁵ Cfr. V. Gallo, *La «lirica più gioconda che mai poeta abbia cantato». Pirandello traduttore delle "Römische Elegien"*, in D. Biagi, M. Rispoli (cur.), *Tra "Weltliteratur" e parole bugiarde. Sulle traduzioni della letteratura tedesca nell'Ottocento italiano*, Padova University Press, Padova 2021, pp. 225-243, qui pp. 227-229. Rimando a questo saggio per ulteriori indicazioni bibliografiche.

²⁶ Ivi, p. 228.

Carducci. Il suo dialogo con i lirici tedeschi e la sua attività di traduzione necessitano quindi uno studio differenziato che tenga conto di una pluralità di prospettive e di una attenta considerazione anche dei contesti culturali. Una delle produttive direzioni d'indagine, battuta anche negli ultimi anni, si rivolge appunto a considerare – al di là delle posture agonali di Carducci rispetto a tali modelli – il suo ruolo propulsivo nelle dinamiche di contatto e scambio letterario italo-tedeschi nel tardo Ottocento e nel primo Novecento.

3. *L'officina del traduttore*

L'opera traduttiva costituisce una zona del continente carducciano su cui – dopo studi ormai classici di Margherita Azzolini, Angelo Monteverdi, Antero Meozzi, Carlo Fasola, Anne Fiedler Nossing, Arnaldo Di Benedetto e altri²⁷ – sono state avviate negli ultimi decenni, anche su spinta propulsiva del Centenario del 2007, nuove indagini. Tali ricerche hanno portato anche a considerazioni sul *corpus* delle versioni dai tedeschi: quest'ultimo – come è stato anche confermato da un mio censimento degli inediti di cui ho dato conto in un saggio del 2008²⁸ – non si circoscrive a versioni da autori del classicismo sette-ottocentesco come i citati Klopstock e Platen, né alle

²⁷ Nell'ampia bibliografia, oltre a studi qui precedentemente menzionati, cfr. almeno A. Monteverdi, *Giosue Carducci «traduttore»*, in «Rivista d'Italia», 15 agosto 1912, pp. 306-317; A. Meozzi, *Il Carducci traduttore*, in «La Rassegna», XXV, febbraio 1917, p. 12-24; A. Fiedler Nossing, *Heine in Italia nel Secolo Decimonono*, Vanni, New York 1948; H. Ament, *La parabola heiniana di Giosue Carducci*, in F. Mattesini (cur.), *Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano*, Vita e Pensiero, Milano 1974, pp. 104-154; A. Di Benedetto, *Traduttori di Heine nell'Ottocento: Del Re, Nievo, Zandrini, Carducci*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVIII, 2002, pp. 361-388; Id., *Avventure italiane di un «Lied» di Heine*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», n. s., LVII, 1, gennaio-marzo 2004, pp. 75-85; G. Cordibella, *Carducci traduttore di antichi e di moderni (con un'appendice di versioni inedite da Virgilio)*, in «Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti. Atti e memorie» (Atti della giornata di studi *Giosue Carducci nel primo centenario della morte*, Mantova, 21 ott. 2007), LXXXV, 2009, pp. 261-285.

²⁸ Cfr. G. Cordibella, *Carducci inedito: le versioni dai tedeschi (con un inventario)*, cit., pp. 351-361.

poche versioni note di autori della *Weimarer Klassik*, come Goethe e Friedrich Schiller, dei quali sono tra l'altro attestate traduzioni pure dalla loro produzione drammatica, come la versione integrale della schilleriana tragedia *Die Braut von Messina* e scene dell'*Ifigenia* goethiana. Il *corpus* delle versioni è appunto molto più ampio e documenta l'interesse carducciano per uno spettro di autrici e autori molto più diversificato. Talune versioni attestano tra l'altro un ruolo del tutto pionieristico di Carducci nella mediazione di autori ancora del tutto ignoti in Italia, talvolta persino scarsamente conosciuti all'epoca in Europa, come il poeta tedesco Friedrich Hölderlin, la cui così detta *Renaissance* si colloca solo nel Novecento e che Carducci inizia però a tradurre in italiano già nel 1874²⁹.

Trascorso ormai più di un quindicennio dalla ricorrenza del Centenario carducciano, è tempo di dare avvio a un primo (e ancora provvisorio) bilancio sulla situazione editoriale delle traduzioni carducciane dai tedeschi. Se si escludono le versioni che Carducci stesso ha concesso alle stampe – in rivista, nel macrotesto delle proprie sillogi in versi, come citazioni in prose e saggi, nonché alcuni inediti pubblicati postumi – molte delle traduzioni devono infatti ancora trovare una sistemazione editoriale. Nel piano della nuova Edizione Nazionale delle opere di Carducci, reso noto nel 2000, era previsto – nella sezione degli *Inediti* – anche un tomo dedicato alle *Traduzioni in versi e in prosa*³⁰ che tuttavia – nell'attuale fase dei lavori all'Edizione – non è ancora stato realizzato. Le sfide e i problemi ecdotici implicati dall'allestimento di questo volume sono diversi. Per il futuro degli studi carducciani questa impresa editoriale potrebbe tuttavia costituire un passaggio rilevante. La sua realizzazione permetterebbe infatti una più accurata cartografia dell'attività del Carducci traduttore, mettendo a disposizione un *corpus* testuale ancora difficilmente accessibile e del tutto inedito, forse ancora persino non del tutto censito, la cui pubblicazione potrebbe dare impulsi agli studi carducciani, e quindi anche alle indagini sulle diramazioni intertestuali che legano le versioni con la poesia di Carducci.

²⁹ Per uno studio delle versioni carducciane da Hölderlin e sulla loro funzione rimando a G. Cordibella, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Il Mulino, Bologna 2009, pp. 31-81.

³⁰ *Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, Mucchi, Modena 2000, p. 8.

L'officina del traduttore costituisce infatti un importante cantiere il cui studio può dare impulsi all'analisi dell'intertestualità intrattenuta dalla poesia carducciana con i tedeschi, come intendo ora esemplificare riconsiderando un caso di studio scelto. Ho dedicato più saggi in passato al produttivo confronto carducciano con la poesia di Hölderlin³¹ e intendo qui richiamare piuttosto il suo rapporto con una prosa di Heinrich Heine, partendo proprio dalla traduzione di quest'ultima, rimasta inedita fino a qualche anno fa³².

Nel 1861, nel recensire un volumetto di versioni del glottologo e comparatista Emilio Teza, Carducci formulava un primo giudizio critico su Heine, dimostrandosi già allora assai sensibile a «quella sarcastica elegia, quel comico lirico, quella bizzarra mistura di forme e intonazioni»³³ che, agli occhi di Carducci, rappresentavano la cifra di un autore a lui ancora poco noto, per quanto dalla fama ormai crescente nella cultura italiana del periodo. Nel giro di un decennio, anche Carducci avrebbe dato avvio a più esercizi e prove di traduzione volti a esplorare in tutta la sua complessità e gamma tonale il «territorio» heiniano. Se le traduzioni poetiche e l'incidenza nell'opera di Carducci del lirico Heine – quello di raccolte quali il *Buch der Lieder*, le *Neue Gedichte*, il *Romanzero* – sono già state al centro di diverse ricognizioni critiche, più in ombra è rimasto il confronto di Carducci con un altro versante della scrittura dell'autore tedesco, quello prosastico. Come ebbero a osservare alcuni contemporanei, tra cui Giovanni Pascoli, non è

³¹ Tra le pubblicazioni sull'argomento mi permetto di segnalare anche G. Cordibella, *Von der Übersetzung zum intertextuellen Dialog: Giosue Carducci als Interpret deutscher Lyrik*, in Th. Klinkert (Hrsg.), *Das Fremde im Eigenen. Die Übersetzung literarischer Texte als Interpretation und kreative Rezeption / S'appropriier l'autre. La traduction de textes littéraires en tant qu'interprétation et réception créatrice* (Atti del Colloque international, Freiburg i.Br., 4-6 dic. 2008), Schmidt Verlag (Studien des Frankreich-Zentrums der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 20), Berlin 2011, pp. 195-208.

³² Un'edizione di questa traduzione inedita si legge in appendice a G. Cordibella, *Indagini nell'archivio di Carducci. Su una traduzione inedita e sulla sua funzione intertestuale*, in «Letteratura e Letterature», XII, 2018, pp. 65-78.

³³ G. Carducci, *Canti di Enrico Heine tradotti da Emilio Teza* [16 aprile 1861], in Id., *Opere*, 30 voll., Zanichelli («Edizione Nazionale delle Opere»), Bologna 1935-1940, qui vol. XXVI, 1938, pp. 44-45.

da escludere un'incidenza nell'opera carducciana anche di prose di Heine come i *Reisebilder*, da cui Carducci ha tradotto più brani. Il repertorio delle versioni di prose di quest'autore, se ci si limita a considerare ciò che Carducci ha dato alle stampe in vita, non è tuttavia molto ampio: alle traduzioni di pagine dei *Reisebilder*³⁴ vanno aggiunte quella di qualche frammento di prosa autobiografica e dello scritto introduttivo di Heine a un'edizione tedesca del *Don Chisciotte* di Cervantes che Carducci ha pubblicato prima in rivista e poi nelle sue *Conversazioni critiche*³⁵. Nel corso delle mie ricerche tra le carte carducciane ho avuto modo di identificare una ulteriore traduzione da Heine che non risultava segnalata, se non con indicazioni assai generiche, nei cataloghi dei manoscritti di Carducci, dove il fascicoletto autografo è genericamente indicato da Albano Sorbelli, nel catalogo da lui curato, come il manoscritto di una prosa carducciana su Heine³⁶. Si tratta in realtà, come ho potuto ricostruire sulla base di un confronto con l'originale tedesco, di una traduzione della parte conclusiva del trattato di Heine *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (*Sulla storia della religione e della filosofia in Germania*). Si tratta dell'epilogo del terzo e ultimo libro³⁷, di cui Carducci traduce un ampio segmento, il cui *incipit* è il seguente:

³⁴ Carducci include la versione italiana di parti dei *Reisebilder* (capp. XII e XIII) nel saggio *Conversazioni e divagazioni heiniane*, ivi, vol. XXII, 1938, pp. 119-157, nello specifico pp. 144-147.

³⁵ Cfr. Id., *Don Quixote* (*Da uno scritto di Enr. Heine*), versione dal tedesco edita a puntate nella rivista bolognese «Don Chisciotte», nn. 1, 3, 9, 13 maggio 1881, poi in Id., *Conversazioni critiche*, Sommaruga, Roma 1884, pp. 51-73, ora in Id., *Opere*, cit., vol. XXIII 1939, pp. 313-337. Nella nota al testo qui pubblicata la prosa non è presentata con chiarezza come traduzione da Heine, lasciando intendere come essa consista piuttosto in «impressioni e osservazioni» sviluppate da Carducci a partire dal testo heiniano: «Diede occasione a questo scritto la prefazione che Enrico Heine pubblicò per una edizione in tedesco illustrata del “Don Quichotte” [sic], uscita nel 1837. Le impressioni e osservazioni carducciane furono pubblicate la prima volta nei primissimi numeri [...] del Don Chisciotte “periodico politico letterario quotidiano” bolognese [...]» (ivi, p. 473).

³⁶ *Catalogo dei manoscritti di Giosuè Carducci*, vol. I, a cura di A. Sorbelli, Comune di Bologna, Bologna 1921, p. 70 (si tratta, nello specifico, della descrizione dei materiali con segnatura: Casa Carducci, Mss., cart. iv, 9, I-VI).

³⁷ Per l'originale tedesco del brano tradotto cfr. H. Heine, *Zur Geschichte der Religion und*

La filosofia tedesca è cosa importante che riguarda tutta intiera l'umanità, e solo i nostri tardi nepoti potranno risolvere se noi siamo da biasimare o da lodare dell'aver lavorato prima alla nostra filosofia e poi alla nostra rivoluzione. A me pare che un popolo metodico come noi dovesse cominciare dalla riforma, occuparsi quindi della filosofia, per passare alla rivoluzione politica, sol dopo compiuto il rinnovamento religioso e filosofico. Questo ordine io lo trovo del tutto ragionevole. Le teste che la filosofia ha usate alla meditazione può poi la rivoluzione tagliarle a tutto suo piacere: ma la filosofia non avrebbe già potuto adoperare le teste che fossero state tagliate dalla rivoluzione quando questa fosse venuta innanzi. Non dubitate dunque, repubblicani tedeschi [...].³⁸

L'aver accertato la natura di questo manoscritto, individuandovi la traduzione da Heine, ha consentito di offrire qualche nuovo dato agli studi carducciani. Più interpreti, in effetti, hanno in passato ipotizzato, senza poter portare riscontri concreti, la conoscenza diretta da parte di Carducci del trattato heiniano. Vi è tra l'altro una tradizione interpretativa – costituita da studi che recano le firme di diversi interpreti, da Antonio Gramsci a Edoardo Sanguineti – che ha posto proprio l'accento sull'interpretazione di un «Carducci giacobino», dando ampio rilievo proprio al ruolo esercitato nella cultura letteraria carducciana anche dal trattato di Heine *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*. La versione costituisce dunque il documento di un diretto confronto di Carducci con quest'opera, anche in veste di traduttore e non solo di lettore. Per quanto frammentaria, si segnala inoltre come la prima traduzione del trattato che risulti attestata in Italia, precorrendo di ben mezzo secolo quelle oggi note. Anche in questo caso, come si è potuto già rilevare

Philosophie in Deutschland [1834], in Id., *Sämtliche Schriften*, Bd. 3, hrsg. v. K. Briegleb, DTV, München 2005, pp. 638-641 (il passo volto in italiano da Carducci costituisce la parte conclusiva del trattato, con *incipit*: «Die deutsche Philosophie ist eine wichtige, das ganze Menschengeschlecht betreffende Angelegenheit ...» ed *explicit*: «... eine Göttin, die, obgleich umgeben von lauter Fröhlichkeit und Kurzweil, dennoch immer einen Panzer trägt und den Helm auf dem Kopf und den Speer in der Hand behält. Es ist die Göttin der Weisheit»).

³⁸ H. Heine, [Sulla storia della religione e della filosofia in Germania]. Frammento di traduzione di Giosue Carducci, in G. Cordibella, *Indagini nell'archivio di Carducci. Su una traduzione inedita e sulla sua funzione intertestuale*, cit., pp. 74-78, qui p. 74.

per le versioni da Hölderlin, il Carducci traduttore conferma il suo ruolo di mediazione assolutamente pionieristico e innovatore rispetto alla cultura italiana del suo tempo e alla coeva prassi traduttiva.

È stato Benedetto Croce che, sviluppando spunti esegetici formulati in uno studio primonovecentesco da Carlo Bonardi, ha portato per primo l'attenzione sulla «preistoria» di un'immagine che Carducci impiega in *Versaglia* (1871)³⁹, la poesia dei *Giambi ed Epodi* composta in occasione del «79° LXXIX anniversario della Repubblica francese». In questa nota critica, Croce rimarca come il «paragone» (Kant/Robespierre) delineato in *Versaglia* (vv. 49-52) sia stato «tolto» da Carducci appunto «dall'Heine», nello specifico dal «libro *Per la storia della filosofia e della religione in Germania*», dove – così si legge in queste pagine apparse nel 1906 su «La Critica» – Carducci «insiste a lungo sulle analogie tra la rivoluzione materiale accaduta in Francia e quella spirituale in Germania; su Robespierre, decapitatore di un re senza testa e arretrante di paura innanzi al vecchio Dio, e sull'audacia del [...] filosofo di Königsberg – Kant – che porta alla ghigliottina Dio stesso»⁴⁰. Si sa quale fortunato seguito abbia avuto questa nota crociana: Gramsci vi si riferisce nei *Quaderni*, II, 49⁴¹, con richiamo in prima battuta a Carducci, Sanguineti – con occhio anche a queste pagine gramsciane – discute a sua volta nel proprio contributo a un convegno bolognese del 2007 il riuso carducciano del *topos* del paragone Kant-Robespierre, assunto qui a vero e proprio «nodo epocale filosofico e politico», base su cui Sanguineti sviluppa poi la propria interpretazione di un «Carducci giacobino»⁴².

Il recupero del frammento di traduzione del trattato heiniano ha permesso di identificare il passo che Carducci ha inteso selezionare da quest'opera e con il quale si è confrontato direttamente nel trasporlo in lingua italiana. Non v'è dubbio che l'attenzione sia caduta su pagine tra le più rappresentative di *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*,

³⁹ Cfr. B. Croce, *Storia di un paragone*, in «La Critica», IV, 1906, pp. 87-88.

⁴⁰ Ivi, p. 87.

⁴¹ Cfr. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. II, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, pp. 1471-1473.

⁴² Cfr. E. Sanguineti, *Carducci giacobino*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, cit., pp. 545-558.

quelle del suo epilogo, nelle quali emergono a pieno le caratteristiche e i temi del trattato. L'opera si conclude con l'annuncio profetico, dal grande potere visionario, di una rivoluzione tedesca che, preparata da un pensiero filosofico più che secolare, avrebbe determinato – tra i suoi vari effetti – la distruzione dei fondamenti di ogni credenza e istituzione religiosa.

Come ho potuto ricostruire, la versione frammentaria del III Libro del trattato costituisce un fondamentale testo di mediazione tra il vero e proprio *hypotexte* heiniano e alcuni versi del poeta di *Giambi ed Epodi*⁴³. Carducci traduttore procede a volgere in italiano anche un successivo luogo in cui Heine profetizza la decadenza del Cristianesimo, simboleggiato dalla croce (nell'originale tedesco definita anche «Talisman», reso letteralmente in «talismano»)⁴⁴. L'impeto rivoluzionario trova qui effigie nell'immagine di Thor, antico dio germanico che si risveglia da un torpore durato millenni ed esercita la propria furia distruttrice sui «domi gotici»⁴⁵. La dinamica intertestuale messa in atto dal Carducci poeta, nella fase giambica, coinvolge proprio questo passo dell'opera di Heine. Il motivo del dio Thor, con la sua forza distruttrice, risulta infatti ripreso e rifunzionalizzato nel 1872 nell'epodo *A un heiniano d'Italia* (vv. 13-20), scritto in aperta polemica con Bernardino Zendrini verso cui Carducci muove l'accusa di coltivare un'immagine edulcorata e riduttiva di Heine, non riconoscendone la vera indole ribelle e giacobina. Nel contrapporsi al sedicente heiniano, Carducci ritrae nelle prime strofe lo stesso Heine come «figliuol» del dio Thor e indica nei suoi versi un'arma critica e demistificante nei confronti di ogni credenza religiosa.

L'individuazione di un *hypotexte* dell'epodo nella prosa heiniana ha permesso di analizzare più a fondo la strategia messa in atto da Carducci che, nel riaffermare nella contesa con Zendrini la propria interpretazione di Heine, ha composto una poesia dal forte carattere polemico, dove la trama delle allusioni e dei riferimenti intertestuali attesta effettivamente una conoscenza, davvero non comune nell'Italia dell'epoca, degli scritti dell'autore

⁴³ Cfr. G. Cordibella, *Indagini nell'archivio di Carducci. Su una traduzione inedita e sulla sua funzione intertestuale*, cit., pp. 71-74.

⁴⁴ Cfr. H. Heine, [*Sulla storia della religione e della filosofia in Germania*]. *Frammento di traduzione di Giosue Carducci*, cit., p. 75.

⁴⁵ *Ibidem*.

tedesco. Come emerge dal riesame di questo caso di studio, il tradurre assume dunque a tutti gli effetti per Carducci un'importante funzione nel suo confronto di poeta con la letteratura tedesca: la riduzione in lingua italiana del testo originale può essere infatti seguita da un secondo atto trasformativo, dal dialogo – in poesie di Carducci – con il testo tradotto. Dovendo tracciare un conclusivo bilancio, rimane pertanto da ribadire come l'edizione delle versioni inedite, a tutt'oggi, rimanga un *desideratum* e come costituisca un'impresa editoriale di cui auspicabilmente, in futuro, potranno avvalersi gli studi carducciani.

4. Le reti intellettuali

In un breve *excursus*, il quale non ha alcuna pretesa di esaustività, intendo ora mutare prospettiva e considerare il rapporto di Carducci con il mondo tedesco da altra angolatura, vale a dire con *focus* ora sulle sue reti intellettuali, con qualche accenno anche a come Carducci sia stato letto e interpretato nei paesi d'oltralpe. Tracerò qualche tappa selezionata di un percorso che vuole essere solo esemplificativo di possibili direzioni di ricerca, senza addentrarmi in un riesame di centrali (e già indagati) capitoli della sua *Wirkung*, come quello rappresentato dalla sua rievocazione nel romanzo *Der Zauberberg* di Thomas Mann⁴⁶.

Ai fini della mappatura dei *Netzwerke* di Carducci le corrispondenze costituiscono imprescindibili fonti documentarie. Per quanto concerne il sondaggio del patrimonio epistolare, ancora oggi meriterebbe una maggiore attenzione il *côté* germanico dell'epistolario carducciano che, a differenza di

⁴⁶ Nell'ampia bibliografia sul tema rimando, in area italiana, almeno al saggio di S. Pavarini, «Un grande poeta e libero pensatore»: Carducci nella «Montagna incantata» di Thomas Mann, in «Filologia e critica», III, 2004, pp. 337-360, così come, per ulteriori indicazioni bibliografiche, ai recenti commenti al romanzo: Th. Mann, *Der Zauberberg. Kommentar*, hrsg. und textkritisch durchges. von M. Neumann, S. Fischer, Frankfurt am Main 2002, *ad indicem* (eccellente commento dove si riscontrano tuttavia purtroppo alcuni refusi nelle citazioni italiane, cfr. «Odi barbari»), nonché Id., *La montagna magica*, a cura e con una introduzione di L. Crescenzi e un saggio di M. Neumann, trad. it. di R. Colorni, Mondadori, Milano 2010.

quanto è stato fatto per i contatti con la Francia, risulta ancora non interamente esplorato⁴⁷. Le carte d'archivio (quelle di Casa Carducci, così come di archivi europei) annoverano missive di non poco interesse, alcune delle quali costituiscono un fondamento documentario del mutuo dialogo intrattenuto con personalità della cultura germanofona e per lo studio della penetrazione in quest'ultima dell'opera di Carducci, anche delle sue imprese di filologo ed esegeta. Di tutto rilievo è, a tal proposito, che sia attestata anche una corrispondenza con esponenti della Romanistica (come Alfred Gaspary e Adolf Tobler), disciplina all'epoca di recente istituzione in Germania e, sin da tale fase, assai vigile nei confronti dei più attuali indirizzi di ricerca italiani. Gli scritti e i commenti ai classici di Carducci, che in Francia erano stati segnalati su periodici come la «Revue critique d'Histoire et de Littérature» e «Romania», trovando in Gaston Paris uno dei più agguerriti estimatori, godettero anche negli ambienti germanofoni di una grande risonanza. Chi ne volesse una riprova può oggi riaprire il monumentale *Grundriss der romanischen Philologie* di Gustav Gröber e trovarvi molteplici riferimenti alle imprese filologiche ed esegetiche carducciane. Altrettanto da approfondire è pure l'indagine dell'incidenza e del ruolo esercitato, nell'attività filologica ed esegetica di Carducci, dagli studi prodotti da romanisti tedeschi, campo in cui ancora scarsi sono le ricerche.

I carteggi offrono più indizi delle aperture e dei rapporti transnazionali di Carducci, come attesta tra l'altro il suo contatto con il giovane Aby

⁴⁷ Un primo elenco della *Corrispondenza di carattere culturale* con relativo regesto dei documenti epistolari, non privo tuttavia di lacune e di imprecisioni, è stato compilato nei primi anni Sessanta e consultabile in R. Dalmonte, *Giosue Carducci e la Germania*, in «Convivium», XXXI, 1963, pp. 312-346, nello specifico pp. 326-333. Da quanto risulta, solo alcune delle lettere di Carducci scambiate con intellettuali germanofoni sono state date alle stampe. Tra queste va annoverato il carteggio con Karl Hillebrand, intellettuale cosmopolita, assiduo frequentatore dei salotti fiorentini e amico intimo di Nietzsche, cfr. *Karl Hillebrand. Mostra di documenti (Firenze, Palazzo Strozzi 2-19 novembre 1984)*, a cura di L. Borghese, Mori, Firenze 1984. Ben diverso lo stato editoriale della corrispondenza con personalità e intellettuali di Francia. Oltre alle non poche missive comprese nei tomi dell'Edizione Nazionale delle *Lettere carducciane*, cfr. almeno *Corrispondenti francesi di Giosuè Carducci*, a cura di L. Pighi, Zanichelli, Bologna 1962.

Warburg⁴⁸. Colui che sarebbe divenuto il padre fondatore della scuola iconologica, negli anni fiorentini lavorava alla propria dissertazione su due dipinti mitologici di Botticelli, la *Nascita di Venere* e la *Primavera*. Riesaminando alcune possibili fonti letterarie dei dipinti, tra cui la *Giostra di Poliziano*, Warburg era giunto a identificare nel poeta il «consulente umanistico» di Botticelli, nonché a dedurre quale fosse l'immagine mentale che il pittore, il suo consigliere e i suoi committenti avevano dell'antichità: una visione decisamente più «letteraria» che «archeologica», trasmessa dai testi di Ovidio e di altri autori classici, oltre che dai loro imitatori rinascimentali. Warburg leggeva Poliziano nell'edizione carducciana del 1863. Tramite Samuele Morpurgo, all'epoca impiegato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, Carducci era venuto a conoscenza delle ricerche del giovane storico dell'arte tedesco e, nel 1894, aveva espresso il desiderio di leggere la sua dissertazione, pubblicata nel frattempo in Germania. Un rapporto di cui si è potuta offrire una ricostruzione a partire dallo studio del documento epistolare, oggi a Casa Carducci, con cui Warburg ha inviato il volume a Bologna.

Aggiungo solo un ultimo tassello a questo *excursus* rivolgendo l'attenzione a fondi archivistici d'oltralpe. Tra le carte custodite nel «Nietzsche-Archiv» di Weimar, sottratte all'oblio dalla perizia filologica di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, si trova una sorprendente testimonianza documentaria che rivela quale prestigio internazionale Carducci avesse raggiunto in vita come traduttore e conoscitore della lingua e della letteratura tedesche. Interrogare oggi questo documento del lascito nietzschiano consente di acquisire qualche ulteriore dato per collocare la figura di Carducci, spogliata da ogni sospetto di provincialismo, nella cultura europea tardo-ottocentesca, nonché di considerare da altra angolatura un'attività carducciana da alcuni ancora ritenuta minore, ovvero la traduzione. Nel dicembre 1888, durante il suo secondo soggiorno a Torino, Friedrich Nietzsche era alla ricerca di un interlocutore cui affidare la traduzione italiana di uno dei suoi scritti, all'epoca in corso di stampa in Germania. Di quei giorni rimane un abbozzo

⁴⁸ Cfr. G. Cordibella, *Una lettera inedita di Aby Warburg a Giosue Carducci*, in «Lettere italiane», IV, 2007, pp. 575-581.

di lettera a Carducci, che il filosofo – ormai prossimo al crollo psichico – non avrebbe tuttavia mai spedito, né portato a termine. Il documento, per quanto frammentario, attesta come Nietzsche avesse individuato proprio in Carducci il possibile mediatore in Italia della sua opera. Questo il brano che ci è pervenuto:

[Turin, 25. Dezember 1888]

Verehrter Herr,

Ich weiß nur zu gut, wie sie deutsch verstehen: erwägen Sie, ob sie nicht erst diese Schrift N[ietzsche] c[ontra] W[agner] den Italiänern vorstellen wollen? Man muß in Italien einen Anfang mit mir machen: ich habe die ersten Intelligenzen Europas für mich – Monsieur Taine zum Beispiel – xxx⁴⁹

Si sarebbe tentati a indugiare in speculazioni e a chiedersi come avrebbe reagito Carducci alla proposta di «presentare» al pubblico italiano gli scritti polemici e antiwagneriani del tardo Nietzsche. La concreta eventualità, qui prospettata, che la ricezione del filosofo nel nostro paese potesse aver avuto inizio con una versione per mano di Carducci del Nietzsche contra Wagner, o tutt'al più con una sua recensione dell'opera, è senz'altro assai suggestiva. Ma conviene attenersi ai dati documentari e limitarsi a interpretare l'abbozzo di epistola piuttosto come un chiaro indizio della fama conseguita all'epoca dal Carducci traduttore, la quale ha fatto sì che egli potesse segnalarsi negli ambienti colti tedeschi come importante figura di mediazione culturale tra Italia e Germania. Tra le righe emerge inoltre come, agli occhi di Nietzsche, Carducci fosse annoverabile tra «le migliori intelligenze

⁴⁹ Cfr. *Nachträge (Stand Ende 1986) und Register zu Friedrich Nietzsches sämtlichen Briefen*. Sonderdruck aus *Kritische Studienausgabe sämtlicher Briefe Nietzsches*, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari, de Gruyter, Berlin-New York 1987, p. 25 («Egregio Signore, so troppo bene quanto Lei comprenda bene il tedesco. Potrebbe prendere in considerazione di presentare agli italiani questo scritto N[ietzsche] c[ontra] W[agner]? In Italia si deve pur cominciare a occuparsi di me: ho dalla mia parte le migliori intelligenze d'Europa – Monsieur Taine ad esempio xxx»). Ho già avuto modo di segnalare questa missiva in G. Cordibella, *Carducci traduttore dei tedeschi*, in M.A. Bazzocchi, S. Santucci (cur.), *Carducci e i miti della bellezza*, Catalogo della mostra (Bologna, 1° dicembre 2007 – 1° marzo 2008), Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 150-161.

d'Europa», non inferiore per autorevolezza a Hippolyte Taine, cui il filosofo aveva inviato, nello stesso dicembre 1888, una copia del *Crepuscolo degli idoli* auspicandone la versione francese.

Per quanto nel caso di Nietzsche si tratti di un incontro mancato, lo studio dei rapporti di Carducci con esponenti della cultura germanofona è un campo di studio ancora foriero di ulteriori indagini, anche sul fronte archivistico, e risulta un ambito fondamentale per l'interpretazione e l'inquadramento storico-critico di Carducci e dei suoi scritti.

5. *Autografi carducciani in collezioni e archivi austriaci, svizzeri e tedeschi: un primo censimento*

Il prestigio di cui Carducci ha goduto nei paesi di lingua tedesca, ancor più accresciuto dopo il conferimento nel 1906 del Premio Nobel, ha favorito l'interesse del collezionismo d'oltralpe per sue carte manoscritte che, messe in vendita sul mercato antiquario internazionale, sono entrate a far parte di più raccolte private e pubbliche. È questo uno dei fenomeni di circolazione transnazionale dei testi carducciani (e dei loro autografi) ancora scarsamente indagato. Come emerge da questo primo censimento, le carte confluite in queste collezioni sono molteplici e, in qualche caso, identificabili con testimoni manoscritti di opere carducciane che erano già noti (ma di cui si erano perse le tracce) oppure non ancora segnalati e studiati, nonostante il loro indubbio rilievo per imprese filologiche intraprese anche in anni recenti.

Una particolare menzione spetta a una personalità come quella di Martin Bodmer (1899-1971), collezionista zurighese e filantropo, che ha acquisito più autografi di Carducci per la sua celebre e pregiata *Bibliotheca* destinata a documentare l'intera «letteratura mondiale»⁵⁰, consultabile oggi alla Fondation Martin Bodmer a Cologny (Ginevra). Tra le carte carducciane possedute dal collezionista svizzero vi è una redazione dell'ode barbara *Su Monte Mario*⁵¹, che è stata oggetto di una singolare storia acquisitiva e di cui – benché si tratti di un manoscritto già noto agli studi carducciani – è stata finora

⁵⁰ Cfr. M. Bodmer, *Eine Bibliothek der Weltliteratur*, Atlantis-Verlag, Zürich 1947.

⁵¹ G. Carducci, *Monte Mario*, autografo dell'ode con lettera del poeta a F. Martini recante data 31 gennaio 1882, Cologny (Genève), Fondation Martin Bodmer, C-5.1.

ignota la sua attuale collocazione. Anche nell'edizione critica delle *Barbare* del 1998, Gianni A. Papini dà conto di questo testimone manoscritto, senza tuttavia operare diretti riscontri sull'originale, bensì riproponendo la sua trascrizione primonovecentesca edita in più sedi⁵². Si tratta dell'autografo che Carducci ha inviato il 31 gennaio 1882 a Ferdinando Martini per la pubblicazione dell'ode *Su Monte Mario* sul primo numero della «Domenica letteraria» con relativa lettera di accompagnamento. L'originale manoscritto è stato dato da più interpreti per disperso. Il suo destino è ora, almeno in parte, ricostruibile. Rinvenuto «nella ricca e bene ordinata biblioteca di Ferdinando Martini»⁵³ da Federico Gentili di Giuseppe, fu poi acquisito da questo collezionista, di origine ebraica, per la sua prestigiosa raccolta parigina. La fastosa raccolta privata di questa «figura di spicco nel panorama del collezionismo italiano ed europeo dei primi del Novecento»⁵⁴ fu soggetta a vendita e dispersione nel corso della seconda Guerra Mondiale. Bodmer acquisì in un secondo tempo, in data non nota, l'autografo carducciano per la sua *Bibliotheca*. Una prima trascrizione del manoscritto e un fac-simile dei suoi quattro fogli era stato edito nel 1932 da Gentili di Giuseppe nella rivista parigina bilingue «Dante. Bulletin mensuel de culture latine».

Da un confronto con questa trascrizione (successivamente ripubblicata in più sedi), emerge come il testo trascritto non corrisponda sempre fedelmente al manoscritto ginevrino. Necessiterebbe pertanto, in alcuni puntuali

⁵² Cfr. G. Carducci, *Odi barbare*, ed. critica a cura di G. A. Papini, Mondadori, Milano 1998, pp. 607-609. Qui è riproposta la trascrizione di *Monte Mario* che è apparsa in G. Carducci, *Lettere*, 22 voll., Zanichelli («Edizione Nazionale delle Lettere»), Bologna 1938-1968, qui vol. XIII, pp. 249-251. Come si ricava dalla nota a questa missiva (ivi, p. 326), la redazione autografa, in questo tomo dell'Edizione Nazionale delle *Lettere*, è «tratta dalla rivista Dante. Bulletin mensuel de culture latine, Paris, novembre 1932, dove è riprodotta la lettera in fac-simile».

⁵³ F. Gentili di Giuseppe, *La prima versione del «Monte Mario» di Giosuè Carducci*, «Dante. Bulletin mensuel de culture latine», I, 7, novembre 1932, pp. 1-4, qui p. 1.

⁵⁴ Così Gentili di Giuseppe è definito nel ben informato saggio di L. Frassinetti, *Passioni, interessi e antagonismi tra eredità e collezioni. Su un mancato acquisto montiano di Carlo Piancastelli*, in P. Briadori, P. Palmieri (cur.), *Carlo Piancastelli e il collezionismo in Italia tra Ottocento e Novecento*, Il Mulino, Bologna 2003, pp. 91-111, in particolare pp. 104-109.

luoghi, di revisione. L'identificazione di questo testimone permette inoltre di avere conferma di come Carducci avesse effettivamente adottato nel 1882 *Roma e morte* come titolo dell'ode (non tanto, come è stato ritenuto, quale suo «sottotitolo») ⁵⁵, per poi cassarlo e sostituirlo in questa fase compositiva con il semplice toponimo *Monte Mario*. L'attestazione di questa lezione, ritenuta da Papini non tradata «da alcun autografo» ⁵⁶, è oggi effettivamente documentata dal manoscritto conservato alla Fondation Martin Bodmer (vedi p. 24).

Nella prestigiosa raccolta del collezionista svizzero si trova inoltre *Pel regno d'Italia* ⁵⁷, redazione autografa risalente al 19 giugno 1861 della canzone *Per la proclamazione del regno d'Italia*. Anche questo autografo di Carducci ha esperito una singolare vicenda acquisitiva. Ha fatto infatti parte della collezione dello scrittore austriaco Stefan Zweig ⁵⁸ che ha comprato il manoscritto carducciano di questa canzone dall'antiquario Liepmannsohn a un'asta svoltasi a Berlino il 21 ottobre 1926. In séguito l'autografo è entrato in possesso di Bodmer che l'ha acquisito insieme ad altri pezzi della *Autographensammlung* di Zweig, entrando così a far parte di quella che nel 1951 sarebbe divenuta la *Bibliotheca Bodmeriana* (vedi p. 26).

L'autografo propone una redazione in pulito delle prime quattro strofe della canzone *Per la proclamazione del regno d'Italia* che Carducci avrebbe incluso nel 1891 nell'edizione dei *Levia Gravia*. Questo testimone manoscritto (sfuggito al censimento svolto da Barbara Giulattini, curatrice nel 2006 del-

⁵⁵ G. A. Papini, [Nota] a *Su Monte Mario*, in G. Carducci, *Odi barbare*, cit., p. 599. Si veda inoltre la nota di Valgimigli in G. Carducci, *Odi barbare*, testimonianze, interpretazione, commento di M. Valgimigli, Zanichelli, Bologna 1959, p. 251.

⁵⁶ G. A. Papini, [Nota] a *Su Monte Mario*, cit., p. 599.

⁵⁷ G. Carducci, *Pel regno d'Italia*, 1 c., autografo, in calce firma del poeta e nota «Composta fine a questo punto il 19 giugno 1861», Cologny (Genève), Fondation Martin Bodmer, C-5.2.

⁵⁸ Cfr. *Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig mit kommentiertem Abdruck von Stefan Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Handschriften*, hrsg. v O. Matuschek, Inlibris, Wien 2005. Per la descrizione dell'autografo carducciano cfr. *ivi*, p. 182.

Fernando,

Esisto qualche
ora per la domenica
letteraria. Addio

Giovanna Cordibella

Bol. 31. 1. 82

copio 9 / Su Monte Mario
Roma e morte.

Stenni in vetta a Monte Mario alcuni
soltte immutate ai secoli; eppure
e horror misto ne' tuoi conti orrori
mirano il Negro,

miran nel sole deprecarsi augusta
Roma, ed imago di pastor gigante
sopra una greggia accovacciato innanzi
sopra San Pietro.

Makete in vetta al humus dove
morate, amici, il bronzo vno, e il sole
vi si spranga: sorridete, o belli.
diman morremo.

Lalage, in fatto a l'obscuro l'occhio
l'aria, l'altor; e fin la buona chieme,
vna donzella, a te passando, meglio
splendide belli.

Premio a la stipe che purgano vola
venga l' allegria eppa ed il bene
per de la vita che spaga l'orrore
consola e muore.

Diman morrem, come per morire
quelli che amammo: via de le memore,
via de gli affetti, tenem ombra l'oro,
dilegueremo.

Morremo; e sempre patria intorno
l'amato de affetti la tenem,
nullo spingendo ad ogni istante vite
come scintille;

vite in cui morire fremeremo anco,
vite che a morte pugne fremeremo,
e a nuovi nomi labteranno: canli
de l'avvenire

O voi non nati e immortali, con quante
porte de' nostri tempi correte
de' or del fatto radiosa gente
verso la morte!

Come, e tu ^{vedde} ^{madre} patria del pensier mio
patria de l'anima fuggitiva, quanto
intorno al sole porti e portarai
gloria e dolor!

Sen che rispetta tutta l'equatore
Pietro; ricorrami del calor fuggente
l'estantata regna abba anche un nome,
anche una donna,

che vitte in mezzo a' misteri de' monti
sopra un pian d'ossa, biondi, con occhi
viti, te veggan in l'immense ghiaccia,
sol, calare.

Giovanna Cordibella

G. Carducci, Monte Mario, Cologny (Genève), Fondation Martin Bodmer.
Redazione autografa della barbara *Su Monte Mario* con lettera
a Fernando Martini (Bol[ogna], 31.1.[18]82).

l'assai pregevole edizione critica della silloge⁵⁹) dà conto di una fase non ancora documentata del processo compositivo della canzone: quella fase che segue i primi abbozzi risalenti al marzo 1861 e che precede di più anni la revisione del testo nella primavera del 1891, in vista della stampa della raccolta nelle *Opere* zanichelliane. La redazione *Pel regno d'Italia* è portatrice di alcune lezioni che sono state poi riprese da Carducci nel più tardo *iter* elaborativo e inoltre di qualche variante non attestata dalla tradizione manoscritta e a stampa finora nota.

Anche sul fronte della documentazione epistolare sono da segnalare più autografi carducciani in archivi d'oltralpe che non risultano essere stati ancora censiti⁶⁰. Nella *Collezione Nebauer* della Universitätsbibliothek di Lipsia si trova una lettera del 13 novembre 1884 a una interlocutrice carducciana di non accertata identità, da identificarsi plausibilmente in Matilde Serao⁶¹. Con la scrittrice napoletana Carducci ha intrattenuto una corrispondenza che risulta aver preso avvio proprio nel 1884. Verifiche nelle lettere superstiti di

⁵⁹ Cfr. G. Carducci, *Levia Gravia*, ed. critica a cura di B. Giulattini, Mucchi («Edizione Nazionale delle Opere», VI, 2), Modena 2006, pp. 211-219.

⁶⁰ Tra questi segnalo: G. Carducci, *Einladung an Unbekannt (Invito a sconosciuto)*, [Bologna], 5 apr[ile] 1866, Basel, Universitätsbibliothek, UBH Autogr. Geigy-Hagenbach 1562 (una convocazione, sottoscritta da Carducci, a una riunione della Deputazione di Storia patria); un telegramma a Julius Gregorovius, con data 28.04.1891, Bayerische Staatsbibliothek München, Nachlass Ferdinand Gregorovius (Gregoroviusiana 23.a Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna). Questo primo censimento ha portato inoltre a identificare un autografo, con firma dell'autore, che presenta tre versi del *Congedo* di *Rime e ritmi* («Fior tricolore, / tramontano le stelle in mezzo al mare / e si spengono i canti entro il mio core»), *s.d.*, vergati su una carta con stemma del «Senato del Regno», St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, *Sammlung Robert Alther* (VadSlg NL 202, 96, 66qG).

⁶¹ G. Carducci, lettera a Matilde [Serao], Bologna, 13 nov[embre] 1884, UB Leipzig, *Sammlung Nebauer*, Slg. Nebauer/L/C-G/L100. Nella missiva Carducci annuncia la difficoltà di contribuire al periodico «La Rassegna» e di inviare a breve propri scritti a Serao: «Cara Signora Matilde, anzitutto. Non due articoli al mese promisi scrivere di tanto in tanto. I doveri miei d'insegnante mi portano ora, o, meglio, mi occupano [...] molto del mio tempo. E la sera non so scrivere. Farò di tutto per mandare qualche cosa mercoledì. Ma, se non potessi? [...] Voi, che siete giovine e piena ancora di promesse, potete affrontare il pubblico. A me piacerebbe tanto starmene in disparte. Addio, Giosuè Carducci».

Serao a Casa Carducci portano a riconoscere nell'epistola acquistata dal collezionista Dr. Paul Nebauer di Rostock il primo documento epistolare carducciano di questo carteggio.

*Pel regno d'Italia,
Canzone*

*Summo di trionfanti
Ma e baglior di scovinate forme
S'adorni del ciel de'porti empier,
E do le caliganti*

*Ma al mar che sotto Plea domo
Dritta una mirad vi fieri splanda,
Quel di che di Palatino il cavallero
Corrucci del bella titolo impero*

*Salta di quovante
Animo un copet, e ardea la uosa etate
Et el agno del martir più radiaga:*

*Et il puru hunc orate
Necian frontis puerpe, inglarandate
Bi pueru canizie e gloriosu;
D'arvanti e ghovanti, ed inspirate
Nep ad antepi, e contemplanti vate;*

*Quov figli, Italia, e V giorno
Che l' tua uosa attetpior non di frequent
Ppata gli impora ondas plenera:
Suro plerisq' intoriso.*

*Et l' effo del carumpu imminente
Ghivava al corrucci de la biffenue.
Chinanti e te aris l'occhio pnarrito
finto i veri bleccu e l'infinito.*

*Qui te lorde noble
Mostra del laccio, a quei plico aruiglin
Viaggia l'otto, e l'pero tagliu attesta:
Ohi di l'occhio vate*

*Esti d'iptho, e chi tra siglio e siglio
Tanto tal p'rimo tra la superba testa:
Nella come un del p'lo or l'acupaggiando
Fulge ogni p'paga, e procedan cantando*

*Composto fino a questi punti
il 19 giugno 1844 da*

Giuseppe Carducci

G. Carducci, *Pel regno d'Italia, Canzone*, Cologny (Genève), Fondation Martin Bodmer.

Concludo questa rapida rassegna con la menzione di un autografo che costituisce una inedita testimonianza dei rapporti che Carducci ha intrattenuto con scrittori e intellettuali tedeschi. Nel Goethe und Schiller-Archiv di Weimar è consultabile una lettera carducciana a Franz Sandvoß (1833-1913), scrittore e giornalista che nel 1890 – sotto lo pseudonimo di Xanthippus – aveva pubblicato una lunga lettera al curatore del «Magazin für die Literatur des In- und Auslandes». Qui presentava un elogio di Carducci, assai documentato circa la sua opera e comprendente inoltre spunti polemici verso le spinte nazionalistiche fanatiche – lo *Chauvinismus* – di intellettuali tedeschi dell'epoca, come emerge nei passi seguenti:

Ich wünschte wohl, unsere deutschen Aristarche vermöchten so gescheidte Dinge über Goethe zu sagen, wie ich sie im Staunen bei ihm

finde. [...] Carducci ist in jeder Zeile, die er schreibt, zuerst Künstler, dabei aber, und es ist für den großen Kenner seiner Nation ein beneidenswertes Glück, kein heuchlerischer Parade-Patriot [...]. Daß Italien einen solchen Menschen haben kann [...] darin sehe ich einen Beweis für die große Zukunft dieses gesunden Volkes. O, wollten doch von ihm unsere Chauvinisten lernen, was wirkliche Vaterlandsliebe, was Liebe zur Kunst ist!⁶²

Nella lettera a Sandvoß, ancora inedita e qui per la prima volta trascritta, Carducci ribadiva proprio il suo «amore» e il suo «sentire» per la letteratura tedesca:

Bologna, 27 apr[ile] 1890

Mio Signore,
vi ringrazio del troppo buon giudizio che vi piacque fare di me, e più ancora di ciò che pensate e scrivete della mia patria. Ho caro che Voi abbiate inteso come e quanto io ami e senta la vostra grande letteratura. Vorrei aver più tempo e agio a conoscerla tutta. Italiani e Tedeschi potremo qualche volta intenderci anche nell'arte, anzi specialmente nell'arte.

Con grato affetto Vi saluto e mi Vi offro

devotissimo

Giosue Carducci⁶³

Come emerge dalla prima ricostruzione, qui solo schizzata, di questo episodio della *Wirkung* di Carducci in Germania, gli studi delle reti intellettuali di Carducci, delle modalità del *transfer* della sua opera e della sua figura nei paesi di lingua tedesca, sono ancora forieri di sviluppi. Tali ricerche possono trarre inoltre nuovi impulsi anche da indagini nei fondi archivistici tedeschi, svizzeri e austriaci, finora scarsamente considerati negli studi carducciani.

⁶² [F. Sandvoß], *Giosuè Carducci. Brief an den Herausgeber des «Magazins»*, in «Magazin für die Literatur des In- und Auslandes», LIX, 8, 1890, pp. 115-117 (le citazioni si leggono alle pp. 116-117).

⁶³ G. Carducci, lettera a F. Sandvoß, Bologna, 27 apr[ile] 1890, autografo, Goethe- und Schiller-Archiv, Klassik Stiftung Weimar, Bestand Sandvoß, Franz (GSA 162/16, Blatt 1-2).

Bibliografia

- Herta Ament, *La parabola heiniana di Giosue Carducci*, in Francesco Mattesini (cur.), *Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano*, Vita e Pensiero, Milano 1974, pp. 104-154.
- Margherita Azzolini, *Carducci und die deutsche Literatur*, Laupp, Tübingen 1910.
- Martin Bodmer, *Eine Bibliothek der Weltliteratur*, Atlantis-Verlag, Zürich 1947.
- Lucia Borghese (cur.), *Karl Hillebrand. Mostra di documenti (Firenze, Palazzo Strozzi 2-19 novembre 1984)*, Mori, Firenze 1984.
- Elena Candela, *Carducci lettore europeo*, L'Orientale Editrice, Napoli 2001.
- Guido Capovilla, *Giosuè Carducci*, Piccin Nuova Libreria – Vallardi, Padova 1994.
- Carducci: 24. December 1879*, Büxenstein, Berlin 1879.
- Giosue Carducci, *Lettere*, 22 voll., Zanichelli («Edizione Nazionale delle Lettere»), Bologna 1938-1968.
- Giosue Carducci, *Levia Gravia*, ed. critica a cura di B. Giulattini, Mucchi («Edizione Nazionale delle Opere», VI, 2), Modena 2006.
- Giosue Carducci, *Mosche cocchiere*, Edizione e commento a cura di L. Tomasin, in Id., «Classica e odierna»: studi sulla lingua di Carducci, Olschki, Firenze 2007, pp. 169-200.
- Giosue Carducci, *Odi barbare*, testimonianze, interpretazione, commento di Manara Valgimigli, Zanichelli, Bologna 1959.
- Giosue Carducci, *Odi barbare*, ed. critica a cura di Gianni A. Papini, Mondadori, Milano 1998.
- Giosue Carducci, *Opere*, 30 voll., Zanichelli («Edizione Nazionale delle Opere»), Bologna 1935-1940.
- Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hrsg.), *Nachträge (Stand Ende 1986) und Register zu Friedrich Nietzsches sämtlichen Briefen*. Sonderdruck aus *Kritische Studienausgabe sämtlicher Briefe Nietzsches*, de Gruyter, Berlin-New York 1987.
- Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie, 1822-1832 recueillies par Eckermann*, 2 voll., trad. par É. Delerot, Charpentier, Paris 1863.
- Giovanna Cordibella, *Carducci e la cultura tedesca*, in Emilio Pasquini, Vittorio Roda (cur.), *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, Bononia University Press, Bologna 2009, pp. 355-383.
- Giovanna Cordibella, *Carducci inedito: le versioni dai tedeschi (con un inventario)*, in Andrea Carrozzini (cur.), *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci* (Atti del convegno, Lecce, 2-4 ott. 2008), Congedo Editore, Galatina 2010, pp. 341-361.
- Giovanna Cordibella, *Carducci traduttore dei tedeschi*, in Marco A. Bazzocchi, Simonetta Santucci (cur.), *Carducci e i miti della bellezza*, Catalogo della mostra (Bologna, 1° dicembre 2007 – 1° marzo 2008), Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 150-161.
- Giovanna Cordibella, *Carducci traduttore di antichi e di moderni (con un'appendice di versioni inedite da Virgilio)*, in «Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze

- Lettere e Arti. Atti e memorie» (Atti della giornata di studi *Giosue Carducci nel primo centenario della morte*, Mantova, 21 ott. 2007), LXXV, 2009, pp. 261-285.
- Giovanna Cordibella, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Il Mulino, Bologna 2009.
- Giovanna Cordibella, *Indagini nell'archivio di Carducci. Su una traduzione inedita e sulla sua funzione intertestuale*, in «Letteratura e Letterature», XII, 2018, pp. 65-78.
- Giovanna Cordibella, *Una lettera inedita di Aby Warburg a Giosue Carducci*, in «Lettere italiane», IV, 2007, pp. 575-581.
- Giovanna Cordibella, *Von der Übersetzung zum intertextuellen Dialog: Giosue Carducci als Interpret deutscher Lyrik*, in Thomas Klinkert (Hrsg.), *Das Fremde im Eigenen. Die Übersetzung literarischer Texte als Interpretation und kreative Rezeption / S'appropriar l'autre. La traduction de textes littéraires en tant qu'interprétation et réception créatrice* (Atti del Colloque international, Freiburg i.Br., 4-6 dic. 2008), Schmidt Verlag (Studien des Frankreich-Zentrums der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 20), Berlin 2011, pp. 195-208.
- Benedetto Croce, *Storia di un paragone*, in «La Critica», IV, 1906, pp. 87-88.
- Rossana Dalmonte, *Giosue Carducci e la Germania*, in «Convivium», XXXI, 1963, pp. 312-346.
- Arnaldo Di Benedetto, *Avventure italiane di un «Lied» di Heine*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», n. s., LVII, 1, gennaio-marzo 2004, pp. 75-85.
- Arnaldo Di Benedetto, *Traduttori di Heine nell'Ottocento: Del Re, Nievo, Zandrini, Carducci*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVIII, 2002, pp. 361-388.
- Damian Dombrowski (Hrsg.), *Kunst auf der Suche nach der Nation. Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus*, Lukas, Berlin 2013.
- Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci* [piano editoriale della seconda Edizione Nazionale e criteri editoriali], Modena, Mucchi, 2000.
- Carlo Fasola, *La letteratura tedesca nelle opere di G. Carducci*, in «Rivista di Letteratura Tedesca», 1907, pp. 86-100.
- Anne Fiedler Nossing, *Heine in Italia nel Secolo Decimonono*, Vanni, New York 1948.
- Laura Fournier-Finocchiaro, *Giosuè Carducci et la construction de la nation italienne*, Presses universitaires de Caen, Caen 2006.
- Luca Frassinetti, *Passioni, interessi e antagonismi tra eredità e collezioni. Su un mancato acquisto montiano di Carlo Piancastelli*, in Piergiorgio Brigliadori, Pantaleo Palmieri (cur.), *Carlo Piancastelli e il collezionismo in Italia tra Ottocento e Novecento*, Il Mulino, Bologna 2003, pp. 91-111.
- Valentina Gallo, *La «lirica più gioconda che mai poeta abbia cantato». Pirandello traduttore delle «Römische Elegien»*, in Daria Biagi, Marco Rispoli (cur.), *Tra «Weltliteratur»*

- e parole bugiarde. Sulle traduzioni della letteratura tedesca nell'Ottocento italiano*, Padova University Press, Padova 2021, pp. 225-243.
- Adolfo Gandiglio, *Note di metrica carducciana*, in «Atene e Roma», XIV, 145-146, gennaio-febbraio 1911, pp. 22-28.
- Federico Gentili di Giuseppe, *La prima versione del «Monte Mario» di Giosuè Carducci*, «Dante. Bulletin mensuel de culture latine», I, 7, novembre 1932, pp. 1-4.
- Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. II, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975.
- Otto Hauser, *Italienische Dichtung in Deutschland*, in «Das literarische Echo», VII, 1, 1° ottobre 1904, pp. 915-920.
- Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, Bd. 3, hrsg. v. K. Briegleb, DTV, München 2005.
- Erwin Hunziker, *Carducci und Deutschland*, Graphische Werkstätten Sauerländer, Aarau 1927.
- Thomas Keller, *Kulturtransferforschung: Grenzgänge zwischen den Kulturen*, in Stephan Moebius, Dirk Quadflieg (Hrsg.), *Kultur. Theorien der Gegenwart*, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2011², pp. 106-119.
- Andrea Landolfi, *Giosuè Carducci übersetzt Platen*, in Gunnar Och, Klaus Kempf (Hrsg.), *August Graf von Platen im Horizont seiner Wirkungsgeschichte*, De Gruyter, Berlin 2012, pp. 61-70.
- Francesco Lo Parco, *Lo spirito antitedesco e l'irredentismo di Giosuè Carducci: la voce e il monito del poeta nell'ora presente della patria italiana*, Spadafora, Salerno 1915.
- Thomas Mann, *Der Zauberberg. Kommentar*, hrsg. und textkritisch durchges. von Michael Neumann, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2002.
- Thomas Mann, *La montagna magica*, a cura e con una introduzione di Luca Crescenzi e un saggio di Michael Neumann, trad. it. di Renata Colorni, Mondadori, Milano 2010.
- Oliver Matuschek (Hrsg.), *Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig mit kommentiertem Abdruck von Stefan Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Handschriften*, Inlibris, Wien 2005.
- Giuseppe Mazzini, *D'una letteratura europea [1829]*, in Id., *Scritti letterari editi e inediti*, Galeati, Imola 1906, pp. 177-222.
- Antero Meozzi, *Il Carducci traduttore*, in «La Rassegna», XXV, febbraio 1917, p. 12-24.
- Antero Meozzi, *Le traduzioni carducciane da: Hölderlin, Uhland, Herder, Klopstok, Goethe*, «La Rassegna», XXV, dicembre 1917, pp. 406-414.
- Angelo Monteverdi, *Giosue Carducci «traduttore»*, in «Rivista d'Italia», 15 agosto 1912, pp. 306-317.
- Theodor Mommsen, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *«Aus dem Freund ein Sohn»: Briefwechsel 1872-1903*, 2 Bde., hrsg. v. W.M. Cader III und R. Kistein, Weidmann, Hildesheim 2003.

- Giulio Natali, *La guerra delle nazioni e il poeta della terza Italia*, Vela latina, Napoli 1914.
- Stefano Pavarini «Un grande poeta e libero pensatore»: *Carducci nella «Montagna incantata» di Thomas Mann*, in «Filologia e critica», III, 2004, pp. 337-360.
- Laura Pighi (cur.), *Corrispondenti francesi di Giosuè Carducci*, Zanichelli, Bologna 1962.
- [Franz Sandvoß], *Giosuè Carducci. Brief an den Herausgeber des "Magazins"*, in «Magazin für die Literatur des In- und Auslandes», LIX, 8, 1890, pp. 115-117.
- Edoardo Sanguineti, *Carducci giacobino*, in Emilio Pasquini, Vittorio Roda (cur.), *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, Bononia University Press, Bologna 2009, pp. 545-558.
- Franca Sinopoli, *Il mito della letteratura europea*, Meltemi, Roma 1999.
- Albano Sorbelli (cur.), *Catalogo dei manoscritti di Giosuè Carducci*, 2 voll., Comune di Bologna, Bologna 1921-1923.
- Lothar Wickert, *Drei Vorträge über Theodor Mommsen*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1970.

* * *

Gianluca Esposito
(Napoli – Osnabrück)

*Il potere come dimensione politica e antropologica nel romanzo
«Cox oder Der Lauf der Zeit» (2016) di Christoph Ransmayr*

[*Power as political and anthropological dimension in the novel
«Cox or the Course of Time» (2016) by Christoph Ransmayr*]

ABSTRACT. The essay analyses the characterisation of power in Christoph Ransmayr's novel *Cox oder Der Lauf der Zeit*. Specifically, power is analysed on its political level, with the social implications that it necessarily entails on both the human and personal level, showing the individual in charge locked in the solitude of his distance from others; and on its gender level, which is expressed in the novel by the subjugation of the female to the male. In conclusion, nature and time in the novel are highlighted in their function as obstacles to limitless power.

Cox oder Der Lauf der Zeit, la «favola orientale», così Luca Crescenzi¹, di Christoph Ransmayr, uno dei narratori pressoché universalmente riconosciuti dalla critica tra i più rappresentativi della prosa contemporanea in lingua tedesca, è un romanzo incentrato sul personaggio dell'inventore e orologiaio Alister Cox, una rielaborazione finzionale dello storico inventore britannico James Cox (1723-1800). Nell'opera di Ransmayr, Cox, ricco borghese britannico del XVIII secolo e inventore di fama internazionale, riceve una commissione da emissari dell'Imperatore cinese Qiánlóng (1711-1799), il sovrano più potente del mondo, il quale non vuole semplicemente acquistare uno dei meravigliosi orologi che l'inventore realizza o commissionarne uno; piuttosto, chiede all'inventore di recarsi in Cina, una destinazione che, vista l'epoca in cui la trama è ambientata, viene descritta come esotica specialmente agli occhi occidentali del protagonista, per costruire sul posto

¹ Luca Crescenzi, *La favola orientale di Ransmayr*, in «Alias», 17/06/2018.

automi e meraviglie meccaniche secondo i desideri dell'Imperatore. Cox accetta e si reca in Cina, probabilmente anche per alleviare la sua sofferenza di fronte alla morte della sua unica figlia Abigail all'età di cinque anni e il conseguente mutismo della sua amata moglie Faye.

Nell'immenso paese asiatico, e in un'ambientazione che Ransmayr crea combinando l'opulenza e la bellezza della corte imperiale con l'orrore delle torture, delle esecuzioni e del potere totalitario, Cox costruirà tre orologi per l'Imperatore: un orologio misurerà il tempo dell'infanzia, che scorre irregolarmente, a volte veloce e a volte lento, a seconda del piacere del momento vissuto; un altro misurerà il tempo della morte, il tempo provato dal condannato alla pena capitale, che sembra non passare mai e sembra essere parte della punizione stessa; infine, un terzo orologio dovrà stagliarsi oltre il tempo per misurare l'eternità stessa. Si tratta di un *perpetuum mobile*, paradossalmente un orologio senza tempo che non ha più bisogno di essere riattivato e può misurare il tempo all'infinito, superando la durata stessa della vita umana. Questo terzo orologio non sarà mai messo in moto da Cox e probabilmente nemmeno dall'Imperatore stesso: il suo funzionamento attesterebbe a quest'ultimo la caducità e la fragilità di un comune mortale che ha voluto pensare di essere Dio e *W'àn suò yé*, il Signore dei diecimila anni, ovvero dell'infinito.

Come si evincerà dalla seguente analisi, una delle peculiarità sviluppate nel romanzo sta nella sua tematizzazione del potere, sia su base individuale e sociale, analizzando le conseguenze psicologiche di chi il potere lo possiede e di chi lo subisce, mettendo in luce quanto l'immagine tipicamente propagandata dai regimi dittatoriali "dell'uomo solo al comando" sia in realtà falsa e che al contrario il totalitarismo si manifesti tramite la burocrazia al potere, sia in una prospettiva di genere, analizzando il rapporto che connette la dittatura del potente sul popolo e il potere dell'uomo sulla donna e, in ultima analisi, gli elementi naturali, ineffabili e incontrollabili, che questo potere annichiliscono.

1. Il rapporto col potere politico

Nel romanzo, la dimensione del potere è impersonificata in prima istanza dall'onnipotente Imperatore cinese. Anche se non sviluppato al pari

di Alister Cox, nel romanzo anche Qiánlóng risulta essere un personaggio tutt'altro che stilizzato. A una prima lettura, si può osservare che l'Imperatore semplicemente rappresenti il potere assoluto e violento, ma approfondendo in realtà appare che l'esercizio del potere sia un elemento alle volte indipendente dal volere del sovrano stesso (CLZ, pp. 9s)².

L'imperatore è sin da subito inquadrato come «der mächtigste Mann der Welt» (CLZ, p. 9), un uomo dotato di tanto potere, che gestisce in modo autoritario comminando pene esemplari ai trasgressori della sua volontà. Inoltre, inizia sin da qui a possedere delle caratteristiche sovranaturali, al punto che anche la natura è chiamata a sottostare al suo volere, che risulta infallibile. È proprio a partire da questo aspetto che l'Imperatore si pone come una sorte di “nemesi” del protagonista. Alister Cox e Qiánlóng appaiono e agiscono nel segno dell'eccellenza, in quanto Cox viene raffigurato come il migliore degli orologiai e Qiánlóng il più potente dei sovrani. Il rapporto in qualche modo complementare di Cox e Qiánlóng è designato fin dalle prime pagine, quando l'unico a poter distogliere l'attenzione della folla dal volere dell'Imperatore è proprio Cox che arriva via nave (CLZ, p. 10). Il primo capitolo ha quindi una funzione marcatamente introduttiva dei due personaggi, che polarizzano equamente lo spazio narrativo anche per il bilanciato numero di pagine dedicate³.

Il romanzo sin dall'inizio offre un'immagine contrastante dell'Imperatore. Mentre ne descrive l'onnipotenza e la natura divina, altri elementi sembrano degradarne contemporaneamente la figura. Nello stesso capitolo 1 e poi nel successivo capitolo 2, elementi quali lo stato di malattia dell'Imperatore, così come il suo temere per la propria vita a causa di possibili congiure (CLZ, pp. 25-27), mettono in crisi la narrazione precedente di onnipotenza, divinità e assoluta obbedienza del popolo nei confronti del suo sovrano. In particolare, la voce narrante sembra “stare al gioco” e, mentre da un punto di vista estetico continua a esaltare la (presunta) natura divina

² Christoph Ransmayr, *Cox oder Der Lauf der Zeit*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2017⁷ (segnalato nel testo con la sigla CLZ).

³ Circa 8 pagine ciascuno, pp. 9-17 per Qiánlóng e pp. 17-24 per Alister Cox (G.E.).

dell'Imperatore, dall'altro descrive un uomo che sembra tutt'altro che potente nella condizione di malattia in cui si trova, apparendo come un «Wiegenkind» (CLZ, pp. 12s).

Proprio perché non appare mai direttamente sulla scena almeno fino al quinto capitolo (CLZ, pp. 76-84), quando a Cox è concesso per la prima volta di avere udienza dall'Imperatore, si ha la percezione che il sovrano possa neppure esistere, visto che non compare in pubblico, non lo si vede governare e non incide personalmente in alcun evento fino a quel momento narrato.

Proprio nell'episodio dell'udienza con l'Imperatore viene esplicitato un elemento già sibillamente menzionato in precedenza (CLZ, pp. 48s e p. 60) che viene riproposto poi frequentemente nel testo. Anche senza ascoltare la propria voce dell'Imperatore, né dare particolare peso alle traduzioni dell'interprete Kiang, Cox sembra già aver capito cosa l'Imperatore si aspetti da lui (CLZ, pp. 81s). Questa specie di connessione mentale sembrerà perdurare anche oltre, fino anche alla commissione dell'ultimo orologio (CLZ, p. 217). Qiánlóng e Cox sono personaggi come interconnessi, due facce della stessa medaglia che vogliono la stessa cosa, ma per fini diversi.

Entrambi vogliono la costruzione dell'orologio in grado di misurare l'eternità. Cox aspira a costruirlo sia per una sorta di ambizione professionale personale, sia perché convinto che quest'orologio sarebbe in qualche modo in grado di ridare la parola alla moglie ammutolita; Qiánlóng invece vorrebbe quest'orologio per elevarsi ulteriormente, avere una prova tangibile del suo essere "ein Herr über zehntausend Jahre", dove diecimila anni sta, appunto, per "infinito". In realtà, l'orologio accelererà la decadenza di Qiánlóng, la sua degradazione prima a mortale e poi semplice uomo.

La degradazione di Qiánlóng ha in effetti inizio sin da subito; accanto ai titoli che generosamente sono riservati a lui dalla voce narrante, come visto altri elementi in contemporanea sembrano smontare la figura dell'Imperatore, facendole perdere la sua sacralità e grandezza. Ma tale tendenza si esplicita maggiormente a partire da capitolo 5, che non a caso è intitolato in cinese *shí jian* (間時)⁴, vale a dire "il tempo", e non corrisponde al cinese nella

⁴ Per l'indispensabile aiuto per la trasposizione dal cinese si ringrazia la Dr. Na

traduzione tedesca, *ein Mensch*. L'essenza dell'umanità, con la sua connotata caducità, è una peculiarità che l'Imperatore tenterà invano di rigettare, ma che sarà ineluttabile. Non è un caso che, mentre precedentemente la voce narrante affermava che l'Imperatore fosse un Dio (CLZ, p. 12), la presentazione del sovrano ora cambia:

Ein Mann, der sich als *Herr der Welt, Der Erhabene, Der Allerhöchste* und *Herr der zehntausend Jahre* und mit so vielen, unzähligen, anderen Titeln und Namen himmelhoch über den Rest der Menschheit hinausheben ließ, würde ihm einen Wunsch vortragen, den er entweder erfüllen oder an dem er scheitern – und vielleicht sterben konnte. (CLZ, p. 71)

L'imperatore non è più un Dio, smette di esserlo; ora “si fa chiamare” con questi titoli altisonanti, i quali risultano quindi avere oramai più una funzione ornamentale, piuttosto che esprimere un effettivo stato delle cose. A questa prima degradazione fa seguito una ulteriore, probabilmente più pesante, che banalizza definitivamente agli occhi del lettore la figura di Qiánlóng durante l'udienza, dove anche la solennità del cerimoniale stride eccezionalmente con la banalità e l'inconsistenza del pensiero di Qiánlóng sul trascorrere del tempo (CLZ, pp. 78s). Successivamente, la degradazione arriva a essere anche fisica («ein schlanker, feingliedriger Mann», CLZ, p. 210) e l'imperatore verrà poi ulteriormente sminuito, fino a venire accostato a un animale e a un contadino (CLZ, pp. 265s). Tuttavia, proprio in queste scene in cui l'Imperatore cessa di preservare anche la sua funzione puramente estetica, si assiste a una sua rappresentazione molto più tenera e naturale nel suo rapporto con la concubina Ān, lontano dal contesto cerimoniale della corte. Alla luce di ciò, nonostante gli elementi di crudeltà che la sua figura racchiude, Qiánlóng non può essere considerato un puro *villain*, così come Cox non può essere puramente una figura positiva, come la nostra analisi metterà in seguito in luce.

Malgrado il suo rango, Qiánlóng è certamente la figura che esce sconfitta. L'oggetto del suo desiderio, l'orologio in grado di misurare l'eternità che avrebbe dovuto certificare la sua natura divina, in realtà certifica l'ineluttabilità

Schädlich. Altre fonti utilizzate a tal fine sono state il dizionario cinese-inglese on-line Collins, [LINK](#), e l'Enciclopedia Treccani on-line, [LINK](#) (ultima consultazione 10.09.2022).

della sua caducità. È la prossimità della morte che Qiánlóng sente quando sta per avviare l'orologio. Il «kalter Hauch» (CLZ, p. 298) sta a simboleggiare nient'altro che la morte, tanto che poi la custodia dello strumento per l'avviamento dell'orologio dell'eternità viene chiamato «Kuhle» (CLZ, p. 298). Se tra le coordinate tracciate da Doren Wohlleben sulla poetica di Ransmayr si poteva trovare nell'incipit del romanzo la *Ankunft* nel caso di Alister Cox, altra coordinata rintracciabile nel romanzo è il *Verschwinden*, propria in questo caso di Qiánlóng nell'epilogo. Il motivo dello svanire si ritrova nell'ultimo Qiánlóng, quello raffigurato proprio nelle ultime pagine del capitolo 17 menzionate sopra. Davanti alla possibilità di certificare la propria esistenza terrena e la propria caducità tramite l'attivazione dell'orologio che può misurare l'eternità, Qiánlóng sparisce e viene ridimensionato. L'essenza del motivo del *Verschwinden* sta nel «Bewusstsein menschlicher Vergänglichkeit, die Demut vor dem Sein»⁵. La percezione del divino svanisce a favore dell'affermazione dell'umana caducità.

Non è solo l'uomo Qiánlóng con le sue certezze a dissolversi nell'epilogo del romanzo. È interessante notare quanto la rappresentazione del potere assoluto, che nei romanzi di Ransmayr gode spesso di ampia trattazione (si pensi alla rappresentazione a tinte fosche dell'Impero Romano in *Die letzte Welt*), abbia la caratteristica di mettere in luce quanto l'immagine tipicamente propagandata dai regimi dittatoriali “dell'uomo solo al comando”, sicuro, autoritario e indipendente, sia in realtà falsa e che al contrario il totalitarismo si manifesti tramite la burocrazia al potere, piuttosto che tramite il singolo al potere.

Nell'opera più conosciuta di Ransmayr, *Die letzte Welt* (1988), ambientata agli albori di un Impero Romano augusteo, ricco però di anacronismi, il governo dello Stato è gestito dai funzionari e dall'apparato burocratico, che “interpreta” a proprio piacimento il volere del sovrano, di fatto esautorandolo e gestendo autonomamente il potere⁶. In *Cox oder Der Lauf der Zeit*, per molti

⁵ Doren Wohlleben, *Christoph Ransmayr – Kalligraph und Kartograph*, in «Text+Kritik», n° 220, X/18, p. 14.

⁶ Cfr. Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt*, Fischer, Frankfurt a.M. 201719, pp. 63-65 e pp. 112-23.

tratti la situazione è simile. Più volte all'interno del romanzo è specificato quanto fossero i mandarini a definire le scelte e le priorità di governo. Sin dalle prime pagine, infatti, viene messo in luce quanto l'Imperatore non avesse necessità di "vedere" o "dire", in quanto «was zu sehen oder zu sagen war, sahen und sagten Untertanen für ihn» (CLZ, p. 12).

L'Imperatore non sembra esprimere direttamente gli ordini, piuttosto le direttive giungono dalla cerchia dei mandarini, come se loro stessi fossero responsabili del governo. Come si legge nel capitolo 4 riguardo all'errata profezia degli astrologi, davanti al volere poco chiaro dell'Imperatore, che tuttavia sembra non essere propenso a punire gli indovini, questi ultimi supplicano in realtà i mandarini di aver salva la vita (CLZ, pp. 57s); oppure, qualche pagina più tardi, quando sono i mandarini stessi a decidere l'appellativo dell'Imperatore, *Wàn suì yé*, il "Signore dei diecimila anni" (CLZ, p. 61). Un'esplicitazione più palese del potere dei mandarini è evidente verso la conclusione del romanzo, quando gli inglesi, che ottengono sempre più favore agli occhi di Qiánlóng, scom bussolano l'ordine costituito dalla Corte. Infatti, la diretta volontà dell'Imperatore crea un notevole malcontento che culmina nel quartultimo capitolo con delle minacce alla vita stessa degli inglesi, la cui sicurezza era garantita dal favore che avevano presso l'Imperatore, scritte col sangue sui muri.

Selbst ein Kaiser
spricht nur mit einer Stimme,
sieht nur mit zwei Augen,
hört nur mit zwei Ohren.
Sein Hof dagegen
spricht und flüstert
mit tausend Stimmen,
sieht mit tausend Augen,
hört mit tausend Ohren
und tut mit tausend Händen,
was ein Meer von Augen
nicht sieht,
wenn alle Lider sich schließen
vor dem,
was getan werden muß. (CLZ, pp. 235s)

In questo frammento è chiara la presa di posizione della corte che si erge

per competenza e potere al di sopra del sovrano. Nonostante sia l'Imperatore, Qiánlóng non è quindi libero di ospitare e stabilire regole nuove per gli ospiti, in quanto è la corte stessa a dettare le regole.

Non solo a essere messi in discussione sono gli ordini che riguardano gli ospiti inglesi, ma lo stesso Qiánlóng è obbligato indirettamente e inconsapevolmente a sottostare alla volontà e ai protocolli della corte. Per esempio, quando ordina di restare da solo insieme a Ān, mandarini e militari continuano a seguirlo e a controllarlo (CLZ, pp. 262-68).

Se nel *Die letzte Welt* gli imperatori Augusto e Tiberio si disinteressano del governo poiché concentrati sulla frivolezza e l'ozio, analogamente in *Cox oder Der Lauf der Zeit* l'imperatore Qiánlóng sembra disinteressarsi dell'esercizio del potere perché intento alle arti amoroze con Ān e le altre concubine, impegnato nello scrivere poesie e ossessionato dalla sua curiosità per la costruzione dei tre orologi (CLZ, pp. 169-71).

In questa prospettiva, l'esercizio del potere non avviene in ragione del tradizionale motivo della sete di dominio del singolo; piuttosto in Ransmayr il potere appare come un mezzo, l'accessorio tramite il quale il singolo che sembra detenere il potere può dedicarsi indisturbato ad altro, disinteressandosi della cosa pubblica, degradando così la figura della "guida" del popolo a un mero ruolo di rappresentanza: essa non gestisce in alcun modo il potere né sembra essere interessata a farlo, rivestendo *de facto* una mera funzione estetica. Qui avviene anche la dissoluzione del sovrano in quanto il custode e difensore del popolo: il sovrano se ne disinteressa, non venendo in soccorso, né mostrando compassione quando i suoi sudditi soffrono, venendo ironicamente chiamato dalla voce narrante «Kriegsherr» (CLZ, p. 171), condottiero che però in realtà non combatte le proprie battaglie. Ciò riporta alla mente la critica spiccatamente illuminista alla nobiltà, che ritroviamo nelle figure dei principi non interessati alla guida politica, ma al solo proprio *divertissement* come, per esempio, in *Emilia Galotti* (1772) di Gotthold Ephraim Lessing e in *Kabale und Liebe* (1784) di Friedrich Schiller. Uno dei pochi elementi tradizionali della figura del sovrano assoluto è la sua incomparabile ricchezza messa a confronto con la povertà del suo popolo (CLZ, p. 142), elemento che tuttavia nel romanzo non gode di ampia trattazione e che infatti viene appena accennato.

2. *L'amore e le sue forme: Faye, Abigail e Ān*

Se Qiánlóng incarna il potere dal punto di vista politico, anche Cox non risulta estraneo a questa dinamica del potere, questa volta specialmente nel caso del suo rapporto col sesso femminile.

Le tre figure femminili presenti nel romanzo, Faye e Abigail, rispettivamente moglie e figlia di Cox, e Ān, concubina dell'Imperatore, sono personaggi senza una profonda caratterizzazione. Le prime due sono solamente menzionate in analesi o riflessioni di Cox oppure della voce narrante, ma non compaiono mai sulla scena. Ān compare qualche volta, ma non influisce particolarmente con le sue azioni sulla trama. Ciononostante, le figure femminili sopra elencate rivestono una certa importanza ai fini interpretativi dell'opera. Esse risultano rilevanti non per quello che fanno o pensano (né le azioni, né i pensieri dei personaggi femminili godono di particolare trattazione), ma per quello che simboleggiano e soprattutto quello che esse suscitano nella psiche di Alister Cox. Non casualmente, le figure femminili sono tutte introdotte contemporaneamente nel capitolo 2 e i confini tra le tre figure femminili appaiono molto sfumati.

Il presunto amore tra Alister Cox e Faye è descritto in realtà come un rapporto di dominio basato sulla bramosia di lui. Ciò che colpisce è che il dominio si manifesti anche da un punto di vista fisico-sessuale. Se la descrizione iniziale di un padre di una figlia morta in tenera età e di una moglie amata, che a causa del trauma si era ammutolita, aveva potuto certamente suscitare nel lettore un sentimento di pietà e benevolenza verso il personaggio di Alister Cox, la percezione cambia quando viene rappresentato il rapporto di coppia tra il protagonista e sua moglie:

Faye hatte ihm niemals ihren Willen aufgezwungen und nichts von ihm gewollt, jedenfalls nichts von dem, wonach Cox Nacht für Nacht und den ganzen Tag über und wann immer er mit ihr zusammen war, gierte. Faye hatte nicht gewollt, daß er sie küßte, nicht, daß er sie in seine Arme nahm, und nicht, daß er ihr die Kleider vom Leib zerrte und sie unter sich begrub wie ein Raubtier seine Beute unter sich begräbt ... Und sie hatte nicht gewollt, niemals, daß er sich stöhnend auf ihr wand, bis sie, überwältigt von Wut, Schmerz und Ekel, spürte, wie sein Samen sie tief in ihrem Inneren berührte, an ihr Innerstes

schlug!, und dann wie ein gestaltloses, wässriges Ungeziefer daraus hervorkroch und ihre Schenkel und das Bettuch besudelte. (CLZ, p. 43)

Questo è nient'altro che il racconto di una forma di stupro perpetrato su base regolare, anche se non espressamente narrato in questi termini. L'immagine positiva dell'inventore razionale è indebolita a causa delle prove che la vita gli ha riservato, e vacilla nonostante il narratore non esprima alcuna forma di condanna esplicita o alcun giudizio morale. Faye non prova alcuna attrazione fisica per Alister Cox, piuttosto un vago sentimento di affetto, nato probabilmente dal fatto che, vista la grande differenza d'età tra i due, Faye aveva conosciuto Alister Cox da bambina, quando, figlia di un operaio della ditta di Cox, ammirava l'inventore creare mirabili oggetti (CLZ, pp. 45s). Ciò introduce un altro tema di rilevante importanza. Riguardo Faye, viene detto che ella ha circa trent'anni meno di Alister Cox e che al momento della morte della piccola Abigail sia poco più di una bambina (CLZ, p. 37) e ciò in qualche modo "aggrava" la caratterizzazione negativa di Alister Cox, che sembra indirettamente tendere verso la pedofilia. Infatti, anche in occasione della presentazione del personaggio di Ān, si nota come l'attenzione di Cox, nonostante la presenza di molteplici concubine dell'Imperatore, ricada proprio su Ān, che in qualche modo richiama alla mente Faye e Abigail e che viene definita «Kindfrau» (CLZ, p. 41). Denominatore comune di queste tre figure è certamente l'essere definite bambine. Per l'universo femminile, Alister Cox sviluppa un sentimento sia di brama che di tenerezza, sebbene per Abigail non venga inclusa anche la dimensione fisico-sessuale, smorzando così l'immagine di un Cox pedofilo.

La caratterizzazione di Ān segue un percorso diverso rispetto a quella di Faye, in quanto non viene messa in evidenza la natura violenta del rapporto tra lei e Qiánlóng (CLZ, pp. 263s). Ān viene infatti presentata secondo il canone della donna-angelo, sebbene ciò, come spesso accade nelle rivisitazioni dei *tòpoi* letterari, contenga in sé dell'ironia. L'aspetto ironico sta nel fatto che il richiamo al motivo della donna-angelo che ispira l'arte poetica provenga non da una donna con determinate virtù morali o posizione sociale, come nella tradizione della lirica stilnovista, ma piuttosto da una concubina. La caratterizzazione di Ān come donna-angelo viene già introdotta nel capitolo 2, quando viene messa in evidenza il suo essere «Himmelswesen» (CLZ, p.

41). Inoltre, anche il titolo del capitolo a lei dedicato risulta confermare questa tesi. Ān è sì un nome di persona, ma anche un aggettivo che significa “quieto”, “tranquillo” (安). Ān si configura quindi come l’amata che in quanto divina possiede calma e tranquillità. Tuttavia, così come di Faye, anche di Ān non vi è un’ulteriore caratterizzazione e di certo non è una figura indipendente.

Oltre che per il mancato sviluppo durante la narrazione, si può notare come sia Ān che Faye siano in qualche modo sovrapponibili anche dal punto di vista affettivo-sentimentale e socioeconomico. Faye non ama Alister Cox e Ān non ama Qiánlóng e ciò configura un’ulteriore somiglianza anche tra i personaggi di Alister Cox e Qiánlóng. Entrambi sono alla ricerca di amore ed entrambi non sono amati, ma abusano della loro posizione dominante per riuscire a ottenere la donna del desiderio. Il narratore sviluppa la linea di congiunzione tra Ān e Faye presentando le loro relazioni di coppia in maniera simile in punti diversi della trama (CLZ, p. 265). Il rapporto tra Ān e Qiánlóng non è certo quello di un amore corrisposto e simile è il sentimento di Faye nei confronti di Alister Cox (CLZ, pp. 43-5). Sia Faye che Ān sono sottomesse ai propri partner per motivi socioeconomici. Faye deve sottostare ad Alister Cox poiché proveniente da una famiglia umile, la quale ha deciso il destino della propria figlia in ragione della sua povertà; Ān è costretta a sottostare a Qiánlóng a causa del suo status di concubina del sovrano assoluto.

Le figure femminili appaiono dunque sovrapponibili. Non è solo una percezione che la narrazione tenta di infondere nel lettore, ma sin dall’inizio è un qualcosa che viene percepito dallo stesso Alister Cox (CLZ, p. 68). Ciò che principalmente accomuna Faye, Abigail e Ān viene chiarito tuttavia verso la fine del romanzo: la loro irraggiungibilità (CLZ, pp. 280s). Faye risulta per Cox irraggiungibile poiché ella non prova un reale e forte sentimento per lui ed è ammutolita, mentre Ān è la concubina prediletta dell’Imperatore ed è per questo motivo parimenti irraggiungibile. Allo stesso tempo, anche Abigail è irraggiungibile poiché morta prematuramente.

La sovrapposizione non è basata sull’oggettività, ma è piuttosto l’espressione della soggettività. Guglielmo Gabbiadini ben descrive il processo mentale compiuto da Cox.

Tali immagini del femminile costituiscono nell'opera una serie o concatenazione del desiderio. La «corrispondenza» interna di queste immagini del femminile [...] «non consisteva in forme e colori», ma era «il modo particolare in cui lo guardavano quegli occhi» (30). Esse aprono inoltre squarci sulla psiche di Cox, facendone emergere il lato notturno, la componente pulsionale in cui «Sehnsucht» si mescola a «Gier», in cui all'affetto tenero si mescola la brama della libidine⁷.

In Alister Cox convergono due pulsioni, una che con Gabbiadini definiamo “notturna”, fatta di lussuria e bramosia, e una più innocente, che riconduce al tema del gioco. Abigail riesce brevemente a distanziarsi da Faye e Ān in quanto racchiude la personificazione del gioco. Non solo il gioco infantile proprio di una bambina, ma anche un “gioco” più maturo e adulto, che si manifesta in Cox con la costruzione di automi e orologi che sembrano a tutti gli effetti giocattoli. Per quanto riguarda questo aspetto, Alister Cox sembra incarnare la creatività propria dell'*homo ludens*. Il tema del gioco ha una florida tradizione letteraria, volta a caratterizzarlo come elemento imprescindibile del soggetto umano. A riguardo, Schiller scriveva nella quindicesima delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* che «[...] Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt»⁸. Successivamente, nella prima metà del '900, Johan Huizinga sosteneva che il gioco fosse una condizione primaria e necessaria per lo sviluppo della cultura e che fosse in realtà un elemento pre-culturale, non solo universale tra gli uomini delle varie epoche e culture, ma anche tra gli animali⁹ e tra le varie espressioni del gioco, Huizinga, citando lo stesso Schiller e il concetto di *Spieltrieb*¹⁰, menziona la produzione

⁷ Guglielmo Gabbiadini, *Il perpetuum mobile del desiderio: Cox di Christoph Ransmayr e la raffigurazione letteraria del cosmopolitismo settecentesco tra esotismo e vanità*, in «Altre Modernità», numero speciale 2019, p. 159.

⁸ J.C. Friedrich von Schiller, *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In: *Schillers Werke*. Nationalausgabe, zwanzigster Band. Philosophische Schriften. Erster Teil, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann, herausgegeben von Benno von Wiese, Böhlau, Weimar 1962, p. 359.

⁹ Cfr. Johan Huizinga, *Homo ludens*, Routledge: London 1980, pp. 1-13.

¹⁰ J.C. Friedrich von Schiller, cit., pp. 352-55 – Lo *Spieltrieb*, l'istinto del gioco risulta

artistico-decorativa¹¹. Nel romanzo, il gioco si manifesta con Alister Cox quando può costruire gli orologi, che esteticamente vengono descritti come giocattoli molto elaborati e decorati (CLZ, p. 92). Il primo orologio commissionato da Qiánlóng, la nave d'argento, ha la funzione di ponte di collegamento tra lui e Abigail, vale a dire il mondo dell'innocenza e del gioco. È grazie a esso che Cox torna vitale, grazie al gioco in quanto tale e al fatto che il "gioco" di inventare e costruire sia per Cox anche un modo per esorcizzare la perdita della cara figlia.

L'analizzare le figure femminili ha ulteriormente complicato le caratterizzazioni anche di Alister Cox e Qiánlóng. Nessuno dei due sembra poter assurgere a figura esemplare. Se Alister Cox sembra inizialmente emergere per la sua intelligenza, maestria e il sincero amore per la figlia defunta, egli viene poi ridimensionato dalla caratterizzazione che si fa del suo rapporto con la moglie; se il personaggio di Qiánlóng viene posto sotto una cattiva luce quando viene messo in evidenza che egli accetti la crudeltà del sistema di potere e ne sia parte, tuttavia viene parzialmente riabilitato grazie alle ultime immagini di lui, quelle di un uomo semplice al fiume e alla maggiore tenerezza del suo rapporto con Ān, presentato senza violenza rispetto a quello tra Alister Cox e Faye, nonostante Ān sia una concubina. Il romanzo in qualche modo offre sempre un motivo al lettore per non immedesimarsi, rinunciando a creare una figura in qualche modo esemplare.

A conclusione della riflessione sui personaggi femminili si può affermare che il romanzo non offra una rappresentazione positiva del rapporto affettivo-sessuale tra uomo e donna. Inoltre, non c'è nessun personaggio femminile che si elevi in qualche modo, che esprima il proprio punto di vista o che partecipi allo svolgimento della trama e ciò stona con la rappresentazione contemporanea del femminile. Sicuramente una tale rappresentazione

essere nella quattordicesima lettera il punto di connessione tra l'istinto sensuale (*der sinnliche Trieb* o *Stofftrieb*) e l'istinto della forma (*Formtrieb*). Per ulteriori letture si rimanda a Bernhard Arnold Kruse, *L'estetica di Schiller come fondazione del soggetto moderno*, in *L'io del poeta: figure e metamorfosi della soggettività*, a cura di Ingrid Hennemann Barale e Patrizio Collini, Pacini, Pisa 2002, pp. 144-49.

¹¹ Cfr. Johan Huizinga, cit., pp. 158-72.

risulta inaccettabile nella società contemporanea, poiché gli orizzonti ermeneutici di un lettore del XXI secolo sono molto diversi da quelli di una trama ambientata nel XVIII secolo. Ransmayr ha anticipato questa critica semplicistica e ingenua, chiarendo nello *Zuletzt* che i suoi personaggi sono «keine Gestalten unserer Tage» (CLZ, p. 302).

3. *Natura e Tempo come antidoti al potere assoluto*

Se fin qui abbiamo analizzato le dinamiche del potere nelle loro manifestazioni inarrestabili, sociali politiche e di genere, ora la nostra attenzione si sposta su quelli che sono i limiti che il romanzo pone a tali manifestazioni. Sin dalle primissime pagine del romanzo, si viene a creare una polarizzazione forte tra il potere assoluto di Qiánlóng e la natura nella sua manifestazione più spontanea e imprevedibile (CLZ, p. 9), mettendo in luce che qui non si ha a che fare con una natura in una prospettiva religiosa, con un creato che segue un qualche ordine superiore, ma piuttosto con una natura espressione di eventi fortuiti e casuali, quindi caotici, che si oppongono a ragione della loro stessa essenza alla furia ordinatrice di un potere assoluto. In tal senso, nonostante gli auspici dell'incipit, l'intero romanzo rappresenta, in un continuo climax discendente, l'inesorabile sgretolarsi di questa certezza di dominio sulla natura e su un altro aspetto che certamente può essere considerato parte integrante di essa: lo scorrere del tempo. La natura, nelle sue manifestazioni indipendenti e incontrollabili, e il tempo, col suo scorrere inesorabile, rappresentano la prova della temporaneità e soprattutto dell'effimera illusione del potere assoluto umano. Del resto, subito dopo l'aver espresso la posizione di dominio sulla natura da parte dell'Imperatore, la narrazione riporta la natura al "potere":

Und der Kaiser war unsichtbar. Das Schiff dagegen war es nicht – oder war den Blicken zumindest immer nur für einige Herzschläge entzogen, bevor die Nebelschwaden es wieder in eine untrügliche Wirklichkeit entließen. (CLZ, p. 11)

È la natura stessa, in questo caso rappresentata dalla nebbia, a decidere cosa debba essere visto e cosa no. L'Imperatore è invisibile, la nebbia invece rende visibile o meno, senza uno schema definito e definibile, determinate cose piuttosto che altre, indipendentemente dal volere umano.

La crudeltà e il dispotismo dell'Imperatore, ovvero in nome dell'Imperatore, ottengono una caratterizzazione sempre maggiore nell'evidenziare che anche la natura con il suo semplice manifestarsi compia "sbagli", qualora la volontà dell'imperatore sia diversa. La natura stessa è sottoposta al volere dell'Imperatore tramite l'uso della forza, che però successivamente fallisce e costringe l'imperatore ad arrendersi a essa. Emblema di questo tentativo di controllo sulla natura e sul tempo sono i tentativi da parte di Qiánlóng di "allungare" l'estate a Jehol. Anche se ironicamente il narratore afferma che l'estate abbia ubbidito al comando, in realtà si legge che le manifestazioni tipiche del cambio di stagione procedono regolarmente (CLZ, p. 246). La serie di «obwohl» che caratterizzano questa pagina è il meccanismo tramite il quale l'ironia si manifesta: il narratore non afferma direttamente che gli ordini dell'Imperatore sono chiaramente disattesi, ma minimizza i fenomeni naturali dell'autunno, come se anche questi in realtà fossero non rilevanti, quando al contrario rappresentano esattamente le manifestazioni più comuni della stagione: pioggia, nuvole, foglie che cadono, temperature più basse. Tuttavia, la finzione scenica del potere resta viva nelle figure degli acquarellisti, costretti a fingere che sia ancora estate. Il potere assoluto di Qiánlóng si manifesta qui nella sua impotenza e nella sua mera funzione estetica. Il culmine arriva nel capitolo successivo tramite una formulazione ossimorica: «Die Pavillons und Paläste der Sommerresidenz lagen verschneit und froststarr in der Windstille». (CLZ, p. 261).

Oltre che per il regolare corso delle stagioni, che condensano lo scorrere inesorabile del tempo con le manifestazioni inderogabili della natura, la sconfitta del potere di Qiánlóng nei confronti della natura è definitivamente certificata da un oggetto che naturale non è, vale a dire lo «zeitlose Uhr» (CLZ, p. 234) che rappresenta il regolare scorrere del tempo, ma facendolo per l'eternità riesce a ridimensionare un uomo che credeva (o voleva credere) di essere onnipotente. Il tempo non conosce le regole dell'autorità umana. Il tempo è in questo modo sovversivo delle leggi del potere umano, che vengono ridicolizzate dall'inconsapevole e caotico manifestarsi della natura stessa (CLZ, p. 241).

3.1 *Gli orologi come allegorie*

Se ci si immagina in maniera intuitiva e semplice un orologio, ci si figurerà molto probabilmente e banalmente, a giusto titolo, uno strumento atto a misurare lo scorrere del tempo. Immaginando un buon orologio, si penserà che esso sia costante e preciso, conservi un ritmo regolare per non accumulare ritardi o anticipi. A partire da questa considerazione lapalissiana si nota facilmente come i primi due degli orologi descritti nel romanzo contravvengano al loro ruolo originario. Ciò significa che hanno un'altra funzione e questa alterità è espressa nel romanzo tramite l'utilizzo dell'allegoria, come messo in evidenza già da Ijoma Mangold¹².

Gli orologi non devono semplicemente misurare il tempo, ma piuttosto la percezione che si ha di esso. È un invito a considerare la soggettività di un qualcosa, lo scorrere del tempo, che solitamente e razionalmente è in realtà scandito in maniera uniforme e costante. È questo che permette ad Alister Cox come di entrare in contatto con la figlia Abigail nel produrre l'orologio che misura il tempo del bambino, nonostante lei sia morta due anni prima. Non è un caso che il capitolo 6 in cui il tema del primo orologio è maggiormente affrontato abbia anch'esso una titolazione particolare. La prima parte del titolo che è in cinese, *Háizi* 孩子, sta per la parola "bambino" oppure "figlio/a"; la seconda parte del titolo, in tedesco, invece si riferisce alla forma dell'orologio, *Das Silberschiff*. Il significato allegorico qui è scritto chiaramente, ma viene nascosto dalla barriera linguistica che certamente il lettore-medio tedesco ed europeo ha davanti. La nave d'argento, l'orologio che misura il tempo del bambino, rappresenta per Alister Cox un legame con la figlia Abigail.

La visione soggettiva scaturita dagli orologi riguarda naturalmente anche il loro committente. Gisa Funck osserva che l'Imperatore commissiona gli orologi per misurare il tempo del bambino e quello della morte per rivivere la sua infanzia e prepararsi a ciò che avverrà. In altre parole, cerca tramite

¹² Ijoma Mangold, *Christoph Ransmayr, Zum Roman wird hier die Zeit*, in: «Die Zeit», n° 47/2016, 10.11.2016.

queste opere di comprendere il senso della sua esistenza¹³. L'Imperatore cerca quindi un modo per percepire il tempo passato e quello futuro. Una percezione del tempo soggettiva e irregolare, tuttavia, scambussola un altro orologio, più nascosto, che è presente all'interno del romanzo anche se non esplicitamente: il potere assoluto statale. Lo Stato come orologio, fatto di ingranaggi ordinati che funzionano all'unisono come un'unica entità, è un'immagine che ha un'ampia tradizione (per lo stesso Schiller lo Stato è una macchina, un "orologio"¹⁴). Nel romanzo, l'apparato statale, specialmente all'interno della Città proibita, scandisce con regolarità la vita di tutti (per esempio CLZ, pp. 34s), non solo dei sudditi, ma persino anche quella dell'Imperatore stesso. Gli orologiai britannici, che vengono a costruire orologi che non rispettano l'ordinario corso del tempo, rappresentano una minaccia all'ordine costituito, poiché tale ordine statale affonda la propria forza ed efficacia nel regolare processo delle cose. Da qui l'ostilità della corte verso gli orologiai britannici.

L'orologio più importante, tuttavia, è senza dubbio l'ultimo, quello in grado di poter misurare l'eternità. Lo stesso Qiánlóng riconosce infatti che il suo vero obiettivo non fossero i precedenti due, ma proprio il *perpetuum mobile* (CLZ, p. 216). A riguardo, Friedmann Harzer mette in evidenza come l'orologio sia una sorta di summa dei due estremi temporali misurati dai primi due orologi: inizio e fine, fanciullezza e morte¹⁵. La produzione dell'orologio non è importante solo per Qiánlóng, ma anche per Cox in quanto rappresenta la possibilità di un ponte con la moglie ammutolita (CLZ, p. 296). Il romanzo si conclude prima che questa possibilità venga posta a verifica. Si è portati a pensare tuttavia che questa possa essere solo una suggestione di Alister Cox, risultando essere anche l'espedito per la rielaborazione del mito, quando Jacob Merlin, collaboratore di Cox, nell'ultimo capitolo paragona Alister Cox a Penelope dell'*Odissea* (CLZ, 285-87).

¹³ Gisa Funck, *Christoph Ransmayr. «Cox oder Der Lauf der Zeit»: Parabel über Kunst und Macht*, in: «Deutschlandfunk», 20/11/2016. [LINK](#) (ultima consultazione, 10.10.2022).

¹⁴ J. C. Friedrich von Schiller, cit., pp. 313-315.

¹⁵ Friedmann Harzer, *Alchemie der Zeit: Über Ewigkeit und Augenblicke in Christoph Ransmayrs Roman «Cox oder der Lauf der Zeit»*, in: «Text+Kritik», 220, X/18, p. 56.

Infine, l'orologio dell'eternità è nondimeno anche uno strumento in qualche modo terribile e diabolico.

Auch wenn außer den Beamten kaum ein Bewohner Jehols das *Monster* je zu Gesicht bekommen hatte, wußte hier mittlerweile jeder, der danach fragte, daß dieser endlose Sommer allein mit der unter den Händen und Werkzeugen der Engländer wachsenden Maschine zu tun haben mußte, die im Pavillon der vier Stege als Spuk, der von keinem Priester, keinem Bannspruch und Gegenzauber zu beherrschen war, von Tag zu Tag unheimlicher wurde. (CLZ, p. 248)

L'utilizzo della parola «Monster» crea una connessione con la parola latina originaria, *monstrum*, quindi prima di tutto un “prodigio”, per la cui realizzazione Cox aveva messo tanto impegno. Il fatto che la parola «*Monster*» sia in corsivo e che sia ripetuta per altre due volte in relazione all'orologio nel testo (CLZ, p. 290 e p. 297) è indice di un utilizzo del termine certamente non casuale. L'orologio è definito “mostro” per metterne in risalto sia il suo aspetto terrificante che meraviglioso. Qiánlóng esperirà entrambi, passando dall'ammirazione e dal desiderio per quel prodigio della tecnica, al terrore, dato dal fatto che quello strumento certifica la sua caducità e la sua finitezza umana e terrena. L'orologio, essendo in grado di misurare il tempo fino e oltre l'eternità, quindi anche oltre la stessa vita terrena di Qiánlóng, mostra l'ineluttabilità della morte a un uomo che si dipingeva come un dio onnipotente, rimarcando il motivo della caducità del singolo nei confronti del tutto, le cui origini si rintracciano sin dagli albori del canone letterario occidentale¹⁶.

4. Trasversalità della rappresentazione del potere

La critica del potere assoluto può essere considerata come una tematica ricorrente nella produzione di Christoph Ransmayr, non solo nel già menzionato *Die letzte Welt*. Anche nella raccolta con forti elementi autobiografici e di *non-fiction* dal titolo *Atlas eines ängstlichen Mannes* del 2012, per esempio

¹⁶ Cfr. Marco Fantuzzi, *Caducità dell'uomo ed eternità della natura: Variazioni di un motivo letterario*. In: «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», vol. 26, nr. 2, 1987, pp. 101-10.

nel secondo racconto, *Reviervesang*, viene esplicitamente criticato Mao Tse-tung e la Cina viene definita «sogenannte Volksrepublik»¹⁷.

Dall'analisi qui proposta, appare chiaro che in questo romanzo la tematizzazione del potere non si esaurisca tuttavia nella sola e più palese dimensione politica. Il potere infatti risulta essere tematizzato non solo come espressione dell'assolutismo di Qiánlóng, ma anche più in generale della figura maschile quando declinato in una prospettiva di genere, con la completa sottomissione del femminile e la sua oggettivizzazione nella cornice storica del romanzo. Non a caso, frequenti sono i paralleli proposti dalla voce narrante, come visto, tra le figure di Cox e Qiánlóng, nonostante il loro diverso status politico, di semplice cittadino o "borghese" il primo, solo teoricamente detentore del potere assoluto il secondo.

Nella cupa atmosfera in cui il potere dispotico e maschilista sembra prevalere, il romanzo tuttavia propone anche una speranza, mettendo in evidenza i limiti di questa rappresentazione spregiudicata del potere e la sua inevitabile sconfitta davanti a potenze più forti di ogni costruzione sociale, antropologica o politica. Nell'assenza di individualità esemplari nel romanzo, anche il personaggio che racchiuderebbe il potere assoluto viene banalizzato. L'essenza divina di Qiánlóng viene quindi innanzitutto messa in discussione dalle manifestazioni della natura, che non risultano influenzate dal suo presunto potere. La natura, è importante rimarcarlo, non ha però una funzione antitotalitaria "volontaria", bensì questa sua funzione si manifesta non nell'ordine di una sorta di giustizia metafisica, ma nel disordine a tratti anche nichilista di un universo naturale caotico e scevro da ogni prospettiva deterministica, che si oppone inevitabilmente alla violenta tendenza ordinatrice dello stato totalitario.

Inoltre, in particolar modo il tempo, elemento onnipresente nel testo, mette in evidenza come colui che apparentemente sembrerebbe il detentore di un potere politico con sembianze divine, l'Imperatore Qiánlóng, sia nient'altro che un uomo, un mortale tra i mortali. Tale elemento viene

¹⁷ Christoph Ransmayr, *Atlas eines ängstlichen Mannes*, Fischer, Frankfurt a.M. 2014, pp. 26s.

messo in evidenza in maniera più chiara tramite quello che potremmo definire nell'universo del romanzo il "paradosso dell'orologio": l'oggetto che doveva manifestare l'atemporalità del potere assoluto dell'imperatore, il *perpetuum mobile*, certifica in realtà la sua caducità e soprattutto la sua delegittimazione politica, rendendolo soltanto un uomo tra gli uomini.

La banalizzazione, poi, non include soltanto la dimensione in qualche modo spirituale della necessità di accettare la finitezza della vita umana, ma più concretamente viene banalizzata nel romanzo anche la stessa dimensione politica, mettendo in evidenza quanto il potere non sia realmente nelle mani del sovrano, ma che lui sia piuttosto la facciata dietro cui si cela un meccanismo più complesso, mosso da ingranaggi che si possono identificare con la burocrazia e il cerimoniale della corte imperiale, veri anonimi – in quanto impersonali – detentori del potere politico, che tutto controllano, finanche l'imperatore stesso, il quale si configura in un'ultima istanza come vittima dello stesso potere che dovrebbe rappresentare.

Riferimenti

- Christoph Ransmayr, *Atlas eines ängstlichen Mannes*, Fischer, Frankfurt a.M. 2014.
 Christoph Ransmayr, *Cox oder Der Lauf der Zeit*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2017.
 Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt*, Fischer, Frankfurt a.M. 2017¹⁹.
- Luca Crescenzi, La favola orientale di Ransmayr, in: «Alias», 17/06/2018.
 Marco Fantuzzi, *Caducità dell'uomo ed eternità della natura: Variazioni di un motivo letterario*, in: «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», vol. 26, nr. 2, 1987, pp. 101-110.
 Gisa Funck, *Christoph Ransmayr 'Cox oder Der Lauf der Zeit': Parabel über Kunst und Macht*. In: «Deutschlandfunk», 20/11/2016. <https://www.deutschlandfunk.de/christoph-ransmayr-cox-oder-der-lauf-der-zeit-parabel-ueber-100.html> (ultima consultazione, 10.09.2022).
 Guglielmo Gabbiadini, *Il perpetuum mobile del desiderio: Cox di Christoph Ransmayr e la raffigurazione letteraria del cosmopolitismo settecentesco tra esotismo e vanità*, in: «Altre Modernità», numero speciale 2019, pp. 149-63.
 Friedmann Harzer, *Alchemie der Zeit: Über Ewigkeit und Augenblick in Christoph Ransmayrs Roman «Cox oder der Lauf der Zeit»*, in: «Text+Kritik», 220, X/18, pp. 53-61.
 Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Routledge, London 1980.

- Bernhard-Arnold Kruse, *L'estetica di Schiller come fondazione del soggetto moderno*, in: *L'io del poeta: figure e metamorfosi della soggettività*, a cura di Ingrid Hennemann Barale e Patrizio Collini, Pacini, Pisa 2002, pp. 117-165.
- Ijoma Mangold, *Christoph Ransmayr, Zum Roman wird hier die Zeit*, in: «Die Zeit», 47/2016, 10/11/2016.
- J. C. Friedrich von Schiller, *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In: *Schillers Werke*. Nationalausgabe, zwanzigster Band. Philosophische Schriften. Erster Teil, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann herausgegeben von Benno von Wiese, Böhlau, Weimar 1962, pp. 309-411.
- Doren Wohlleben, *Christoph Ransmayr – Kalligraph und Kartograph*, in: «Text+Kritik», 220, X/18, pp. 9-15.

* * *

László V. Szabó
Veszprém (HU) and Komárno (SK)

Stefan Zweig's Narratives of Migration and Emigration

ABSTRACT. Stefan Zweig's relation to the phenomenon of migration is indeed a complicated issue, which can be approached from at least three perspectives. Firstly, there is the biographic aspect: as one of the major representatives of the German exile literature (*Exilliteratur*), Zweig has one of the most dramatic biographies among the German authors in the 20th century, including his emigration from Austria to England and New York, then to South America, where (in Petrópolis near Rio de Janeiro) he died in February 1942. Secondly, migration is present in his fictional works, such as the short stories *Schachnovelle* or *Incident on Lake Geneva*. Thirdly, Zweig published, a year before his death, his book *Brazil, Land of the Future*, which, lacking fictitious elements, but including biographic ones, basically summarizes the history (also immigration-history) of Brazil and the main cultural features of his host country. Accordingly, the following paper is a brief analysis of three possible dimensions of migration in Stefan Zweig: biographic migration, including his *voluntary* and, later, his *forced* migration, finally *fictional* migration, i.e. migration as a subject of his works.

1. Zweig: Voluntary and Forced Migration

Zweig's life and work is strongly interrelated with migration. On the one hand, travelling across European and intercontinental borders, which can be called voluntary migration, played a significant part in his life. He was clearly fond of travelling, even fascinated with it, including the stories of great travelers like Ferdinand Magellan, on whom he even published a literary biography in 1938. Also some of his characters are migrants, like those in the *Schachnovelle* (*The Royal Game*), written in Brazilian emigration (and first published in Buenos Aires in 1942, then in English translation in New York, 1944), and told by an Austrian migrant in first person singular, a story which is full of migrants travelling from New York to Buenos Aires. On the other hand, forced migration played an even more important role in his life, also in his death. Although, or rather precisely because we have a pacifist, and friend

of the other famous, French pacifist, Romain Rolland, on whom he also published a book in 1921, he was persecuted by the authorities in 1934, a shocking experience that compelled him to leave Austria immediately, the country he was born in and in which he became a famous writer. Four years later, when Austria joined Nazi Germany (during the so-called *Anschluss*), Stefan Zweig was already in London, possessing British citizenship and divorcing from his first wife. He married again in 1939, his second wife being his faithful companion during his travels and migration, up to the very last: their suicide in Petrópolis. His period of emigration in England was, however, not too long, Zweig being afraid of the British attitude towards the «Enemy Aliens» that recognised no real difference between Germans and Austrians in Britain during the war years. To avoid complications as an immigrant from an enemy land, Zweig and his wife left London in 1940 for New York, travelling further on to Argentina and Paraguay, before definitively settling in Brazil. Here he soon published his book on Brazil's history and culture, past and present, also reflecting his own situation as an immigrant in the South American country. Although the book shows a wholly positive attitude towards Brazil and its people, and also that of the Brazilians towards immigrants in general and him personally, all these positive impressions were apparently not strong enough to prevent him and his wife from committing suicide. On the night of 22-23 February, 1942, Stefan Zweig died of an overdose of Veronal (his wife following him into death) in his house lying 50 km from Rio de Janeiro, known today as the Casa Stefan Zweig, or Stefan Zweig Museum, respectively.

In his suicide note, Zweig emphasizes that he leaves the world out of his own free will and «with clear senses», not before fulfilling his last duty, i.e. to thank Brazil for its kind hospitality: «Day after day I learned to love it more and nowhere else would I have preferred to build a new life now that the world of my language has disappeared for me and that my spiritual land, Europe, is destroying itself»¹. As an explanation for ending his life, Zweig argues that his age

¹ Stefan Zweig: Declaração. In: Donald A. Prater and Volker Michels (eds.): *Stefan Zweig. Leben und Werk im Bild*. Frankfurt am Main: Insel 1981, p. 318.

of sixty years did not leave him enough energy to start a completely new life, as he felt exhausted after the «long years of wandering». Therefore, he decided to end his life «head up high», hoping that his friends «will see the sunrise after the long night», whereas he, «too impatient, [will] go before them».

There is apparently a bundle of reasons why Zweig gave up his life in Brazilian emigration, despite his feeling comfortable in a country that he was very grateful to. Spiritual, psychological and perhaps also physical exhaustion may have been the main reasons, as Zweig had indeed led a restless life, especially after 1934, with repeated migrations and in permanent search for a safe and peaceful home. He seemed to find in Brazil what he had always longed for: a blissful asylum far from the madding crowd of a collapsing European civilization that was once his spiritual homeland, cradle and inspiration, but also far from the war he had always hated and the barbaric destruction that affected the whole continent. It is indeed paradoxical that Zweig chose to die in a country that offered him peace and liberty, including the intellectual and creative freedom he valued so much during his entire life. He enjoyed his Brazilian asylum for no more than two years, a period in which he learned about the history and people of Brazil; moreover, he also learned to love the country that apparently offered him everything he desired.

Nevertheless: however receptive Brazil and its people proved to be, they could not replace Austria, Zweig's homeland, even less the pre-war Austria, the peaceful and hopeful monarchy at the turn of the century – as he saw it and described in his essays –, where the free spirit and arts blossomed, where spiritual life and culture seemed so natural and promising, especially for the well-off *Bürgertum*, to which Stefan Zweig also belonged by his birth. (He was born as the second son of a Jewish textile manufacturer.) What is more: Brazil could not replace Zweig's mother tongue, so important and problematic for every migrant, and even more important for a writer in emigration, whose whole career and each success was linked to the German language – including his «Brazilian» book. Clearly, the problem of the native language affected all (German) authors in emigration, although to varying extent. Thomas Mann, for instance, adapted better to the American conditions of his emigration than his brother Heinrich, who never returned from California, whereas Sándor Márai kept writing in Hungarian even in his exile in San Diego,

before he too committed suicide there. Being torn out of the sphere of one's own language is often traumatic, no matter how sunny the emigration seems to be, and Stefan Zweig may not have been the exception to the rule.

But Zweig's suicide may also have had other reasons, which could be summed up as a kind of pessimism related to the future of Austria and Europe in general. The war events in Europe, including Austria's *Anschluss* in 1938, after which the Nazis gained ground in Austria, reshaping, and even renaming the country, the bombardments in England, then also in Germany, sea battles with civil casualties, the German-Soviet war, and last but not least, the Nazis' new 'Jewish laws', by which Zweig must have felt personally affected. Only a few weeks before Zweig's death, the «Final Solution of the Jewish Question» was declared by the Nazis at their conference in Wannsee, Potsdam, near Berlin, which led to the intensification of the Holocaust. It was practically only bad news the Zweig could receive from Europe, giving him little hope for a better future. In 1942 defeating the Nazis seemed a rather doubtful perspective, whereas the future envisioned and propagated by them appeared monstrous and deeply discouraging. Many German and Austrian authors were forced into emigration, who, in the beginning, might have expected Hitler's rule to be of rather short duration, but with the lengthening of the war they saw less and less hope in returning to their homeland. The Europe of yesterday, so impressively depicted by Stefan Zweig in his memoirs (essays), seemed to be lost forever. The last representatives of the once flourishing *Wiener Moderne* (Hermann Broch, Robert Musil, but also Stefan Zweig) had to face a desperate future, with emigration as an endless damnation. Very few of them managed to return home. Thus, Stefan Zweig's choice of suicide was an act of desperation, caused both by psychological exhaustion after a very active and restless life, and a historical situation that offered little hope for a peaceful return to his former homeland. But, in a sense, it was perhaps also an act of courage, inasmuch as – if we are to believe one of Zweig's friends, the Nobel-Prize-winning writer Hermann Hesse² – choosing his own way and time of death is much more a testimony of courage rather than of any kind of cowardice.

² See Hermann Hesse's novel *The Steppenwolf* (1922), including a chapter called *Treatise on the Steppenwolf*, where Hesse interprets suicide as an act of courage.

Stefan Zweig spent the last, probably most dramatic, eight years of his life in emigration, which is, of course, qualitatively different from his earlier wanderings throughout Europe or other continents. However, there are some similarities between the two periods of his life, such as the openness to other cultures, or the experience of trans-culturality. Zweig was a cosmopolitan intellectual, a *Weltbürger*, whose life and work were exactly the opposite of the Nazi propaganda, a vivid and eloquent refutation of any racist ideology. Although aware of his European identity, he was always open to otherness, which he approached with empathetic sensibility. Even if an «escapist drive»³ might have played a role in his wanderings, he was also led by the desire to learn about other people and cultures, and thereby not giving up, but enriching his own identity, which he conceived as both European and universal at the same time. His diaries⁴, letters, essays and other literary works testify to his interest in otherness and cultural multiplicity. Urged by his friend, the writer and politician Walther Rathenau, Zweig set out in November 1908 for the Far East: India (Calcutta, Benares), Ceylon, Rangoon (Yan-gon), etc. Although shocked by India's poverty and caste system, considering the latter also to be the Europeans' fault, a result of European prejudices, ostracism (*Ächtung*) and racism, Zweig drew his own conclusions from his Indian experience regarding the European culture itself. Racism as part of the then European mentality, which he registered with a certain sense of shame, turned out to be a destructive phenomenon that Zweig hoped would disappear from the world in the decades to follow; it is, of course, a bitter irony of history that matters turned out even worse in Europe and especially in Germany in the Twenties and Thirties, which brought Hitler and his relentless racism to power. Far from regarding his journey to India as a romantic

³ Giorgia Sogos: Ein Europäer in Brasilien zwischen Vergangenheit und Zukunft: utopische Projektionen des Exilanten Stefan Zweig. In: Lydia Schmuck / Marina Corrêa (eds.): Europa im Spiegel von Migration und Exil. Projektionen – Imaginationen – hybride Identitäten. Berlin: Frank & Timme 2015, p. 115-133, here p. 119.

⁴ For Zweig's cultural narratives in his diaries see Matjaž Birk: «Reisen ist Rast in der Unruhe der Welt». Fremdhermeneutische Einblicke in die Reisetagebücher von Stefan Zweig. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016.

adventure, Zweig confesses that he learned from the Indian people much more than from any temple, palace or book, discovering those «forces and tensions that move our world», which inspired him to look differently at his own European life and culture: «Many a detail that had formerly occupied me unduly seemed petty after my return, and I ceased to regard our Europe as the eternal axis of the universe»⁵. It was probably in India where Zweig gave up his Eurocentric view and opened his consciousness for the whole world and its different cultures and peoples, registering the destructive forces in man, especially racism and the feeling of superiority, so damaging to Europe and the whole world in the years and decades to follow. Unfortunately, just as Zweig was developing his trans-cultural and pacifist views, Germany and Austria were heading more and more towards a racist, Aryan and nationalist ideology that inevitably led to the two world wars.

However, in 1911 Zweig managed to take a journey to the American continent, including New York, Canada, some Caribbean countries, also Panama, where the Panama Canal was under construction at that time. Although New York did not show the technical and civil progress, that «enchanted night beauty» of later times, Zweig was deeply impressed by the land of freedom and the «piece of the future»⁶ that America represented to him. Overcoming the feeling of European superiority that characterized so many of his European contemporaries, Zweig regarded America⁷ as the guarantee of a democratic future for the world, where freedom of the individual prevailed over the brutality of oppressive ideologies. Still, his enthusiasm for the freedom he experienced and peaceful progress was mixed with the «feeling of extreme solitude»⁸, which might be interpreted as an early sign of the later depression that overwhelmed him in his emigration during WW II. However, at this early stage of his life and wanderings, Zweig managed to overcome his loneliness

⁵ Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: Fischer 1981, p. 216.

⁶ *Ibidem*, p. 221.

⁷ Zweig always uses the denotation *Amerika*, and never *Vereinigte Staaten* (United States).

⁸ Zweig: *Die Welt von Gestern*, p. 221.

by inventing a «game for myself»⁹. Suggesting to himself that he was «a jobless emigrant with my last seven dollars in my pocket»¹⁰, he started strolling along the streets of New York in search of a proper job. After finding in two days of searching several jobs that, imaginatively, suited him, he became excited about «how much opportunity there was in this young country for anyone willing to work»¹¹. Also another, significant incident helped him dispel his loneliness: the discovery of one of his own books in the window of a bookshop: «Something of this self of mine that was being driven through these strange streets unknown and apparently futilely, un-known and observed by none, something of this self had preceded me»¹². This moment of encountering a part of his identity as a writer wandering in a foreign country and coping with deep solitude may have symbolic significance: as the self-definition of an author, who, even while far away from his homeland, understood himself as the bearer of a universal culture and humane responsibility, as an artist who wanted to spread his ideals everywhere in the world, seeking to foil inhumane, hostile and destructive ideologies.

It was this optimism that characterized Stefan Zweig and the modern European (including German and Austrian) society at the beginning of the 20th century, as «there was progress everywhere»¹³. But progress and optimism were suddenly stopped by the First World War, although it was initially approved of and even expected by numerous German intellectuals, such as some members of the expressionist movement, but also more mainstream writers such as Thomas Mann. The voice of the pacifists remained unheard, some of whom (e.g. Herman Hesse) were even harassed by the self-proclaimed German «patriots». Stefan Zweig rejected any kind of loud patriotism and nationalism, even representing in this time a kind of defeatist attitude: not believing in victory, he also considered that «even if it could be achieved

⁹ «Spiel mit mir selbst». Ibidem, p. 222.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, p. 223.

¹³ «Überall ging es vorwärts.» Ibidem, p. 226.

by immeasurable sacrifice, it could never justify that sacrifice»¹⁴. After spending the years of war in the military archives of Vienna, he left Austria for Switzerland in 1917, afterwards propagating his pacifist ideas as the correspondent of the Viennese newspaper *Neue Freie Presse*.

2. *Fictitious Migration: the Short Story Incident on Lake Geneva*

Beyond his engagement as a publicist and advocate of peace, Zweig also reflected the effects of war upon the social life in Europe, including the phenomenon of migration, in texts of different kinds. Travel as a voluntary form of migration is an important part both of Zweig's biography and his works, including his essays and reports edited in the volume *Auf Reisen*¹⁵. The biblical Exodus, seen as a complex form of migration, but also interpreted as Jewish destiny, is the subject of the dramatic poem *Jeremias* (1928), but also of his «Jewish» short stories. Zweig's probably most famous short story, the *Chess Story*, set on a ship full of travelers and emigrants, some of whom, like Dr. B., bear heavy memories rooted in the Nazi Era, can also be regarded as an example of fictitious or fictionalized migration, as can the *Incident on Lake Geneva* (*Episode am Genfer See*, 1927), which tells a story of what we would call today «illegal migration», which deserves more attention than it has received so far.

Boris, the protagonist of the short story, is a Russian migrant, who, after deserting the Russian army, involuntarily lands naked at the shore of Lake Geneva (in neutral Switzerland), in the hope of reaching his homeland Russia, where (in Siberia, near Lake Baikal) he had been enlisted in the Tsar's army, then transported by wagon and ship to an extremely warm place, probably Southern France¹⁶. Zweig depicts in a rather grotesque manner the reaction

¹⁴ Ibidem, p. 290.

¹⁵ See Stefan Zweig: *Auf Reisen. Feuilletons und Berichte*. Hg. von Knut Beck. Frankfurt am Main: Fischer 2004.

¹⁶ In 1915, the French asked for support from Russia in their battle with the Germans. After the approval of Tsar Nicholas II, the first contingent of the Russian Expeditionary Force arrived in Marseille in 1916. See Chris Kempshall: *An Alliance of Competing Identities: Stereotypes and Hierarchies among Entente Expeditionary Forces on the Western Front*. In: Alan Beyerchen / Emre Sencer (eds.): *Expeditionary Forces in the First World War*. Cham: Palgrave Macmillan 2019, p. 177-204, esp. 184-186.

of the village inhabitants at the sight of the unexpected immigrant: laughter is followed by sympathy after his story is revealed by a translator; one of the women gives him some confection, while others speculate on relieving his homesickness with some money. In the different attitudes shown in the debate about Boris's further destiny, Zweig reveals possible and typical reactions of Western society facing the phenomenon of immigration: curiosity piqued by an extraordinary, sensational event, the feeling of superiority, followed by sympathy expressed in small gifts (as a cheap means to ease one's conscience). However, sympathy with the poor, uncultivated father of three children, a naïve Russian soldier who does not even know how far he is from his own country, and is stupefied by the fact that there are several political borders in Europe that cannot be simply crossed before reaching home (he is also shocked by the news that there is no Tsar in Russia any longer), soon succumbs to bureaucratic machinery: a police officer from Montreux (probably an administrative district) cannot decide whether Boris should be treated as a deserter or as a foreigner without documents; a clerk even rejects the idea of giving him refuge in the place, while a Frenchman argues that he should either start working immediately or else be sent back where he came from. Zweig pictures a political debate *en miniature*, with different «political» points of view fiercely contesting each other, with the radical attitude of repudiation being countered by acceptance and willingness to help. The latter stance is represented by a Danish person who even offers to finance Boris's sustenance for eight days. A manager even tries to console him, showing him into a hotel as his temporary accommodation. From the dramatic dialogue between Boris and the manager it turns out that Boris hopes to get back to his family the next day, whereas the latter informs him about the legal and political complications that will postpone the departure of the refugee to an uncertain future.

The end of the story is a tragic one: Boris, not being able to cope with his complex, confusing and hopeless situation, sneaks back to the lake from where he had been «fished out», leaving the borrowed clothes on the shore, and meeting his death in the water. The story ends rather abruptly, with Zweig offering no solutions to questions of migration or integration. However, the very last sentence of the story makes it clear that the «episode» of the Russian refugee and his death in Lake Geneva is only one of thousands of similar destinies in Europe during WW I. Thus the story can be interpreted as a pacifist warning against the inhumanity of wars.

3. «Brazil, Land of the Future»

Some decades later, the dark spirit of National Socialism conquered Germany and Austria, forcing Zweig himself into emigration. His optimism faded visibly, although his «Brazilian» book betrays little of his despair. The book depicts the past and present of a huge country (that he even calls a «continent»: *Erdteil*) in bright colors, radiating respect, admiration and hope for the future. Zweig first visited Brazil in 1936, on the occasion of a P. E.N. Club congress in Buenos Aires, where he also received an invitation to Brazil. At that time, he admits, he shared the prejudices of the Europeans towards South American countries and their economic and political situation, his preconception being challenged soon after landing in Rio de Janeiro (also visiting São Paulo and Campinas). In that very moment, Brazil turned out to be his love at first sight which he wished to visit again as soon as possible. Thus, after his uneasy emigration in England, there was no question for him and his (second) wife, where to go next. He remained grateful to Brazil up to the very last, also expressing his gratitude in his book, which focused, as Zweig explains in the preface, on the question: «what can we do to make it possible for human beings to live peacefully together, despite all differences of race, class, color, religion, and creed?»¹⁷ On closer inspection, the book proves to be a discourse in opposition to National Socialist and racist ideologies of his time, Brazil being shown as an exemplar of peaceful coexistence of all races and nationalities, whether descendants of the Portuguese colonizers, or Indians, «Negroes imported from Africa», Germans, Italians or even Japanese, who had been successfully integrated throughout the centuries and also in the present in a colorful and prospering Brazilian society. Brazil also appeared in Zweig's eyes as a refutation of all European and mainly racist prejudices and ideologies, as a land that rejects all racist and nationalistic ideas:

¹⁷ Stefan Zweig: *Brazil, Land of the Future*. Transl. by Andrew St. James. New York: Viking Press 1941, p. 7. (hereinafter: «BLF») See also: Volker Michels: «Ethnische Vielfalt gegen rassistische Einfalt. Zur Entstehungsgeschichte von Stefan Zweigs Brasilienbuch». In: Stefan Zweig: *Brasilien – Ein Land der Zukunft*. Frankfurt a.M./Leipzig, Insel 1997, p. 285-299.

From one's European experience one might expect each of these groups to be antagonistic toward the other – the earlier arrivals against the later, white against black, American against European, brown against yellow; and that majorities and minorities would fight each other in permanent struggle for their rights and privileges. But to one's great surprise one soon realizes that all these different races – visibly distinct by their color alone – live in fullest harmony with one another. (BLF, 7)

Zweig unfolds the history of Brazil from the period of colonisation to the present, also including the history of immigration in Brazil, regarded as a process of gradual integration of all the immigrants, be they slaves from Africa, or European settlers in the 20th century. He even offers exact historical facts and events, such as the settling of Jesuits and *Cristãos novos* (the newly baptized Jews), the war between the Portuguese and the Dutch, the gold rush of Minas Geraes, the Swiss colony in Nova Friburgo established in 1817, the German colony in Rio Grande do Sul established in 1825, the abolition of slavery in 1888, the increase of immigration in the following decades¹⁸ and so on. Zweig manages to combine historical facts with sociological and economic observations, resulting in a cultural synthesis which involves the idealization of Brazil as the embodiment of the exact opposite of what he had experienced in Europe, especially in the 1930s. Although he does not omit the description of conflicts and contradictions in the history of Brazil, he draws the image of a harmonious and prosperous country, full of possibilities that, in his view, can represent the future of mankind. Zweig had seldom spoken out directly on political issues, keeping a safe distance from all political disputes and ideologies; however, *Brazil, the Land of the Future* can be regarded as a kind of political manifesto, or even his own political necrology, in which he envisioned a future where people can live together peacefully and harmoniously, wherever they have emigrated from or migrated to.

¹⁸ Zweig speaks about an «immigration of about four to five million whites during the last fifty years [having] an enormously vitalizing effect on Brazil, accompanied by considerable cultural and ethnological advantages». (BLF, 121)

Literature

- Birk, Matjaž: «Reisen ist Rast in der Unruhe der Welt». *Fremdhermeneutische Einblicke in die Reisetagebücher von Stefan Zweig*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016.
- Kempshall, Chris: *An Alliance of Competing Identities: Stereotypes and Hierarchies among Entente Expeditionary Forces on the Western Front*. In: Alan Beyerchen / Emre Sencer (eds.): *Expeditionary Forces in the First World War*. Cham: Palgrave Macmillan 2019.
- Larcati, Arturo et al. (eds.): *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin / Boston: De Gruyter 2018.
- Michels, Volker: «Ethnische Vielfalt gegen rassistische Einfalt. Zur Entstehungsgeschichte von Stefan Zweigs *Brasilienbuch*». In: Stefan Zweig: *Brasilien – Ein Land der Zukunft*. Frankfurt a.M./ Leipzig: Insel 1997, p. 285-299.
- Sogos, Giorgia: *Ein Europäer in Brasilien zwischen Vergangenheit und Zukunft: utopische Projektionen des Exilanten Stefan Zweig*. In: Lydia Schmuck / Marina Corrêa (eds.): *Europa im Spiegel von Migration und Exil. Projektionen – Imaginationen – hybride Identitäten*. Berlin: Frank & Timme 2015, p. 115-133.
- Zweig, Stefan: *Brazil, Land of the Future*. Transl. by Andrew St. James. New York: Viking Press 1941.
- Zweig, Stefan: *Declaração*. In: Donald A. Prater and Volker Michels (eds.): *Stefan Zweig. Leben und Werk im Bild*. Frankfurt am Main: Insel 1981, p. 318.
- Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: Fischer 1981.
- Zweig, Stefan: *Auf Reisen. Feuilletons und Berichte*. Hg. von Knut Beck. Frankfurt am Main: Fischer 2004.

Erminio Morengi
(Parma)

«*Von deutscher Baukunst*» di Goethe, agli albori della “*Geniezeit*”
nel segno dell’architettura gotica tedesca

[Goethe’s «*Von deutscher Baukunst*», at the dawn of the “*Geniezeit*”
in the name of German Gothic architecture]

ABSTRACT. Through an analysis of Goethe’s essay «*Von deutscher Baukunst*» this study intends to highlight the programmatic value of the same for the first authentically German cultural movement, i.e. the «Storm and Stress». The paradigmatic figure of Erwin von Steinbach, the ingenious architect of Strasbourg Cathedral, sympathetically overshadows that of the medieval architect Eudes de Montreuil, whose re-evaluation is due to André Thevet from a patriotic and idealized Renaissance point of view. This is a curious parallelism in the name of creative genius and it represents the starting point of an important process that was to lead to a German aesthetic and literary renewal intended to overcome foreign models, especially French, and also to a re-evaluation of Gothic architecture in a patriotic and nationalist key.

All’indomani del *Gothic Revival* in area inglese, Goethe offre con il suo saggio *Von deutscher Baukunst* (ultimato nel 1772, la cui prima parte era già stata ideata l’anno prima a Sesenheim)¹, insieme ad altri scritti come *Nach Falconet und über Falconet* e *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775*, un originale contributo all’estetica e alla letteratura dello «Sturm und Drang», di cui diventerà, nel periodo di Strasburgo, insieme a Herder, il *Bahnbrecher* per antonomasia.

¹ Goethe ripubblicò questo saggio nel 1824 in «Über Kunst und Altertum», IV, 3. Sugli scritti del periodo *stürmisch* del poeta si è diffuso Norbert Christian Wolf nel suo saggio *Streitbare Ästhetik. Goethes Kunst- und literaturtheoretischen Schriften 1771-1789*, De Gruyter, Göttingen, 2001.

Il clima artistico natò francofortese, in cui Goethe crebbe, non offriva un'educazione particolarmente elevata in materia di arti figurative². Nell'ambiente cittadino borghese e, in particolare, nella casa paterna, facevano bella mostra di sé stampe tedesche e fiamminghe, a seguire quadri di pittori locali allora in voga (Hirt, Schütz, Trautmann, Nothnagel, Junckern, Seekatz)³ fortemente influenzati della pittura olandese, figurine lavorate al tornio e dipinte in modo lezioso nonché teatrini in legno con bambole per uso domestico, una sorta di *Kitsch ante litteram*⁴ che contrassegnava un collezionismo alto-borghese d'impronta diletantesca.

Ma lo stile del piccolo mondo francofortese in prevalenza protestante fu, senza dubbio, il Gotico, ben rappresentato dal Kaiserdom Sankt Bartholomäus (esempio eloquente di *Hallenkirche*), dove venivano incoronati gli imperatori del Sacro Romano Impero, dagli edifici che si affacciavano sul Römer, dalle dimore patrizie come pure dalla torre Eschenheimer⁵. L'impronta medievale delle sue viuzze fiancheggiate dalle tipiche *Fachwerkbäuser* non poteva sfuggire al giovane Goethe che assisterà, nell'aprile del 1764, all'incoronazione di Giuseppe II e al passaggio del corteo d'onore dei dignitari delle corti tedesche in abiti medievali e dei rappresentanti delle corporazioni cittadine. Egli, pur frequentando gli atelier dei pittori locali e prendendo lezioni di disegno e di pittura sotto l'attenta vigilanza del padre, non ricevette quella solida preparazione riguardo ai principi fondamentali

² Si veda in proposito il valido saggio, anche se datato, di Charles H. Handschin, *Goethe und die bildende Kunst: Italien*, in «Modern Philology», University of Chicago Press, February, Chicago, 1915 nonché O. Stelzer, *Goethe und die bildende Kunst*, Teubner Verlag, Wiesbaden, 1949 e a seguire W. G. Oschilewski, *Goethe und die bildende Kunst*, Arani-Verlag, Berlin/Grunewald, 1957, H. von Einem, *Beiträge zu Goethes Kunstauffassung*, Von Schröder, Hamburg 1956 e T. Volbehr, *Goethe und die bildende Kunst*, Nabu Press (ristampa della celebre edizione del 1895), Firenze, 2011.

³ Cfr. J. W. Goethe, *Aus meinem Leben Dichtung und Wahrheit*, erstes Buch, in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Band IX, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1964, p. 29 (d'ora in poi DW seguita dall'indicazione del libro).

⁴ Cfr. G. Baioni, *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino, 1996, p. 145.

⁵ Nel *Corpus der Goethezeichnungen* figura solo un disegno dedicato all'architettura gotica. Si tratta della raffigurazione della Leonhardskirche di Francoforte.

dell'arte. In fatto di pittura la situazione, in cui versava Francoforte, non era molto diversa da quella delle altre città tedesche. I quadri prediletti erano i paesaggi di pittori fiamminghi e tedeschi simili quanto ai soggetti e allo stile⁶. Le stampe della casa paterna che ritraevano le rovine di Roma antica e che ricordavano l'*Italienreise* compiuto da Johann Kaspar Goethe nel 1740⁷, suscitavano certamente curiosità nel figlio, ma il suo gusto era ancora prevalentemente condizionato dal familiare Gotico francofortese. Decisivi per la sua educazione artistica ed estetica saranno gli anni di Lipsia (1765-1768), durante i quali egli, da studente eclettico della facoltà di diritto, si immergerà nell'atmosfera rococò cittadina, espressione del forte legame con la cultura francese così diverso dal clima conservatore della vecchia Francoforte quanto al tenore di vita, al gusto e alle mode⁸. Disertando le lezioni di diritto, qui si nutrì del magistero accademico di Adam Friedrich Oeser che lo introdusse, oltre alla pratica del disegno, alla conoscenza dell'arte classica⁹. Lesse a fondo gli scritti di Winckelmann e il *Lakoon* di Lessing, seguì alcune lezioni di Gottsched e di Gellert, rimanendone deluso. Singolare fu la visita di Goethe alle collezioni d'arte di Dresda avvenuta nella primavera del 1768, nel corso della quale, si rifiutò di vedere ciò che di antico la città gli poteva offrire. Riguardo poi alla pittura dei maestri italiani ne accettò il valore più per devozione che per conoscenza, rivolgendo la sua attenzione prevalentemente alla pittura olandese ben rappresentata dalle opere di Adrian van Ostade, artista da lui allora molto amato. Dall'insegnamento di Oeser recepì soprattutto la celebre definizione «edle Einfalt und stille Größe» («nobile

⁶ Cfr. DW, erstes Buch, p. 29.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 14. Johann Kaspar Goethe, dopo aver compiuto la sua *Kavalierstour* in Italia, scrisse al ritorno in patria un rendiconto di viaggio steso originalmente in italiano e intitolato *Viaggio per l'Italia*, la cui versione tedesca recita *Reise durch Italien im Jahre 1740*.

⁸ Cfr. G. Baioni, *Il giovane Goethe*, cit., pp. 45-80.

⁹ Charles H. Handschin, *Goethe und die bildende Kunst: Italien*, cit., pp. 335-336. Sulla figura di A. F. Oeser si veda la biografia di Timo John, *Adam Friedrich Oeser 1717-1799. Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit*, Sax-Verlag Beucha, Markkleeberg, 2001, M. Wenzel, *Adam Friedrich Oeser: Theorie und Praxis in der Kunst zwischen Aufklärung und Klassizismus*, VDG, Weimar, 1999 e G.-H. Vogel, *A. F. Oeser. Götterhimmel und Idylle. Zum 300. Geburtstag des Künstlers*, Lukas Verlag, Berlin, 2017.

semplicità e calma grandezza») dell'arte greca che Winckelmann coniò nell'opera *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755)¹⁰, anche se non subito ne comprese la portata. In lui fece senz'altro breccia il fatto che l'opera d'arte, per definirsi tale, doveva essere nobile e nel contempo grande come la Natura e possedere in se stessa «un nucleo di verità». In una lettera al libraio di Lipsia Reich del 20 febbraio 1770 scriverà in proposito:

[Oesers] Unterricht wird auf mein ganzes Leben Folgen haben. Er lehrte mich, das Ideal der Schönheit sei Einfach und Stille, und daraus folgt, daß kein Jüngling Meister werden könne.¹¹

Il 28 agosto del 1768 Goethe rientrò a Francoforte in preda a una profonda crisi esistenziale che minò la sua salute, mettendo a repentaglio per ben due volte la sua vita. Una volta ristabilitosi, decise di continuare gli studi di giurisprudenza presso l'università tedesca di Strasburgo. Tale soggiorno accademico costituirà una tappa decisiva della sua carriera di scrittore, poeta e intellettuale. Vi approdò il 2 aprile del 1770 e subito si inserì nell'ambiente cameratesco universitario. Conobbe, tra l'altro, Jung-Stilling, il futuro dramaturgo Lenz e, nell'estate dello stesso anno, compì con alcuni amici un viaggio pieno di incanto e di emozioni attraverso l'Alsazia e la Lorena. Ma decisivo fu il suo incontro con Herder che, di ritorno dalla Francia, aveva dovuto interrompere il suo viaggio proprio a Strasburgo per sottoporsi a un delicato intervento alla vista. Goethe si intrattenne con lui, autore già affermato nel panorama estetico-letterario per i suoi scritti *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente* (1767) e *Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend* (1769), in colloqui sul carattere e l'arte dei Tedeschi che daranno vita alla raccolta *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* pubblicata nel 1773 che contiene, tra l'altro, i saggi herderiani su Shakespeare e Ossian e quello goethiano *Von deutscher Baukunst* che si andrà qui ad analizzare. Tali colloqui, dal forte valore programmatico, daranno vita al movimento dello «Sturm und Drang». Di grande stimolo per Goethe

¹⁰ Cfr. Charles H. Handschin, *Goethe und die bildende Kunst: Italien*, cit., p. 490.

¹¹ *Goethe's Briefe in den Jahren 1768-1832*, Julius Wunder's Verlagsmagazin, Leipzig, 1837, p. 2.

furono sicuramente le riflessioni di Herder sulla poesia come espressione del carattere, dello spirito e della coscienza di un popolo che lo porteranno a comporre la celebre lirica *Heidenröslein* da intendersi come espressione poetica di carattere popolare. Ma centrale nella stesura del saggio *Von deutscher Baukunst* fu senz'altro l'apporto teorico ed estetico herderiano finalizzato alla riscoperta del Gotico, delle sue caratteristiche e valenze nazionaliste. L'approccio di Herder al Gotico¹² non si circoscrive al tipo di stile, ma si delinea come un preciso orientamento di gusto interconnesso con la lingua, la storia, la poesia e la religione del popolo tedesco. In una recensione alle *Oden* di Klopstock egli svaluta, in un certo senso, il Gotico come stadio preliminare (*Vorstufe*) della bellezza di un tempio greco, affermando «Ist es nicht, als ob man aus einem allerdings erhabenen, aber zu künstlichen, dunkeln und ungeheuren Gotischen Gewölbe in einen freien griechischen Tempel käme, und da in einer Melodie, als in einem schönen regelmäßigen Säulengange wandelte?»¹³. L'aggettivazione “erhaben”, “künstlich”, “dunkel”, “ungeheuer” verrà ripresa dallo stesso Goethe nei suoi scritti sull'architettura gotica a riprova dell'influsso rilevante che le conversazioni con Herder esercitarono su di lui. Lo stesso Alexander Pope paragonò l'opera di Shakespeare alla maestosa tecnica costruttiva di un duomo gotico¹⁴. Herder riprese l'idea di Pope nel suo scritto abbozzato *Von gotischem*

¹² Si veda in proposito Hendrik Hellersberg, *Architekturvorstellungen in der deutschen Literatur der Goethezeit*, University Heidelberg Neuphilologische Fakultät. Germanistisches Seminar 2006, in particolare i capitoli dedicati all'Illuminismo e allo Sturm und Drang.

¹³ J. G. Herder, *Rezension von Klopstocks Oden*, in J. G. Herder, *Werke* in X Bänden, Band II, Bibliothek deutscher Klassiker, Frankfurt am Main, 1985, p. 789. Sull'uso del termine “gotisch” nel Settecento si veda Klaus Niehr, *Gotisch*, in *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. II, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar, 2001, p. 862.

¹⁴ Nella sua prefazione all'edizione da lui curata delle opere di Shakespeare, Alexander Pope scriveva: «man könne, ungeachtet aller seiner Fehler und aller Unregelmäßigkeit seines Dramas, seine Werke, in Vergleichung mit andern die regelmäßiger und auspolierter sind, so ansehen, wie man ein altes Majestätisches Werk von Gothischer Bauart in Vergleichung mit einem feinen neuen Gebäude ansieht: das letztere ist zierlicher und schimmerner, aber das erste ist dauerhafter und feyrlichter» in *Wielands gesammelte Schriften*. hrsg. von der Preußischen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften, 2. Abt.: Übersetzungen. Bd. I, Weidmann, Berlin, 1909, p. 10.

*Geschmack*¹⁵, affermando che la lingua dei tempi antichi è simile a un «gotisches Gebäude»¹⁶. Per lui il concetto di Gotico diviene sinonimo di “Deutsch”. Tale concetto verrà applicato alle stesse odi di Pindaro e ad altre arti come la musica e la danza¹⁷. Se Sulzer giudica il gusto gotico come arbitrario e primitivo¹⁸, Herder ritiene, dal canto suo, l’arte gotica un’arte che rivendica il proprio diritto di esistere “autonomamente” in quanto «arte tedesca» autentica che ha un orientamento di gusto individuale, dipendente dalle condizioni climatiche e dall’indole di un popolo, non priva di una sua maestosa grandiosità («Ein erstes Werk, ein erstes Buch, ein erstes System, eine erste Visite, ein erster Gedanke, ein erster Zuschnitt und Plan, ein erstes Gemälde geht immer bei mir in dies gothische Grosse»¹⁹). Soffermandosi sulla *Perspektivische Kunst*, Herder sostiene che l’architettura dei popoli originariamente derivi da «Lauben, Hütten, Alleen und Verschönerungen von Höhlen oder Grotten»²⁰. In tale tesi può essere rintracciata la teoria della «capanna primitiva», dalla quale sarebbe derivata la maniera gotica di costruire. Il Gotico come orientamento di gusto individuale, sia pure arbitrario e primitivo, si contrappone al gusto greco e “romantico” francese. Ma

¹⁵ J. G. Herder, *Vom gotischen Geschmack* in J. G. Herder, *Sämtliche Werke* in XXXIII Bänden, Band XXXII, Weidmann, Berlin, 1877-1913, p. 29 e sg. [Das Skizzenblatt wurde von Herder mit keinem Titel versehen. Der Titel stammt von dem Herausgeber Bernd Suphan].

¹⁶ J. G. Herder, *Fragmente von der neueren deutschen Literatur*, in J. G. Herder, *Werke* in X Bänden, Band I, cit., p. 385.

¹⁷ Cfr. J. G. Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, in J. G. Herder, *Werke* in X Bänden, Band II, cit., p. 493.

¹⁸ «Gothisch, (Schöne Künste) – Man bedient dieses Beywort in den schönen Künsten vielfältig, um dadurch einen barbarischen Geschmack anzudeuten» (J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Kunst*, Zweither Theil, neue vermehrte Auflage, Weidmann, Leipzig, 1792, p. 433).

¹⁹ J. G. Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, in J. G. Herder, *Werke* in X Bänden, Band IX/2, cit., p. 104.

²⁰ «Wo also die Perspektivische Kunst zuerst zu einiger Vollkommenheit kommen konnte, war an Gebäuden, sollten es ursprünglich nur Lauben, Hütten, Alleen, und Verschönerungen von Höhlen oder Grotten gewesen sein» (J. G. Herder, *Viertes Kritisches Wäldehen*, in J. G. Herder, *Werke* in X Bänden, Band II, cit., p. 325).

riprendendo Sulzer, tale stile, anche se esclude quasi tutte le regole del bello in favore del “Muehsam”, “Geziert”, “Seltsam” e dell’“Abenteurlich”, conserva, ciononostante, alcune tracce del “buon gusto” rintracciabili nella Basilica di San Marco a Venezia e nella cattedrale di Strasburgo («das im dreyzehnten Jahrhundert aufgeführt worden und unter die erstaunlichsten Gebaeude der Welt von ihm gerechnet wird»²¹). Ma una questione fondamentale per i riverberi estetici negli scritti *stürmisch* herderiani e goethiani, è lo stretto legame sostenuto da Sulzer tra l’opera architettonica e il Genio creativo²². Nello «Sturm und Drang» si affermano, infatti, programmaticamente, i concetti-chiave a) di “Natura” considerata come luogo utopico e nostalgico, in cui l’uomo, nella propria solitudine, ritrova l’armonia con il creato, recuperando, secondo la visione ottimistica di Rousseau, quella pacifica dimensione primigenia che le convenzioni sociali in seguito annulleranno, e b) di “Genio creativo” legato strettamente al potenziamento del *Gefühl* (facoltà usata anche in modo percettivo) nonché della coscienza individuale che, partendo da una dimensione intimista di matrice pietistica, cercherà di affermarsi titanicamente nell’evoluzione delle dinamiche storiche. Se per Hamann il Genio viene esaltato come «riflesso di una celebrazione del sentire dell’uomo in Dio, anche nella parola»²³, per cui il sentire umano geniale è un sentire il divino, assegnando, in tal modo, al Genio prerogative demiurgiche, in Herder invece, sulla scorta della sensibilità pietistica e dello spinozismo, il Genio individuale giunge allo spirito di Dio, attraverso la Natura e la Storia. Si tratta di un Genio individuale che si dilata a quello della lingua e alle manifestazioni artistiche, filosofiche, religiose di ciascun popolo. Dopo la parentesi teorica illuminista e di Hamann nonché

²¹ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Kunst*, Bd. II, cit., p. 319.

²² «Das Genie, wodurch jedes gute Werk der Kunst seine Wichtigkeit und innerliche Groeße, oder die Kraft bekommt, sich der Aufmerksamkeit zu bemächtigen, den Geist oder das Herz einzunehmen; den guten Geschmack, wodurch es Schoenheit, Annehmlichkeit, Schicklichkeit, und ueberhaupt einen gewissen Reiz bekommt, der die Einbildungskraft fesselt: diese Talente muß der Baumeister so gut, als jeder andre Kuenstler besitzen» (J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Kunst*, Band II, cit. p. 5).

²³ Sul concetto di genio in Hamann e Herder cfr. G. Moretti, *Il genio*, Il Mulino, Bologna, 1998, pp. 74-80.

quella poetica di Klopstock, gli esponenti dello «Sturm und Drang», da Herder a Goethe, da Schiller a una nutrita schiera di drammaturghi (tra cui Lenz, Klingler, Müller, Leisewitz) tendono, in un primo momento, a interiorizzare le istanze della “creatività geniale”, per poi estrofletterle, attraverso le loro opere, con forti toni critici e polemici nei confronti delle convenzioni sociali e delle istituzioni dell’*ancien régime* in favore di un dinamismo più maturo della coscienza individuale che dovrà sfidare il cieco fatalismo e l’incontrovertibile corso della Storia. Ciò porterà all’affermazione di una nuova visione dell’uomo inteso come “Übermensch”, “Kraftkerl”²⁴, “Originalgenie”, novello Prometheus *göttergleich*, che si avvale della propria capacità creativa per infrangere i canoni letterari e artistici della tradizione e sovvertire “poeticamente e teatralmente” l’ordine costituito. Tutto ciò nasce da un’inquietudine moderna rispetto al quietismo conservatore, in cui versava il Sacro Romano Impero di nazione tedesca, alla stasi delle coscienze e della volontà, al pedante eruditismo e convenzionalismo dell’intelligenza illuminista. Saranno il *Gefühl*²⁵ e lo *Herz* a rivendicare le proprie urgenze sentimentali e creative in stretto contatto con la Natura già in sé e per sé “geniale”. Ciò aprì il cammino agli inni giovanili di Goethe, ma soprattutto alla rivalutazione del Gotico nello scritto *Von deutscher Baukunst*²⁶ concepito nel periodo

²⁴ Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Einaudi editore, Torino, 1964, pp. 345-346. Nell’incipit del suo saggio su Shakespeare del 1773 Herder delinea l’immagine dell’uomo shakespeariano inteso come autentica «forza della natura» in questi termini: «Wenn bei einem Manne mir jenes ungeheure Bild einfällt: “hoch auf einem Felsengipfel sitzend! zu seinen Füßen, Sturm, Ungewitter und Brausen des Meers; aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels!” so ist’s bei Shakespeare!» (J. G. Herder, *Shakespeare*, in *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter (1773)*, G. J. Göschen’sche Verlagshandlung, Stuttgart, 1892, p. 53).

²⁵ Sulla cultura del sentimento in ambito tedesco si veda il capitolo «Sturm und Drang. Sturm um Kant» con relativo apparato di note, in G. Moretti, *Il genio*, cit., pp. 66-101 nonché le monografie di P. Mog, *Ratio und Gefühlskultur. Studien zu Psychogenese und Literatur im 18. Jahrhundert*, Max Niemeyer Verlag, München 1976 e di A. Aurnhammer – D. Martin – R. Seidel, *Einleitung in Gefühlskultur in der Aufklärung*, De Gruyter, Berlin, 2011.

²⁶ Tra la cospicua *Sekundärliteratur* dedicata al *Baukunst-Aufsatz* goethiano qui considerato si segnalano i seguenti studi: E. Beutler, *Von deutscher Baukunst. Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach. Seine Entstehung und Wirkung*, F. Bruckmann Verlag, München. 1943; R.

strasburghese²⁷ ma steso in poche settimane solo nel 1772, la cui prima pubblicazione di complessivi 500 esemplari (un quadernetto in ottavo di solo sedici pagine privo dell'indicazione dell'autore e del luogo di stampa) avvenne nel tardo autunno dello stesso anno presso l'editore Johann Heinrich Merck di Darmstadt con il sostegno finanziario del padre Johann Caspar. Lo scritto venne ripubblicato più volte: nel 1773 nei *Fliegenden Blättern* di Herder intitolati *Von deutscher Art und Kunst*, nel 1789 nell'«Allgemeinem Magazin für die bürgerliche Baukunst» diretto da Gottfried Huth e infine da Goethe stesso nel 1824 nel terzo quaderno del quarto volume *Über Kunst und Altertum*. Si tratta di un testo fondamentale che dà corpo al programma estetico-artistico dello «Sturm und Drang» ed è da recepire come un contributo fattivo, di grande interesse, al *Gothic Revival* da un'ottica (*Sichtweise*) tedesca tardosettecentesca²⁸. La scrittura non è immune da un certo sperimentalismo d'avanguardia che, secondo Keller, è assimilabile a «ein merkwürdiges Durcheinander von Gedanken, Stimmungen, Ahnungen,

Otto, «Von deutscher Baukunst». *Aspekte, Wirkungen und Probleme eines ästhetischen Programms*, in «Impulse», 1978, pp. 67-88; N. Knopp, «Zu Goethes Hymnus D. M. Ervini a Steinbach», in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 53 (1979), pp. 617-650; R. Liess, *Goethe vor dem Straßburger Münster. Zum Wissenschaftsbild der Kunst*, Seemann Verlag, Leipzig, 1985; P. Beckmann, *Zur Semiotik der Straßburger Münsterfassade und der beiden Goethe-Aufsätze «Von deutscher Baukunst» (1772; 1823)*, in *Kodikos/Code Ars semiotica*, N. 314, 1990, pp. 151-176; L. Unbehaun, «Von deutscher Baukunst», Hain-Verlag, Rudolstadt & Jena, 1997; J. Binsky, *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*, Hermann Böhlhaus Nachfolger, Weimar, 2000; A. Forty, *Parole ed edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2004; M. Cometa, *Appropriazioni. Goethe e l'architettura*, in AA.VV., *Paesaggi europei del Neoclassicismo*, a cura di Giulia Cantarutti e Stefano Ferrari, Il Mulino, Bologna, 2007, pp. 61-72; J. Büchschuß, *Nachdenken über deutsche Baukunst. Goethe und die Architekturtheorie*, DOM Publishers, Berlin, 2020; P. Orru, *Goethes Rezeption des Genies. Zum Rezeptionsproblem in Goethes architekturtheoretischer Schrift «Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach» (1772-1773)*, Grin-Verlag, München, 2021.

²⁷ R. C. Zimmermann, *Zur Datierung von Goethes Aufsatz «Von deutscher Baukunst»*, in «Euphorion», 51, 1957, pp. 438-442.

²⁸ La paternità dello scritto viene confermata nei *Gespräche* da Gottlob Ernst von Schönborn nell'ottobre 1773, quando afferma «“Die deutsche Baukunst” ist von ihm».

Halbwissen und Theorien, halb Pamphlet, halb Hymnus»²⁹. Dello stesso avviso è anche Robert Krause, quando afferma in un suo brillante contributo critico:

dabei deuten eben die stilistischen Merkmale, der zutiefst subjektive und polemische Charakter sowie die argumentative und thematische Polyvalenz des Textes auf die literarische Form des Essays, die doch «gerade aus der Opposition gegen die klassifikatorischen Ordnungen aller Art entstanden ist» und seit Lessing auch in der deutschen Literatur zunehmend Verbreitung findet.³⁰

Nel solco della tradizione del saggio a carattere individuale, inaugurata da Montaigne, Goethe rivela nel suo *Von deutscher Baukunst* una «Multiperspektivität in Verbindung mit einer discontinuierlichen Gedankenführung» caratterizzante la sua *Schreibweise* basata sul «antisystematisches und methodisch-unmethodisches Verfahren»³¹. Ciò appare perfettamente in linea con il programma di rottura, anticlassicista, eterodosso, proprio dello «Sturm und Drang», rispetto agli schemi tradizionali di scrittura, che trova espressione, oltre che nel saggio goethiano qui considerato, anche nel *Journal meiner Reise im Jahre 1769* di Herder e nelle *Anmerkungen übers Theater* di Lenz. È lecito parlare di un programma che propone una visione estetica aperta, affrancata dalla precettistica dell'Illuminismo francese e tedesco, la quale dà modo all'individuo geniale, ossia dotato di *ingēnium*, di esprimere, senza la costrizione di un canone prestabilito, la propria creatività. Quest'ultima trae la sua linfa vitale dall'*Erkenntnis* della Natura attenta anche all'aspetto emotivo, percettivo e sensoriale della realtà umana. Le opere create dall'individuo

²⁹ H. Keller, *Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im 18. Jahrhundert 1772/1792*, in Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Heft 4, München, 1974, p. 7. Si veda anche lo studio critico di W. D. Robson-Scott, *Goethe and the Gothic Revival*, in PEGS, 1955/1956, pp. 83-113 come pure dello stesso autore *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany. A Chapter in the History of Taste*, Clarendon Press, Oxford/Nex York, 1965.

³⁰ R. Krause, *Die Architektur des Genies. Zu Goethes Essay «Von deutscher Baukunst»*, in «Goethe-Jahrbuch», 127, 2010, p. 95.

³¹ *Ivi*, p. 99.

geniale saranno pertanto opere «aperte», «molteplici», «anticlassiche», «asistematiche», con nuclei enigmatici, un'eredità che verrà raccolta dai Romantici, in particolare da Friedrich Schlegel nel suo romanzo *Lucinde*, nel *Dialogo sulla poesia* e nei suoi scritti di estetica. Hendrik Hellersberg sostiene efficacemente che lo scritto goethiano è una «textuelle Architektonik, die sich in der symmetrischen Anordnung um den dritten Teil, der gleichsam die Mittelachse einer fünfschiffigen Kathedrale, zeigt»³², tesi ribadita anche da Stefan Bengtsson che scrive in proposito:

Der Text konstruiert sich, während wir ihn lesen, und was konstruiert wird, kann am besten als Gebäude mit unterschiedlichen Räumen beschrieben werden³³.

Il *Baukunst-Aufsatz* goethiano contempla infatti una quintupla ripartizione: il primo paragrafo è incentrato sull'omaggio in forma di dialogo che il poeta tributa all'architetto Erwin von Steinbach da lui riscoperto, il secondo sulla contrapposizione dell'arte nordica a quella romana, il terzo pone al centro l'esperienza sensibile e sentimentale dell'osservatore di fronte alla cattedrale, il quarto la polemica contro l'interpretazione distorta dell'architettura gotica con la formulazione di un'estetica del caratteristico, per concludere con il quinto, in cui Goethe affronta la tematica del Genio in stretto collegamento con il saggio *Zum Shakespeares-Tag* (1771). La nostra attenzione sarà però qui rivolta, sulla scorta degli elementi testuali ed extratestuali di *Von deutscher Baukunst*, per un verso alla rivalutazione del Gotico da parte di Goethe di per sé originale ed eterodossa, a volte con qualche licenza polemica pretestuosa, frutto dell'impeto stürmeriano, e per l'altro all'esaltazione entusiastica dell'architettura gotica con i dovuti accenni ai

³² H. Hellersberg, *Architekturvorstellungen in der deutschen Literatur der Goethezeit*, University Heidelberg Neuphilologische Fakultät. Germanistisches Seminar 2006, p. 77. Si prenda in considerazione, a questo riguardo, anche H.-W. Krufft, *Goethe und die Architektur*, in *Pantheon*, XL, 1982, pp. 282-289. L'autore sostiene che il saggio goethiano è «eine merkwürdige Kombination von Gotik mit klassischer Sichtweise» (p. 282).

³³ S. Bengtsson, *Von der deutschen Baukunst. Über einen deutschen Text, Texte zu bauen*, in AA. VV., «Darum ist die Welt so groß». *Raum, Platz, Geographie im Werk Goethes*, a cura di M. Pirholt – A. H. Möller, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2014, p. 130.

concetti di Genio, di opera d'arte geniale e di Natura che hanno informato la sua visione estetica giovanile. L'approccio goethiano all'architettura gotica è un approccio di per sé sublime, entusiastico, sensibile e sentimentale, segnato da un certo piacere dovuto alla molteplicità delle forme architettoniche («Eine solche Mannigfaltigkeit gibt immer ein großes Behagen»³⁴) e condizionato da qualche pregiudizio riconducibile alla sua formazione estetica classica:

Unter Tadlern der gotischen Baukunst aufgewachsen, nährte ich meine Abneigung gegen die vielfach überladenen, verworrenen Zierarten, die durch ihre Willkürlichkeit einen religiös düsteren Charakter höchst widerwärtig machten; ich bestärke mich in diesem Unwillen, da mir nur geistlose Werke dieser Art, an denen man weder gute Verhältnisse, noch eine reine Konsequenz gewahr wird, vors Gesicht gekommen war.³⁵

Le sue conoscenze in materia erano piuttosto comuni e adeguate al ceto altoborghese di appartenenza e quindi a una persona dotata del cosiddetto «buon gusto» («hatte ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntnis guten Geschmacks»³⁶) tipico del clima illuminista imperante. Goethe ha rubricato la parola *gotisch* con tutti i suoi equivoci sinonimici propinati dagli studiosi del tempo, secondo i quali il Gotico era pertanto espressione stilistica dell'«Unbestimmten», «Ungeordneten», «Unnatürlichen», «Aufgeflickten», «Überladenen», del «Zusammengestollpeten» nonché della «verworrenen Willkürlichkeit gotischer Verzierungen»³⁷. Anche per lui il Gotico era sinonimo di barbarico, di tutto

³⁴ DW, neuntes Buch, p. 384. In proposito si veda il pregevole studio di R. Ewald, *Goethes Architektur. Des Poeten Theorie und Praxis*, Ullrich Verlag, Weimar, 1999.

³⁵ DW, neuntes Buch, p. 385.

³⁶ J. W. Goethe, *Von Deutscher Baukunst: D. M. Ervini a Steinbach*, esemplare a stampa, 1773, s. l., consultato nelle digitali Sammlungen der Herzogin Anna Amalie Bibliothek di Weimar, p. 8 (d'ora in avanti VDB). In versione italiana si segnalano J. W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Stefano Zecchi, Bollati Boringhieri, Milano 1992 e J. W. Goethe, *Baukunst. Dal gotico al classico negli scritti sull'architettura* (trad. it. di Renata Gambino), Medina, Palermo, 1994.

³⁷ VDB, pp. 8-9. In merito cfr. M. Eicheldinger. «Gotik», in B. Witte und andere, *Goethe-Handbuch*, Bd. IV/1, Metzler, Stuttgart/Weimar, 1998, pp. 437-438.

ciò che apparteneva a un mondo estraneo, altro, un termine quindi non familiare sino alla scoperta della sublime cattedrale di Strasburgo³⁸. Come sostiene G. Baioni³⁹, nell'elencare le qualità negative del Gotico, Goethe non perde l'occasione di ricollegarlo all'idea «del Kitsch borghese e provinciale, piccolo, grazioso, leziosamente ornamentale» («von dem gedrechselten, bunten Puppen- und Bilderwerk an, womit unsre bürgerliche Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ersten Resten der älteren deutschen Baukunst»⁴⁰). Il Gotico era pertanto lo stile del piccolo mondo di Francoforte a partire dagli edifici sino agli oggetti che arredavano le dimore patriizie, affine allo sdolcinato e affettato rococò. Per il poeta, come del resto per i suoi contemporanei, tale stile non rientrava nel gusto estetico del tempo («was nicht in mein System paßte»⁴¹).

La cattedrale di Strasburgo suscitò in lui subito stupore e ammirazione, come risulta da una lettera all'amico Röderer del settembre 1771, in cui definì l'edificio sacro come «das größte Meisterstück der deutschen Baukunst»⁴², anche se allora non aveva ancora iniziato a stendere il suo saggio, ma a documentarsi con la dovuta perizia. Si fece infatti spedire da Johann Daniel Salzmann una copia delle fondamenta della cattedrale e del grandioso progetto architettonico di Erwin von Steinbach, rimasto purtroppo incompiuto (da segnalare la mancata costruzione della torre gemella), oltre ad avere già, a suo tempo, letto nella biblioteca paterna parecchie pubblicazioni in merito come pure la raccolta biografica intitolata *Recueil historique de la vie et des Ouvrages des plus célèbres Architectes* di Jean-François Félibien des

³⁸ A questo riguardo si veda H.-J. Schings, *Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen bei Goethe*, in *Begegnungen mit dem "Fremden", Grenzen – Traditionen – Vergleiche*. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses (a cura di E. Iwasaki), Bd. VII, Tokyo 1990, Iudicium Verlag, München, 1991.

³⁹ G. Baioni, *Il giovane Goethe*, cit., p. 145.

⁴⁰ VDB, p. 9.

⁴¹ *Ibidem*. Riguardo al suo rapporto con il Gotico il poeta si definisce pertanto nel suo *Aufsatz*: «ein abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gotischer Verzierungen» (*iviS*, p. 8).

⁴² Brief an den Freund Röderer vom September 1771, in J. W. Goethe, *Briefe, Tagebücher, Gespräche*, Digitale Bibliothek, Band IX, 2004, p. 367.

Avaux⁴³ (pubblicata la prima volta a Parigi nel 1687 e successivamente nel 1706 ad Amsterdam) e l'opera *Straßburger Münster und Thurn-Büchlein, oder kurtzer Begriff Der merckwürdigen Sachen, so im Münster und Thurn zu finden seynd* (1732) di Georg Heinrich Behr, medico di Strasburgo, funzionario giudiziario, dal 1743 Presidente della «Teutschen Gesellschaft zu Strasburg» e membro dell'Accademia scientifica leopoldina. L'opera di Félibien des Avaux, oltre ad argomentare l'importante distinzione fra *Gothic ancien* e *Gothic modern*, presenta un interessante riferimento allo studioso francese André Thevet che, nel suo trattato *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens, recuelliz de leurs tableaux, livres, médalles antiques et modernes* (uscito nel 1524 in 9 volumi) esalta la figura dell'architetto medievale Eudes de Montreuil (capitolo 92)⁴⁴ il quale, al servizio di Luigi IX di Francia detto il Santo e di alcuni ordini minori, occupò una posizione preminente tra gli architetti del suo tempo. Riferendosi alla rivalutazione di Eudes de Montreuil da parte di Thevet, Nicolas Prouteau afferma che l'autore ha creato il mito dell'"architetto geniale" in un'ottica rinascimentale patriottica e idealizzata⁴⁵. Si potrebbe quindi avanzare l'ipotesi che Goethe non sia rimasto insensibile a

⁴³ «Elle [la tour] contient plus de quatre cent quatre vingt pieds [...] ce qui ne peut sans doute passer que pour merveilleux, sur tous lors qu'on connoit la délicatesse» in Jean-François Félibien des Avaux, *Recueil historique de la vie et des Ouvrages des plus célèbres Architectes, Aux Dépens d'Estienne Roger, Amsterdam, 1706*, p. 166 e sg.

⁴⁴ Eudes de Montreuil (1220-1289) fu un architetto e scultore francese. Sotto il regno di Luigi IX il Santo progettò a Parigi molti edifici civili e sacri, tra questi ultimi la Cappella dell'Hôtel de Dieu, la chiesa di Santa Maria Maddalena dei Cordiglieri e di Santa Caterina. Gli fu attribuito anche il portale principale della chiesa di Mautes-la-Ville. Seguì il sovrano nella VII crociata in Palestina, dove realizzò le fortificazioni di Jaffa. Fu attivo anche a Cipro e a Famagosta. Eudes de Montreuil morì nel 1289 e fu sepolto a Parigi nella chiesa dei Cordiglieri, non prima di aver scolpito la propria tomba visibile fino al 1580, l'anno in cui l'edificio sacro fu distrutto da un terribile incendio.

⁴⁵ Cfr. N. Prouteau, *Eudes de Montreuil, maître des oeuvres des fortifications de Jaffe, une légende franciscaine?*, in «Bulletin Monumentale», Tomo 164-1, 2006, pp. 109-112. In merito significativo è il seguente passo: «Le cas d'Eudes renvoie plus largement à une conception patriotique et idéalisée de l'artiste à la Renaissance, celle du mythe de l'architecte de génie, ici, au service des ordres Mineurs» (p. 111).

tale riferimento, per il fatto che pure lui nel suo saggio *Von deutscher Baukunst* porterà alla ribalta un altro architetto dal profilo geniale stavolta di area tedesca, vale a dire Erwin von Steinbach, che, come vedremo, il giovane poeta considererà il *Prometheus* del Gotico tedesco⁴⁶, ossia della vera arte di costruire «alla maniera tedesca». Va rimarcato inoltre che la reazione entusiastica e sentimentale che il poeta ebbe alla vista della maestosa cattedrale di Strasburgo⁴⁷ andò di pari passo con il desiderio irrefrenabile di approfondire la conoscenza delle parti visibili e di quelle incomplete o mancanti della stessa. Tutto ciò sarebbe sfociato, in modo quasi naturale, nella stesura di un saggio, come egli precisa in *Dichtung und Wahrheit*:

Je mehr untersuchte, desto mehr geriet in Erstaunen; je mehr ich mich mit Massen und Zeichen unterhielt und abmüdete, desto mehr wuchs meine Anhänglichkeit, so daß ich viele Zeit darauf verwendete, teils das Vorhandene zu studieren, teils das Fehlende, Unvollendete, besonders der Türme, in Gedanken und auf dem Blatte wiederzustellen.⁴⁸

⁴⁶ Alla figura di Erwin von Steinbach lo scrittore e teologo Theodor Schwarz (1777-1850) ha dedicato un romanzo intitolato *Erwin von Steinbach* edito nel 1834 in tre parti presso il Verlag Friedrich Perthes di Amburgo. Da ricordare anche l'opera *Geschichte des deutschen Volkes* di Eduard Duller pubblicata a Lipsia nel 1840, che contiene la leggenda di Erwin von Steinbach e la misteriosa figlia Sabina.

⁴⁷ Il giovane poeta fu fortemente influenzato, dal punto di vista tematico e soprattutto linguistico, dai giudizi espressi da Herder sull'architettura gotica in particolare quello riportato nel *Viertes kritisches Wäldchen*, in cui l'autore ricorre all'uso dei verbi "imponieren" e "frappieren" per esprimere il dialogo serrato tra le masse murarie e gli elementi ornamentali non privi di leggerezza e di audacia, frutto delle doti geniali dell'uomo nonché fonte di un'esperienza sensoriale duratura e insolita ("ungewöhnlich") che trascende la quotidianità ("alltäglich"): «Die Gothischen Gebäude imponieren durch ihre Masse und Leichtigkeit, die mit der größten Kühnheit verbunden ist. Sie geben dem Geist finstre Ideen; aber diese finstre Ideen gefallen. Die Vielheit ihrer Zierraten und ihrer Proportionen geben mehr eine Folge von Sensationen, als eine fortdauernde Sensation [...]. Die regelmäßige Architektur eines Gebäudes frappiert anfänglich durch die Ausbreitung, [...], durch eine Art von Einförmigkeit, die im Auge dieselben Vibrationen vervielfältigt. Sie erinnert an die Macht und Genie des Menschen: sie vereinigt wie die Gothische Leichtigkeit und Kühnheit» (J. G. Herder, *Viertes kritisches Wäldchen*, in *Herders Werke*, Band II, cit., p. 371).

⁴⁸ DW, neuntes Buch, p. 386.

Il saggio *Von deutscher Baukunst* costituirà infatti l'acme della recezione del monumento stesso, in particolare della facciata ovest (*Westfassade*), opera del maestro architetto Erwin von Steinbach vissuto tra il 1240 e il 1318, anno della sua morte. In alcuni documenti datati 1284 e 1293 egli figura come «Werkmeister am Münster», appellativo ribadito anche in tre iscrizioni più tarde. Il frontespizio del saggio *Von deutscher Baukunst* riporta l'epitaffio in lingua latina «D. M. Ervini a Steinbach», ossia, sciolta l'abbreviazione, «Divis Manibus Ervini a Steibach» («Agli Dei Mani di Erwin von Steinbach»), formula che veniva correntemente incisa sulle antiche tombe romane. Nel suo *Baukunst-Aufsatz* Goethe, in veste di *Beobachter*, è alla ricerca della tomba del nobile architetto medievale, ma, con suo grande rammarico («da ward ich tief in die Seele betrübt»⁴⁹), deve constatare che è introvabile e che nemmeno gli abitanti di Strasburgo riescono ad indicargliela, quella stessa tomba che avrebbe dovuto riportare la dicitura: «Anno domini 1318. XVI. Kal. Febr: obiit Magister Ervinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinenensis». La genialità del principale artefice della cattedrale, Erwin von Steinbach, viene celebrata dal poeta, a partire dal suo originale e inedito *Babelgedanke*, ossia dal progetto babelico, che, pur nella sua incompiutezza e, a prima vista, caotica e irrazionale fisionomia, costituisce, senza dubbio, una sfida architettonica inedita rispetto ai canoni classici, come lo fu, del resto, la celebre torre di Babele di reminiscenza biblica; un progetto, quello di Erwin, che lo ha condotto alla grandiosa creazione della facciata principale, dove ogni parte si armonizza con il tutto, ed è necessariamente bella come gli alberi di Dio («ganz, groß, und bis in den kleinsten Teil notwendig schön, wie Bäume Gottes»⁵⁰). La sua forza creativa viene paragonata, nel testo goethiano, a quella di Dio, il quale «Berge auftürmte in die Wolken»⁵¹. Goethe vorrebbe erigere un monumento al celebre architetto medioevale, valutando le sue disponibilità finanziarie, ma si chiede se sia proprio opportuno farlo («Was brauchst's dir Denkmal! und von mir!»⁵²) visto che Erwin

⁴⁹ VDB, p. 3.

⁵⁰ *Ivi*, p. 9.

⁵¹ *Ivi*, p. 3.

⁵² *Ivi*, p. 4.

stesso ha già provveduto a creare un monumento in sua memoria, vale a dire una parte della cattedrale, ultimata alla sua morte dai figli. Interessante è la tesi di Joachim Heimler, secondo la quale il saggio goethiano potrebbe valere anche come sostituto letterario della vera tomba del celebre architetto («Als fiktionaler Epitaph auf den Künstler soll der gesamte Aufsatz das literarische Substitut seines Grabmales darstellen»⁵³) che fu scoperta solo nel 1816 da Sulpiz Boisseré.

A differenza di quella di Erwin von Steinbach, la tomba di Eudes de Montreuil andò irrimediabilmente perduta nel 1580 a causa di un terribile incendio che distrusse la Chiesa dei Cordiglieri, tomba da lui realizzata prima di morire, che recava un epitaffio in memoria di se medesimo e di quella delle due mogli, una delle quali, di nome Mahaut, per le sue virtù provate, ebbe l'onore di accompagnare la regina Margherita di Provenza, consorte di Luigi IX, in Terra Santa.

La prima volta che il poeta vede la cattedrale, rimane «Ganz von Zierat erdrückt!»⁵⁴ e con il timore «vom Anblick eines mißgeformten krausborstigen Ungeheuers»⁵⁵. È la colossale mole mostruosa e ispida del monumento che lo colpisce, nonostante gli sia familiare l'andamento delle linee curve del Gotico francofortese. Ma è soprattutto la dimensione, tangibile espressione della genialità del suo progettatore e della sua piena e arbitraria libertà creativa, ad attrarlo. Più volte salirà sulla torre della cattedrale, per godere della vista sulla città e sul circondario. In una incisione più tarda, W. Friedrich lo ritrae sulla terrazza della torre insieme a Herder, Jung-Stilling, Lenz e Salzmann, già membri della *Tischgesellschaft* strasburghese, mentre si congedano, con un brindisi di addio, dal poeta, in procinto di lasciare definitivamente la città. Anche nella *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grab im Juli 1775*, ideata sempre sulla torre della cattedrale anche per ciò che riguarda la sua suddivisione in *Stationen*, Goethe riconfermerà lo stupore e la delizia provati nel vedere la prima volta la cattedrale strasburghese:

⁵³ J. Heimler, «*Divis Manibus*»: Goethe und Erwin von Steinbach, in «Estudios Literarios» (Revista de Filologia Alemana) 2004, 12, p. 12.

⁵⁴ VDB, p. 9.

⁵⁵ *Ibidem*.

fühle ich, Gott sei Dank, daß ich bin, wie ich war, noch immer so kräftig gerührt von dem Großen und, o Wonne, noch einziger, ausschließender gerührt von dem Wahren als ehemals.⁵⁶

L'opera realizzata da Erwin von Steinbach si staglia verso il cielo simile a «*einem hocherhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meer ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters*»⁵⁷. Il confronto con l'albero frondoso di Dio, con il mondo vegetale⁵⁸, suggerisce l'origine dell'architettura gotica, ritenuta da molti studiosi una sorta di foresta pietrificata⁵⁹, in quanto radicata, per ciò che concerne il gioco delle forme, nella Natura stessa. Uno slancio poetico stürmeriano da parte di Goethe lo si nota anche nelle parole «*Wie frisch leuchtet' er im Morgenduftglanz mir entgegen, wie froh konnt ich ihm meine Ärme entgegen strecken, schauen die großen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt: wie in Werken der ewigen Natur*»⁶⁰. Sorprendente appare al poeta l'armonia del tutto, cui concorre ogni piccola componente della cattedrale⁶¹

⁵⁶ J. W. Goethe, *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grab im Juli 1775*, DjG3 V, p. 240.

⁵⁷ VDB, p. 8.

⁵⁸ Il rapporto tra l'architettura e il mondo vegetale viene ribadito anche da Schelling quando scrive: «*Die Architektur hat vorzugsweise den Pflanzenorganismus zum Vorbild*» (F. W. J. Schelling, *Ausgewählte Werke*, Bd. V: *Philosophie der Kunst*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1980, p. 227).

⁵⁹ Nei *Grundzüge der gotischen Baukunst* (1804-1805) Friedrich Schlegel, descrivendo il duomo di Colonia, ne evidenzia il carattere vegetale, paragonandolo alla pietrificazione di una foresta. Georg Forster, dal canto suo, considera le colonne fascicolate dello stesso edificio sacro come gli alberi di una foresta primigenia.

⁶⁰ VDB, p. 11.

⁶¹ Si ricordi al riguardo i seguenti passi: «*Dieses Rätsel ist auf das glücklichste gelöst. Die Öffnungen der Mauer, die soliden Stellen derselben, die Pfeiler, jedes hat seinen besonderen Charakter, der aus der eignen Bestimmung hervortritt; dieser kommuniziert sich stufenweis den Unterabteilungen, daher alles im gemäßen Sinne verziert ist, das Große wie das Kleine sich an der rechten Stelle befindet, leicht gefaßt werden kann, und so das Angenehme im Ungeheueren sich darstellt. Ich erinnere nur an die perspektivisch in die Mauerdicke sich einsenkenden, bis ins Unendliche an ihren Pfeilern und Spitzbogen verzierten Türen, an das Fenster und dessen aus der runden Form entspringende Kunstrose, an das*

che il genio di Erwin ha saputo realizzare, offrendogli un modello di arte geniale e autentica da emulare in quanto arte libera dalle convenzioni tradizionali e quindi scaturita da un'idea individuale e originale. Un insegnamento prezioso quindi che instilla nell'anima irrequieta e inappagata di Goethe «ein Tropfen (...) der Wonneruh des Geistes, der auf solch eine Schöpfung herabschauen und gottgleich sprechen kann. Es ist gut!»⁶². Il poeta riconosce apertamente al Gotico la propria origine tedesca, e, nel contempo, la forza espressiva pari a quella degli Antichi, affermando che né gli Italiani né i Francesi possono vantarsi di avere un siffatto stile che li possa rappresentare («Das ist die deutsche Baukunst, unsre Baukunst, da der Italiener sich keiner eignen rühmen darf, viel weniger der Franzos»⁶³). Essi hanno imitato e rielaborato idee straniere portandoli così a creare opere non durature, prive di originalità («eben als wenn dein neues Babylon mit einfältigem patriarchalischem Hausvatersinn regieren wolltest»⁶⁴). Il forte accento patriottico e nazionalistico⁶⁵ balza subito all'occhio e può essere considerato per un verso come un avvio di quel processo di ideologizzazione del Gotico che avrà grande fortuna soprattutto in età romantica, per l'altro come il desiderio del poeta investito del ruolo di portavoce dello spirito del popolo di poter radicare tale stile in una *Heimat* dal profilo culturale e politico ancora

Profil ihrer Stäbe, sowie an die schlanken Rohrsäulen der perpendikularen Abteilungen. Man vergegenwärtige sich die stufenweis zurücktretenden Pfeiler, von schlanken, gleichfalls in die Höhe strebenden, zum Schutz der Heiligenbilder baldachinartig bestimmten, leichtsäuligen Spitzgebäudchen begleitet, und wie zuletzt jede Rippe, jeder Knopf als Blumenknauf und Blattreihe, oder als irgend ein anderes im Steinsinn umgeformtes Naturgebilde erscheint. Man vergleiche das Gebäude, wo nicht selbst, doch Abbildungen des Ganzen und des Einzelnen, zu Beurteilung und Belebung meiner Aussage. Sie könnte manchem übertrieben scheinen: denn ich selbst, zwar im ersten Anblicke zur Neigung gegen dieses Werk hingerissen, brauchte doch lange Zeit, mich mit seinem Wert innig bekannt zu machen» (DW, neuntes Buch, pp. 384-385).

⁶² VDB, p. 11.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 6.

⁶⁵ A tale proposito si veda lo studio interessante di Dieter Borchmeyer, *Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst*, Rowohlt, Berlin, 2017.

incerto. Nel Libro IX di *Dichtung und Wahrheit* Goethe ricorda, a distanza di molti anni, che il desiderio di rivendicare per il proprio paese, la Germania, quell'architettura gotica così tanto vituperata, l'ha indotto a scrivere il saggio stürmeriano:

Da ich nun an alter deutscher Stätte dieses Gebäude gegründet und in echter deutscher Zeit so weit gediehen fand, auch der Name des Meisters auf dem bescheidenen Grabstein gleichfalls vaterländischen Kluges und Ursprungs war; so wagte ich, die bisher verrufene Benennung gotische Bauart, aufgefordert durch den Wert dieses Kunstwerks, abzuändern und sie als deutsche Baukunst unserer Nation zu vindizieren, sodann aber verfehlte ich nicht, erst mündlich, und hernach in einem kleinen Aufsatz, D. M. Ervini a Steinbach gewidmet, meine patriotischen Gesinnungen an den Tag zu legen.⁶⁶

In un altro passo del Libro XII il poeta riprende la questione del termine “gotico” sostituito con il termine “tedesco”, avviando così un confronto serrato tra l'architettura tedesca intesa come architettura patria e quella greco-romana, le quali hanno avuto entrambe una diversa origine:

Was ich über jene Baukunst gedacht und gewöhnt hatte, schrieb ich zusammen. Das Erste, worauf ich drang, war, daß man sie deutsch und nicht gotisch nennen, nicht für ausländisch, sondern für vaterländisch halten sollte; das Zweite, daß man sie nicht mit der Baukunst der Griechen und Römer vergleichen dürfe, weil sie aus einem ganz anderen Prinzip entsprungen sei.⁶⁷

Nella polemica contro l'adesione pedissequa e mimetica, in termini spinoziani di *natura naturata*, dell'architettura italiana e francese ai canoni di quella classica intesa invece come *natura naturans*, il poeta vuole rimarcare come il Gotico, ossia l'architettura gotica, abbia prodotto un'arte vera, libera anche perché arbitraria, autentica, bella, armonica nel gioco delle parti e del tutto, presentando la sua *Stärke* e la sua *Rauhheit* come attributi positivi, perché riconducibili al profilo prometeico del *Kraftgenie*, del *Kraftkerl*, che egli rintraccia nella figura di Erwin von Steinbach e dello stesso Albrecht Dürer,

⁶⁶ DW, neuntes Buch, p. 386.

⁶⁷ DW, zwölftes Buch, p. 508.

a lui molto caro per la pronuncia virile della sua pittura. La riscoperta dell'architetto medievale francese Eudes de Montreuil dovuta, a suo tempo, a Félibien des Avaux, che si fonda sul trattato di André Thavet sopracitato, corre, in un certo senso, in parallelo, a distanza di quasi un secolo, con quella di Goethe relativamente alla figura di Erwin von Steibach. In entrambi gli autori si nota l'intendimento di affrancare l'architettura dei rispettivi paesi di origine dalla supremazia degli Antichi e degli Italiani nel caso della Francia e da quella francese e italiana nel caso della Germania, conferendole una connotazione mitica e idealizzata nell'ottica della creazione di una storia dell'architettura nazionale⁶⁸. Molti anni dopo, in *Von deutscher Baukunst 1823*, Goethe ribadirà, con accenti nazionalistici ed elogiativi, che il Gotico è la maniera tipicamente tedesca di costruire, una maniera destinata a prolungarsi nei secoli a venire. Tornando al suo scritto stürmeriano, il poeta si prefigge di superare la dipendenza dai modelli francesi in materia di architettura, quella subordinazione riscontrata negli anni del suo soggiorno a Lipsia e a Strasburgo, una città quest'ultima che, per certi versi, gli ricordava la natia Francoforte, o meglio la Germania chiusa nel suo particolarismo feudale, per altri «la Francia centralista e cosmopolita»⁶⁹, ossia la nazione più moderna del mondo con un monarchia ben salda e unitaria e una burocrazia assai razionale e valida. Come ricorderà nella sua autobiografia, Goethe aveva notato l'adozione da parte della borghesia di Strasburgo della lingua e dei costumi francesi. La tradizionale immagine della vecchia città tedesca stava per essere stravolta dai piani urbanistici dell'intendente Gayot e dell'architetto Blondel: il centro storico con le sue viuzze e i suoi vicoli stretti era stato sventrato per cedere il posto alle larghe e ordinate strade proprie di una città moderna francese. L'avanzata dello stile moderno francese suscitò nel giovane Goethe una certa ritrosia dovuta al suo modo di essere e alla

⁶⁸ Al riguardo è doveroso segnalare la brillante tesi di laurea di Silvia Malacarne intitolata *Il Gotico nell'architettura francese tra XVII e XVIII secolo* discussa nell'anno accademico 2011/2012 presso l'Università Ca' Foscari di Venezia (relatore Prof. Elisabetta Molteni), in particolar modo il paragrafo 2 «Les [...] édifices qu'on nomme Gothiques ou Modernes» del II capitolo «Contesto culturale», pp. 27-41.

⁶⁹ G. Baioni, *Il giovane Goethe*, cit., p. 103.

sua natura spesso contraddittoria e talvolta ribelle. Del resto, egli fu testimone diretto dell'avanzata della minacciosa modernità in contrapposizione al becero conservatorismo, del frenetico attivismo a discapito del quietismo dei sentimenti, del clima cosmopolita ed edonista rispetto al rigido nazionalismo luterano, aporie, queste, che connoteranno la sua fase stürmeriana così singolare rispetto a quella vissuta dallo stesso Herder e dagli amici della sua cerchia più intima.

La presa di posizione antiassolutistica e antif feudale che si evince dagli scritti herderiani e goethiani del periodo *stürmisch* punta però ad opporre, secondo Baioni, «anche virtù tedesca a corruzione francese in una antitesi spesso moralistica, antimodernista e talvolta provinciale e piccolo-borghese»⁷⁰. Lo spirito luterano orgoglioso, combattivo e intransigente emerge qua e là e si contrappone a quello cattolico, modernista, laico e cosmopolita della Francia del tempo. Il patriottismo che Goethe manifesta in *Von deutscher Baukunst*, è un patriottismo che «non ha per nulla il carattere ottimistico e progressista di quello herderiano che combatte le astrazioni del razionalismo statuale francese in nome dell'umanità e della storia»⁷¹, è un patriottismo che «ha piuttosto un carattere privato, personale e, per molti aspetti, regressivo. Più che una conquista, sembra essere una fuga o una difesa dai turbamenti e dalle angosce della modernità che ha conosciuto nei suoi tre anni lipsiensi»⁷². La recezione di questo scritto da parte della critica del tempo non fu positiva con grande delusione del suo autore. Del resto, alcuni passaggi testuali non sono sempre di facile comprensione e la polemica contro i Francesi, e, come si presume, contro il filosofo dell'architettura Laugier, considerato come corifeo dello stile moderno francese d'impronta classica nonché antagonista dell'architettura gotica, non è suffragata dall'obiettivo giudizio che Laugier espresse, a suo tempo, sulla cattedrale di Strasburgo. Un passo del suo *Essai sur l'architecture* smaschera il pregiudizio di Goethe nei suoi riguardi:

⁷⁰ *Ivi*, p. 104.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

Rien n'est comparable en ce genre à la tour de la Cathédral de Strasbourg. Cette superbe pyramide est un chef-d'œuvre ravissant pour son élévation prodigieuse, sa diminution exacte, sa forme agréable, par sa justesse des proportions, par sa singulière finesse du travail. Je ne crois pas que jamais aucun Architecte ait rien produit d'aussi hardiment imaginé, d'aussi heureusement pensé, d'aussi proprement exécuté. Il y a plus d'art de génie dans ce seul morceau, que dans tout ce que nous voyons ailleurs de plus merveilleux.⁷³

Nella sua recensione non immune da una certa divertita comprensione, Matthias Claudius, pur ammettendo di non aver mai visto la cattedrale di Strasburgo e nemmeno le molte chiese dedicate a San Pietro costruite alla maniera tedesca e straniera, non ha altro da dire sul breve trattato di Goethe se non che «sie mit Enthusiasmus und Vaterlandswärme geschrieben ist»⁷⁴. Claudius rimarca quindi il fatto che l'approccio da parte di Goethe al Gotico è di natura entusiastica e sentimentale e pregno di un caloroso afflato patriottico. L'architettura francese e quella italiana esprimono, secondo il poeta, un'architettura apparente, non vera, non vitale. I suoi esponenti non hanno saputo raggiungere quella libera genialità costruttiva di Erwin von Steinbach, perché la loro creatività è stata troppo succube delle regole canoniche e mimetiche dell'architettura classica.

Secondo Goethe l'arte è da lungo tempo formativa (*bildend*): in ogni uomo, alla stessa stregua di un semidio, alberga una natura formativa (*bildende Natur*) che lo porta ad esprimersi artisticamente attraverso forme le più disparate e le più arbitrarie, utilizzando diversi materiali grezzi che l'ambiente naturale gli offre («Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich tätig beweist, wann seine Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen»⁷⁵). Per questa via egli giunge a creare un'opera «caratteristica» nella sua interezza in forza di

⁷³ Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Chez Duchesne, Paris, 1755 p. 201 e sg.

⁷⁴ Recensione a *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* di Herder in Matthias Claudius, *Der Deutsche, sonst Wandsbecker Botte* (4. Mai. 1793), p. 4.

⁷⁵ VDB, p. 13.

un'accentuata *Empfindung* («denn eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen»⁷⁶). Nello scritto *Nach Falconet und über Falconet*, Goethe rimarca il legame stretto che esiste fra l'artista e il *Gefühl*. L'artista è colui che potenzia il sentimento, grazie al quale ha una visione del mondo profonda, vede i legami tra il mondo e la Natura anche nel quotidiano, ne coglie le cause, gli effetti, le vibrazioni, i toni pacati e irrequieti, l'armonia, la concordanza:

Davon fühlt nun der Künstler nicht allein die Wirkungen, er dringt bis in die Ursachen hinein, die sie hervorbringen. Die Welt liegt vor ihm, möcht' ich sagen, wie vor ihrem Schöpfer, der im dem Augenblick, da er sich des Geschaffnen freut, auch alle Harmonien genießt, durch die er hervorbrachte und in denen sie besteht. Drum glaubt nicht so schnell zu verstehen, was das heiße: Das Gefühl ist die Harmonie und vice versa.⁷⁷

Con accenti nazionalistici, Goethe rimprovera ai Francesi e agli Italiani, di aver usato, in modo non appropriato, la colonna come componente basilare degli edifici; ne hanno soffocato la vera natura a favore della parte muraria, impedendole in tal modo il naturale slancio. Se, a loro veduta, un edificio deve, necessariamente, avere quattro colonne ai lati, l'architettura tedesca contempla invece quattro muri, uno per ogni lato, escludendo la colonna, come testimoniano molti edifici civili e sacri. L'orgoglio patriottico di Goethe si spinge fino a confutare la cosiddetta teoria della capanna originaria (*primitive Baubütte*) sostenuta da Vitruvio e dall'esteta francese Laugier («Was soll uns das, du neufranzösischer philosophierender Kenner, daß der erste zum Bedürfnis erfindsame Mensch vier Stämme einrammelte, vier Stangen drüber verband und Äste und Moos drauf deckte?»⁷⁸) in quanto, a suo parere, è una teoria che limita la creatività. L'architetto francese vorrebbe governare la nuova Babilonia con il semplice buon senso di un padre di famiglia. Alla capanna primitiva di ascendenza classica il poeta contrappone

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ J. W. Goethe, *Nach Falconet und über Falconet*, in *Goethes Werke*, Band XII, cit., p. 24.

⁷⁸ VDB, p. 6.

quella tedesca, rurale, che funge da *arché* e che punteggia i campi e i vigneti, definita come «eine weit primävere Erfindung»⁷⁹:

Zwei an ihrem Gipfel sich kreuzende Stangen vornen, zwei hinten und eine Stange querüber zum Forst, ist und bleibt, wie du alltäglich, an Hütern der Felder und Weinberge erkennen kannst.⁸⁰

La mancanza di una bellezza viva in quanto naturale che connota l'architettura moderna francese, è da ricondursi, secondo Goethe, a una penuria di sentimento e a un esubero di razionale senso della misurazione («Hättest du mehr gefühlt als gemessen»⁸¹), un monito questo che attraversa tutto lo scritto. L'architettura moderna francese non raggiunge nel suo approccio mimetico alla classicità la geniale forza creativa dell'architettura gotica, arbitraria, rude, non omologata e quindi libera, che ha portato alla creazione della cattedrale di Strasburgo ossia all'edificazione di un caleidoscopico e sorprendente gioco di masse maestose e colossali anche se incompiute. Le colonne gotiche a fascio svettanti, non murate, esprimono la piena libertà dell'artista che è riuscito a svincolarsi dal gogo oppressivo dei principi e delle regole codificati dalla tradizione classica. La cattedrale di Strasburgo ne è un esempio eloquente. Progettata originariamente con due torri slanciate, delle due solo una è stata edificata, anche se in modo parziale, perché privata della copertura decorativa costituita da cinque torrette. Ma il misterioso gioco di «forze germinanti» che Goethe coglie nella realizzazione seppure incompleta dell'edificio sacro rispetto al progetto originale, viene da lui paragonata al punto segreto (*geheimer Punkt*) delle opere shakespeariane. Da ciò si desume che il saggio goethiano non è solo un originale tentativo di teorizzazione dell'architettura gotica che parte da una formazione classicista dell'autore basata sull'idea di armonia delle proporzioni e sulla triade vitruviana *firmitas – utilitas – venustas*, ma anche, secondo G. F. Koch, un «faszinierendes Dichtwerk»⁸² nonché un manifesto innovatore e programmatico

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ivi*, p. 5.

⁸² G. F. Koch, *Goethe und die Baukunst*, in *J. W. Goethe – Versuch einer Annäherung*, Lehrdruckerei der TH., Darmstadt, 1984. p. 237.

del movimento dello «Sturm und Drang» ai suoi albori. La recezione goethiana della cattedrale, come sostiene A. Coers, sposando la tesi di Klaus Niehr, è prevalentemente soggettiva e sentimentale. L'osservatore coglie, secondo Goethe, «die Idee und die Verhältnisse des Ganzen ähnlich genialisch wie der Künstler, der das Werk schuf»⁸³: è la genialità dell'artefice che si riflette nel monumento. Interessante, a questo segno, è considerare, citando R. Liess, come la stessa «Theorieunbedürftigkeit» di Goethe, non penalizzi affatto il *Baukunst-Aufsatz*, anzi gli conferisca un grande slancio poetico, in cui volutamente l'autore verrebbe a scindere la «Münsterbewunderung» dalla «Architekturtheorie»⁸⁴. Ciò rientrerebbe nella ritrosia tutta stürmeriana verso le regole teoriche codificate che penalizzerebbero il pieno dispiegarsi della creatività geniale. Goethe sostiene infatti che le regole dell'arte non devono essere prestabilite, non devono costituire un canone, a cui attenersi rigidamente, altrimenti si cadrebbe nella pura e semplice imitazione (*Nachahmung*)⁸⁵. Ciò che colpisce il lettore del saggio goethiano è il fatto che in esso la descrizione oggettiva della cattedrale appare ridotta ai minimi termini, mentre l'afflato poetico investe in termini contemplativi e trasfiguranti la sacra costruzione gotica, conferendole grande maestosità:

Wie über dem Haupteingang, der zwei kleinere zu 'n Seiten beherrscht, sich der weite Kreis des Fensters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet und sonst nur Tageloch war, wie hoch drüber der Glockenplatz die kleineren Fenster forderte! Das alles war notwendig, und ich bildete es schön. Aber ach, wenn ich durch die düstern erhaben

⁸³ A. Coers, *Metamorphosen der Gotik. Die gotische Kathedrale in Beschreibung der Goethezeit und ihre Rezeption*, in AA. VV., *Ein Dialog der Künste: Beschreibungen und Innenarchitektur und Interieur in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Michael Imhof Verlag, Peterberg, 2014, p. 81. La tesi di Klaus Niehr è riportata in *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erfassung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Gebrüder Mann Verlag, Berlin, 1999, p. 53.

⁸⁴ R. Liess, *Goethe vor dem Straßburger Münster – Zum Wissenschaftsbild der Kunst*, Seemann Verlag, Leipzig, 1985, p. 41 e sg.

⁸⁵ Si veda in proposito il breve saggio *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* apparso nel febbraio 1789 in «Der Teutsche Merkur» anche nella versione italiana in J. W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit., pp. 61-65.

Öffnungen hier zur Seite schweben, die leer und vergebens da zu stehen scheinen. In ihre kühne, schlanke Gestalt hab ich die geheimnisvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Türme hoch in die Luft heben sollten, deren ach, nur einer traurig dasteht, ohne den fünfgetürmten Hauptschmuck, den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten.⁸⁶

Secondo Giuliano Baioni, il vero tema del saggio goethiano «non è il gotico, ma a ben guardare il sublime»⁸⁷ che già Edmund Burke aveva definito in *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime Beautiful* (1757) come «built on terror, or some passion like it, which has pain for its object»⁸⁸. Riflettendo poi sul senso di dolore e di paura, il filosofo inglese afferma che «consist in an unnatural tension of the nerves; that this is sometimes accompanied with unnatural strength, which sometimes changes into an extraordinary weakness»⁸⁹. Per certi versi l'affermazione di Baioni è condivisibile dal momento che la vista della cattedrale di Strasburgo produce in Goethe un'emozione di grande intensità, legata alla sua mole colossale, mostruosa nelle sue forme ispide e deformate («und so graute mir's im Gehen vorm Anblick eines mißgeformten krausborstigen Ungeheuers»⁹⁰) e confusamente arbitrarie. In un passo cruciale dello scritto il poeta rievoca le emozioni che la cattedrale suscita in lui sia di giorno sia al tramonto (momento mistico e iniziatico), in cui usa esplicitamente l'aggettivo «*erhaben*»:

Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags, zu schauen seine Würde und Herrlichkeit. Schwer ist's dem Menschengestalt, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, daß er nur beugen und anbeten muß. Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Aug mit freundlicher Ruhe gesetzt, wenn durch sie die unzähligen Teile, zu

⁸⁶ VDB, p. 10.

⁸⁷ G. Baioni, *Il giovane Goethe*, cit., p. 145.

⁸⁸ E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, sixth Edition, J. Dodsley, London, 1770, p. 253.

⁸⁹ *Ivi*, p. 248.

⁹⁰ VDB, p. 9.

ganzen Massen schmolzen, und nun diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen, und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen.⁹¹

Il godimento della gigantesca massa muraria della cattedrale si associa allo sguardo che vuole scoprire («eine weit primävere Erfindung»⁹²) e conoscere a fondo tale frutto dell'ingegno umano da teorizzare sulla scorta della *sinnliche Erfahrung des Naturhaften*. All'idea del sublime subentra gradatamente la concezione del bello che nell'osservatore produce, secondo Burke, un effetto di profonda armonia legato alla sfera sensoriale. La conoscenza sempre più approfondita della cattedrale consente a Goethe di cogliere la bellezza delle proporzioni e la sua maestosità. Come sottolinea Jan Büchschuß, citando *Dichtung und Wahrheit*, il poeta ha saputo unire nel modo più armonico possibile «das Erhabene mit dem Gefälligen, das Angenehme mit dem Ungeheuren»⁹³. Goethe invita poi il «lieber Bruder im Geiste des Forschens nach Wahrheit und Schönheit»⁹⁴ a non dare ascolto alle millanterie verbali sull'arte figurativa e ad ammirare la cattedrale, godendone pienamente il gioco delle forme. A tale esortazione fa seguito un ammonimento dal tenore nazionalistico a non profanare il nome di uno dei più nobili architetti e ad apprezzarne, con vivo trasporto, il capolavoro. A coloro, tra gli amici tedeschi, che non intendono riconoscere la genialità di Erwin, raccomanda espressamente di imboccare la strada che porta a Parigi. Da tale esortazione emerge che la vera arte tedesca, cioè il Gotico, si contrappone fermamente a quella francese. Se all'inizio Goethe ha una visione sublime della cattedrale, ora ne rileva la bellezza anche a costo di essere deriso alla stessa stregua di un sognatore («bald mich einen Träumer schilts, daß ich da Schönheit sehe, wo du nur Stärke und Rauheit siehst»⁹⁵). La bellezza del monumento e la genialità del suo artefice fungono in Goethe da rigeneratori

⁹¹ *Ivi*, pp. 9-10.

⁹² *Ivi*, p. 6.

⁹³ J. Büchschuß, *Nachdenken über deutsche Baukunst. Goethe und die Architekturtheorie*, cit., p. 21.

⁹⁴ VDB, p. 12.

⁹⁵ *Ibidem*.

del suo sentire e della sua pratica di scrittura, mettono in moto quella forza creativa geniale che già aveva individuato, a suo tempo, nelle opere di Shakespeare. La recezione della cattedrale di Strasburgo rappresenta quindi per il poeta un autentico itinerario poetico-estetico che parte dallo stupore, dal senso di meraviglia e che lo porta, via via, ad affrancarsi dalla formazione classico-rococò degli anni lipsiensi, senza però rinnegarla, per ricercare una forma letteraria adeguata e uno stile personale e geniale che diano voce alla tempesta dei suoi moti interiori, dei suoi sentimenti. La cattedrale diviene pertanto simbolo e metafora⁹⁶ nel contempo di una nuova maniera di sperimentare la scrittura creativa di tenore saggistico, una scrittura appassionata, libera da schemi predisposti, sentita e meditata interiormente. Come scrive Giampiero Moretti, ««sentire» significa per gli *Stürmer* aderire all'intima necessità del naturale sviluppo dell'arte in forma architettonica. Chi, sentendo, opera per la bellezza, è il genio»⁹⁷. Il *Baukunst-Aufsatz* goethiano diventa da un lato un approccio ermeneutico ed estetico alla stessa, dall'altro il catalizzatore e lo specchio di un'architettura testuale *in fieri*, ossia di una ricerca formale e stilistica che trae la propria linfa vitale dal gioco intricato, talvolta oscuro e misterioso, delle decorazioni a traforo gotiche, quasi un geroglifico da decifrare o un grande arabesco da ripercorrere nel suo labirintico andamento che coglie di sorpresa l'osservatore impreparato, non *kultiviert*, come pure un banco di prova del talento autoriale. La cattedrale di Strasburgo costituisce per Goethe una sorta di via di Damasco, una conversione in seguito alla quale subentra una significativa *Offenbarung* («Hier glaubte ich eine neue Offenbarung zu erblicken, indem mir jenes Tadelnswerte keineswegs erschien, sondern vielmehr das Gegenteil davon sich aufdrang»⁹⁸) e palingenesi. Si può anche parlare di un'esperienza vissuta assimilabile al pietistico *Erweckungserlebnis* anche se secolarizzato, grazie al quale il

⁹⁶ Anche Albert Coers, nel suo saggio precedentemente citato *Metamorphosen der Gotik. Die gotische Kathedrale in Beschreibung der Goethezeit und ihre Rezeption*, ribadisce il valore metaforico del "edificio sacro, quando scrive: «Die Kathedrale fungiert als Gegenstand und Metapher von Selbstbildung» (p. 82).

⁹⁷ G. Moretti, *Il genio*, cit., p. 72.

⁹⁸ DW, neuntes Buch, p. 385.

poeta si scopre un «Uomo nuovo», rigenerato nel gusto e nella creatività. Ma il riappropriarsi nazionalistico del Gotico è una sorta di suggello indispensabile per dar corso a una nuova stagione culturale, a una nuova antropologia, quella dello «Sturm und Drang», autenticamente e autonomamente “tedesca”, libera dalle secolari ipoteche culturali straniere, un modo di vendicare la vituperata (*verrufen*) architettura tedesca in quanto arte caratteristica dei Tedeschi. Ci si accorge, a questo punto, che rivendicare la paternità dell’architettura gotica da parte del popolo tedesco è senza alcun dubbio una forzatura goethiana rispetto alla verità storica⁹⁹ che vede invece nella nazione francese la scaturigine del gotico in particolare a partire dalla costruzione del coro della celebre abbazia di Saint-Denis voluta dall’abate Suger¹⁰⁰ nel 1136, forzatura però necessaria per ragioni identitarie e culturali. A ben guardare la cattedrale di Strasburgo costruita in pietra arenaria dei Vosgi che le conferisce il caratteristico colore rossiccio, si rifa all’eleganza e all’armonia dei moduli *hochgotisch* francesi pur con peculiarità tedesche¹⁰¹, come ad esempio l’esiguo impiego degli archi rampanti e la presenza della massiccia struttura muraria alleggerita da un sapiente e suggestivo lavoro di traforo. Goethe non ne coglie né la valenza mistica e metafisica ricollegabile alla concezione teologica ed estetica medievale, secondo la quale

⁹⁹ Hans Bäßinger sostiene, nel suo contributo *Disillusione nell’immaginario architettonico e letteratura tedesca*, l’approccio mistificatorio e illusionistico di Goethe alla cattedrale di Strasburgo che si manifesta nella proiezione della sua *Innigkeit* e dei suoi moti d’animo sulla facciata esterna dello stesso edificio sacro, escludendo l’interno (cfr. AA.VV., *Testo letterario e immaginario architettonico*, Jaka Book, Milano, 1996, p. 85). In riferimento al giudizio espresso da Bäßinger è bene ricordare che per Goethe l’arte non è chiamata a rappresentare il vero, ma il verosimile e perciò deve creare una sorta di illusione consapevole, da cui scaturisce il piacere estetico.

¹⁰⁰ Cfr. E. Panofsky, *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Aesthetica, Milano, 2014, pp. 12-22 e passim nonché L. Grodecki, *Architettura gotica*, Electa, Milano 1978; F. Deuchler, *Kunst der Gotik: Malerei, Plastik, Architektur*, Sonderausgabe, Belser Verlag, Stuttgart / Zürich, 1991; O. von Simson, *La cattedrale gotica. Il concetto medievale di ordine*, Il Mulino, Bologna, 2008 e F. Prina, *Storia dell’architettura gotica*, Electa, Milano, 2009, p. 125.

¹⁰¹ In merito si prendano in considerazione le cattedrali di Limburg, Magdeburg, Marburg, Colonia e Treviri.

Dio¹⁰² viene considerato come l'elegante architetto (*elegans architectus*) del Palazzo reale che è il cosmo, di cui la cattedrale gotica è una manifestazione analogica e simbolica, né la manifestazione del Divino attraverso il gioco della trasparenza della luce filtrata dalle ampie vetrate e dal rosone fruibile al suo interno, ma piuttosto il gioco dinamico delle forze della massa muraria esterna che si irradiano attraverso le contrafforti, gli archi a sesto acuto, i pilastri e pilastrelli, le guglie e le nicchie. Il poeta rintraccia nella facciata esterna, ossia nella torre e nel complesso murario della cattedrale, un processo¹⁰³, un divenire, che stimola l'osservatore ad agire con la forza del *Gefühl* e dell'*empfindsames Auge*. Si tratta per un verso di metamorfosi fruibili continue che mimano quelle della Natura, ossia di una percezione non statica e in sé conclusa, come accade per le chiese romaniche pur nella loro composta, scarna ma proporzionata funzionalità, e per l'altro di una dialettica tra la molteplicità necessaria delle sue componenti e l'unità del tutto, tra le forze statiche e dinamiche, tra il compiuto e l'incompiuto, tra l'organicità e il frammentario. Se la recezione del romanico è una ricezione passiva e conciliante¹⁰⁴, quella del gotico è attiva e si profila come un'*ars inveniendi*, in cui c'è sempre posto per lo stupore, la meraviglia, la scoperta di nuovi particolari, quello che per i Romantici sarà l'arabesco. Nel Gotico sacro strasburghese Goethe percepisce quel *quid* di frammentario, di incompiuto, di arbitrario che lo affascina e che in fondo rispecchia il suo modo di sentire, di sperimentare, di testimoniare la sua genialità di poeta e di scrittore, ma non solo, in esso vede un organismo colossale, vero e necessario che, tra le tensioni ascensionali e le trasformazioni formali, rimanda all'arcano flusso

¹⁰² Cfr. E. Panofsky, *Architettura gotica e filosofia scolastica*, cit., pp. 21-60.

¹⁰³ «Der gotische Kirchenbau befindet sich dagegen in einem Zustand des Werdens, er entsteht gleichsam vor unseren Augen und stellt einen Prozeß, nicht ein Ergebnis dar» (A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, C. H. Beck, München, 1970, p. 232).

¹⁰⁴ «Die romanische Kirche ist ein in sich abgeschlossenes, in sich ruhendes, stabiles Raumgebilde mit einem verhältnismäßig weiten repräsentativen, nüchternen Innenraum, der den Blick des Beschauers auf sich ruhen und in vollkommener Passivität verharren läßt» (A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, cit., p. 176). Si veda inoltre P. Kidson, *Romanik und Gotik: Architektur, Malerei, Plastik, Glasfenster, Buchmalerei*, Bertelsmann Kunstverlag, Gütersloh, 1968.

della Natura, serbatoio della molteplicità delle belle forme e fonte del sublime, del bello e dei cicli rigenerativi. A lui interessa prevalentemente l'esterno della cattedrale, la *Mannigfaltigkeit* della stessa, più che la *Zweckmäßigkeit* cultuale, perché è proprio lì che rinviene l'organicità del tutto e del molteplice: la verità della cattedrale è il suo graduale disvelamento dall'esterno, un disvelamento poetico (valenza allegorica) ed estetico (gioco delle belle e imponenti forme) operato con la forza del sentimento, una sorta di secolarizzazione della «chiesa del cuore» dei pietisti inserita in un processo mimetico della creatività della Natura, passaggio, questo, obbligato dell'estetica goethiana¹⁰⁵. Da buon protestante l'interno della cattedrale, ossia lo spazio destinato alle pratiche culturali, al servizio divino, non lo affascina minimamente, al contrario suscita in lui un sentimento di ostilità verso lo scenario tetto, oppressivo e pretesco del Medioevo («auf dem eingeschränkten düstern Pfaffenschauplatz des medii aevi»¹⁰⁶), su cui rifulge il capolavoro di Erwin von Steinbach, espressione forte e rude dell'anima tedesca («aus starker, rauher, deutscher Seele»¹⁰⁷). Un punto di vista già sostenuto, a suo tempo, da Hans-Georg von Arburg, quando scrive:

Jenseits der ästhetischen Prämissen drückt sich im Desinteresse am Innentraum auch eine dezidiert individuelle Haltung aus, die sich leicht an den Ort kollektiven christlichen Kults binden möchte, indem sie ihn betritt.¹⁰⁸

L'architettura tedesca viene rivisitata da Goethe, per certi versi, anche in termini di una fuga nostalgica verso un passato tedesco fiero e pugnace («in echter deutscher Zeit»¹⁰⁹), sicuramente partendo da una visione estetica

¹⁰⁵ Si veda al riguardo il recente saggio di Klaudia Hilgers, «... bis auf's geringste Zäserchen, alles Gestalt und alles zweckend zum Ganzen ...» – *Natur und Kunst in Goethes "Von deutscher Baukunst"*, in «Jahrbuch für Internationale Germanistik», Reihe A, Kongreßberichte, Bd. LXVIII, 2020, pp. 93-116.

¹⁰⁶ VDB, p. 14.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ H.-G. von Arburg, «Oberfläche» in *der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770-1870*, Fink Verlag, München, 2008, p. 84.

¹⁰⁹ DW, neuntes Buch, p. 386.

classico-razionalista, ribaltando nella fruizione visiva e intimista della cattedrale gotica di Strasburgo il cosiddetto «buon gusto» che aveva raggiunto e coltivato negli anni di Lipsia, capitale per eccellenza del lezioso rococò tedesco. Quanto alla rivalutazione del Medioevo, Wolfram von den Steinen considera Goethe come un *Vorläufer der Romantik*¹¹⁰, ma è necessario sottolineare che l'accesso goethiano al Medioevo è un acceso sovratemporale, intuitivo e soggettivo, come del resto il concetto di Gotico che, secondo Joachim Heimler, «ist demnach beim jungen Goethe, (...) ebenfalls als anthropologisches und künstlerisches Ideal, als Chiffre und Inbegriff einer neuen Ästhetik zu verstehen, in dessen Mitte das Ideal des Mensch einer neuen Zeit, das Genie steht»¹¹¹. Lo stesso Albert Coer sostiene che «(die) Architektur wird im Aufsatz über das Straßburger Münster als Tat eines Einzelnen gefeiert, im Gegensatz zu historischer oder religiöser Interpretation»¹¹². Nel saggio *Von deutscher Baukunst* Goethe non ci restituisce, dal punto di vista della ricezione, una descrizione analitica e storicizzata¹¹³ della

¹¹⁰ «das Epochale der Rede "liege" darin, daß hier ein mittelalterliches Meisterwerk weder geschulmeistert noch etwa contra rationem bewundert [...], vielmehr als paradigmatische Erfüllung der höchsten Forderungen vorgeführt wird» (Wolfram von den Steinen, *Mittelalter und Goethezeit*, in «Historische Zeitschrift» 183 (1975), pp. 249-302, qui p. 275 e sg. Si prenda in considerazione anche lo studio critico di K. Gerstenberg, *Die deutsche Baukunstsbildnisse des Mittelalters*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 1966.

¹¹¹ J. Heimler, «*Divis Manibus*»: *Goethe und Erwin von Steinbach*, cit., p. 12.

¹¹² A. Coer, *Metamorphosen der Gotik. Die gotische Kathedrale in Beschreibung der Goethezeit und ihre Rezeption*, cit., p. 82.

¹¹³ A una ricezione soggettiva della cattedrale espressa in *Von deutscher Baukunst* subentrerà nel tardo Goethe, e precisamente nel neuntes Buch di *Dichtung und Wahrheit* (p. 383), una restituzione più oggettiva e analitica della stessa: «Vor allem widmen wir unsere Betrachtungen, ohne noch an die Türme zu denken, allein der Fassade, die als ein aufrecht gestelltes längliches Viereck unsern Augen mächtig entgegnet. Nähern wir uns derselben in der Dämmerung, bei Mondschein, bei sternheller Nacht, wo die Teile mehr oder weniger undeutlich werden und zuletzt verschwinden; so sehen wir nur eine kolossale Wand, deren Höhe zur Breite ein wohlthätiges Verhältnis hat. Betrachten wir sie bei Tage und abstrahieren durch Kraft unseres Geistes vom Einzelnen; so erkennen wir die Vorderseite eines Gebäudes, welche dessen innere Räume nicht allein zuschließt, sondern auch manches Danebenliegende verdeckt. Die Öffnungen dieser ungeheueren Fläche deuten auf innere

cattedrale di Strasburgo, bensì una fruizione soggettiva, sensitiva e sentimentale o meglio poetica e poetologica. Sarà la figura di Shakesperare, nume tutelare per eccellenza dello «Sturm und Drang», prescindendo da Rousseau e da Hamann, a traghettare il poeta verso la cultura del sentimento creativo e geniale, anche se ancora in parte debitrice della fervida stagione pietistica delle anime belle e dei *fühlbaren Jünglinge*. La *Gelassenheit* pietistica viene infatti via via superata a favore di un individuale ed originale titanismo dinamico e ribelle. L'opera di Erwin von Steinbach viene quindi approcciata da Goethe con il riconoscimento del «tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse»¹¹⁴ e ritenuta espressione massima della forte e rude anima tedesca nello scenario del limitato, cupo e pretesco Medioevo («wirkend aus starker, rauher, deutscher Seele auf dem eingeschränkten düsteren Pfaffenschauplatz des medii aevi»¹¹⁵). In quest'ultimo passo lo spirito luterano si contrappone a quello cattolico medievale, la sensibilità nordica a quella latina e d'area romanza. Ma già nel primo paragrafo del *Baukunst-Aufsatz* Goethe recupera il *topos* sacrale e culturale degli antichi Germani, il bosco, lo *Hain*, dove vuole incidere sul tronco di un alto e sottile faggio che ricorda la torre della cattedrale di Strasburgo, il nome di Erwin von Steinbach, appendendo a uno dei rami un fazzoletto annodato ai quattro angoli, su cui depositare doni in suo onore:

Bedürfnisse, und nach diesen können wir sie sogleich in neun Felder abteilen. Die große Mitteltüre, die auf das Schiff der Kirche gerichtet ist, fällt uns zuerst in die Augen. Zu beiden Seiten derselben liegen zwei kleinere, den Kreuzgängen angehörig. Über der Haupttüre trifft unser Blick auf das radförmige Fenster, das in die Kirche und deren Gewölbe ein ahnungsvolles Licht verbreiten soll. An den Seiten zeigen sich zwei große senkrechte, länglich-viereckte Öffnungen, welche mit der mittelsten bedeutend kontrastieren und darauf hindeuten, daß sie zu der Base emporstrebender Türme gehören. In dem dritten Stockwerke reihen sich drei Öffnungen an einander, welche zu Glockenstühlen und sonstigen kirchlichen Bedürfnissen bestimmt sind. Zu oberst sieht man das Ganze durch die Balustrade der Galerie, anstatt eines Gesimses, horizontal abgeschlossen. Jene beschriebenen neun Räume werden durch vier vom Boden aufstrebende Pfeiler gestützt, eingefast und in drei große perpendikulare Abteilungen getrennt».

¹¹⁴ VDB, p. 14.

¹¹⁵ *Ibidem*.

hier in diesem Hain, wo ringsum die Namen meiner Geliebten grünen, schneid ich den deinigen, in eine deinem Turm gleich schlank aufsteigende Buche¹¹⁶, hänge an seinen vier Zipfel dies Schnupftuch mit Gaben dabei auf.¹¹⁷

Si tratta quindi di un'offerta votiva fatta di fiori, gemme, foglie, erba secca, muschio e funghi spuntati nella notte che, per passatempo, ha raccolto durante le sue escursioni nei boschi, catalogandoli con fredda razionalità, ma che acquistano, in questo contesto, uno speciale valore propiziatore. Ne emerge infatti una sacralità secolarizzata, quasi neopagana, oltre a un recupero del *memento mori* barocco, ossia della caducità della condizione umana, per cui tutto è vano, fugace e transeunte, solo l'arte geniale, come è stata quella di Erwin von Steinbach, può infondere in Goethe la speranza di potersi proiettare nell'eternità attraverso le sue opere. Significativo è l'accostamento degli *xenia* boschivi alla visione evangelica dell'apostolo Pietro in *Atti degli apostoli* 10, 1-16 («Nicht ungleich jenem Tuche, das dem heiligen Apostel aus den Wolken herabgelassen ward, voll reiner und unreiner Tiere»¹¹⁸), il quale, in preda ai morsi della fame, viene soccorso da Dio, che fa scendere dalle nuvole un lenzuolo pieno di animali puri e impuri, dandogli l'opportunità di alimentarsi. Pietro fa resistenza, non può cibarsi secondo i precetti della legge giudaica di animali impuri, ma Dio lo esorta a uccidere gli animali e a consumare le loro carni che sono state da lui precedentemente purificate. L'apostolo non accetta, inizialmente, il cambio di mentalità che lo accosterebbe ai pagani, ossia non aderisce, con sollecitudine, alla volontà divina («Ciò che Dio ha purificato, tu non chiamarlo profano» v. 15). In

¹¹⁶ Il faggio aveva per gli antichi Germani un alto valore religioso. Sul suo tronco incidavano caratteri segreti e interrogavano, prima di prendere decisioni importanti, i loro bastoni solcati di simboli magici come fossero oracoli. Si ricordi poi che l'albero del mondo definito anche cosmico, era per gli antichi Sassoni un alto faggio chiamato Irminsul (grande colonna o *axis mundi*), all'ombra del quale si tenevano le riunioni dei saggi e che fungeva da collegamento tra terra e cielo, tra il mondo degli umani e quello degli dei, tra quello dei vivi e quello dei defunti (cfr. G. Chiesa Isnardi, *i miti nordici*, Euroclub, Milano, 1996, p. 482 e sgg).

¹¹⁷ VDB, p. 4.

¹¹⁸ *Ibidem*.

questa citazione presa dalle Sacre Scritture emerge la religiosità protestante di Goethe, profondo conoscitore della Bibbia, il «Libro dei libri» («verbindende Urdokument der Menschheit»), cui farà riferimento più volte nelle sue opere, anche se il suo sentimento religioso della maturità diverrà sempre più personale, aperto anche alle altre confessioni e venato di pansofismo e di panteismo. Il fazzoletto votivo che contiene elementi vegetali puri (fiori, gemme, foglie) e impuri (erba secca, muschio, funghi) esprime simbolicamente un cambiamento di prospettiva, una svolta, una rinascita poetico-estetica che vedrà nello «Sturm und Drang» il proprio raggio d'azione e il proprio compimento. È l'accettazione da parte del poeta di nuove sfide letterarie, la sua apertura verso un nuovo orizzonte in nome dello spirito popolare e nazionale. Il bosco come luogo sacro degli antichi Germani, è in Goethe un luogo di rigenerazione delle sue capacità creative, ma non solo. Esso diventerà pure il luogo di raduno privilegiato da alcuni giovani provenienti dal popolo e dall'aristocrazia che, nel 1772, daranno vita allo *Hain* di Göttingen. Trattasi di un gruppo di poeti e simpatizzanti, tra cui Voss, E. L. Stolberg, Hölthy, Miller, Leisewitz, Claudius e Bürger, i quali animati da un sentimentalismo fresco sostanziato da sentimenti patriottici e dal culto dei valori popolari¹¹⁹, si porsero, simpateticamente, sulla scia dello «Sturm und Drang». Essi erano soliti intrecciare «una danza intorno alle sacre querce e, per non essere inferiori ai germani di tacitiana memoria, vuotavano coppe colme di latte»¹²⁰. Goethe ammette che lo stile antecedente il Gotico è quello dei Goti anche se imperfetto («die Gothen schon wirklich so gebaut haben, wo sich einige Schwürigkeiten finden werden»¹²¹). Nulla nasce dal nulla, afferma. Anche Omero ha avuto del resto un suo precursore. Nello sviluppo del saggio, il poeta si chiede a un certo punto che ne sarà della sua epoca. A tale interrogativo risponde con una certa amarezza:

¹¹⁹ In proposito si veda lo studio di Patrick Peters, *Männer aus dem Hain. Studien zur Männlichkeitskonstruktion in der Lyrik der Göttinger Hainbündler*, Oldib Verlag, Universität Duisburg/Essen, 2014.

¹²⁰ L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, cit., p. 277.

¹²¹ VDB, p. 12.

«Und unser aevum? Hat auf seinen Genius verziehen, hat seine Söhne umhergeschickt, fremde Gewächse zu ihrem Verderben einzusammeln»¹²². L'allusione alla colonizzazione culturale francese è evidente, ma anche la strumentalizzazione del Gotico, ovvero dell'arte tedesca, da parte del Francese «superficiale» (*leicht*), il quale si avvale, nel costruire un tempio meraviglioso come è quello della Magdalene, non solo di colonne greche, ma anche di volte tedesche («deutschen Gewölben»¹²³). In contrapposizione alla maniera leziosa, femminile, rococò, dei pittori francofortesi di bambole, Goethe esalta la virilità delle incisioni di Albrecht Dürer, la cui forza espressiva non viene colta e apprezzata dai suoi connazionali. Ciò va a detrimento del Genio tedesco, il quale vuole «auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröte, emporgehoben und fortgerückt werden»¹²⁴, un Genio che non vuole librarsi su ali straniere, ma su quelle del crepuscolo mattutino in un cielo finalmente libero. La genialità e la forza creativa di Erwin von Steinbach¹²⁵ sono scaturite dalla Natura, in cui alberga il gioco molteplice delle belle forme. La stessa bellezza dell'opera è il risultato delle percezioni e dei sentimenti in azione e non è comprensibile razionalmente, ma in virtù della forza dirompente del *fühlbares Herz*. La figura di Erwin assume quindi una valenza geniale, mitica, prometeica, che corre, sorprendentemente, in parallelo con quella attribuita da Thevet all'architetto medioevale Eudes de Montreuil. Erwin, nel progettare la cattedrale di Strasburgo, ha manifestato la stessa forza degli dèi ed è perciò degno di essere accolto, secondo l'accorata invocazione del poeta¹²⁶, dalla Bellezza celeste, mediatrice fra l'Olimpo e gli uomini, affinché egli, più

¹²² *Ivi*, p. 14.

¹²³ *Ivi*, p. 15.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ «Seine eigne Kräfte sind's, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend, wie der Löwe des Gebürges auseilt auf Raub» (*Ivi*, p. 15).

¹²⁶ «und wert bist, auszuruhen in dem Arme der Göttin, wert, an ihrem Busen zu fühlen, was den vergötterten Herkules neu gebar, nimm ihn auf, himmlisch Schönheit, du Mittlerin zwischen Göttern und Menschen und mehr als Prometheus leit' er die Seligkeit der Götter auf die Erde» (*Ivi*, p. 16).

dello stesso Prometeo¹²⁷, possa recare in terra la felicità e la beatitudine degli dèi. Una chiusa di tenore classico, quella di Goethe, che celebra il Gotico come espressione elevata della forza creativa e geniale dei Tedeschi, un ambito di ricerca, quello dell'arte gotica, che, con il passare degli anni, diverrà sempre più presente, nonostante la virata classicista, in ulteriori scritti molto suggestivi e promettenti¹²⁸.

Nel Libro XII di *Dichtung und Wahrheit* il vecchio Goethe traccia una sorta di bilancio del suo *Baukunst-Aufsatz*, giovanile che getta luce sulla *Stimmung* e sul clima culturale, in cui è nato, confessando a se stesso che la *Schreibweise* di allora avrebbe dovuto essere più chiara e meno criptica agli occhi dei lettori. Ma è proprio sotto l'influsso delle meditazioni misteriosofiche herderiane e hamanniane, che i pensieri e le considerazioni sulla cattedrale di Strasburgo sono nati, avviluppati in una sorte di nube polverosa di parole e frasi «strane e singolari». Ciononostante l'elaborato finale è stato accolto favorevolmente da Herder nell'opuscolo *Von deutscher Art und Kunst*:

Hätte ich diese Ansichten, denen ich ihren Wert nicht absprechen will, klar und deutlich, in vernehmlichem Stil abzufassen beliebt, so hätte der Druckbogen «Von deutscher Baukunst, D. M. Ervini a Steinbach» schon damals, als ich ihn herausgab, mehr Wirkung getan und die vaterländischen Freunde der Kunst früher aufmerksam gemacht; so aber verhüllte ich, durch Hamanns und Herders Beispiel verführt, diese ganz einfachen Gedanken und Betrachtungen in eine Staubwolke von seltsamen Worten und Phrasen, und verfinsterte das Licht, das mir aufgegangen war, für mich und andere. Demungeachtet wurden diese Blätter gut aufgenommen und in dem Herderschen Heft «Von deutscher Art und Kunst» nochmals abgedruckt.¹²⁹

In conclusione, il saggio goethiano *Von deutscher Baukunst* è da ritenersi

¹²⁷ Sulla figura di Prometeo nell'opera del giovane Goethe cfr. tra l'altro E. Braemer, *Goethes Prometheus und die Grundposition des Sturm und Drang*, «Beiträge zur deutschen Klassik», Bd. VIII e J. Heimerl, *Systole und Diastole. Studien zur Bedeutung des Prometheusymbols im Werk Goethes. Versuch einer Neubestimmung*, Iudicium Verlag, München, 2001.

¹²⁸ Si ricordino in proposito *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grab im Juli 1775, Von deutscher Baukunst 1823* e i libri IX, X, XII di *Dichtung und Wahrheit*.

¹²⁹ DW, zwölftes Buch, p. 508.

di grande valore programmatico anche per la sua fortuna germinativa¹³⁰, poiché al centro della trattazione viene posto la figura paradigmatica, mitica e idealizzata di Erwin von Steinbach, che, al di là del suo profilo storico, è diventato il simbolo e l'espressione più alta di una nuova forza creativa e stilistica sul versante delle arti plastiche, inaugurando la cosiddetta *Geniezeit*, ovvero la grande stagione culturale, autenticamente germanica, quella dello «Sturm und Drang», che fungerà da straordinario propellente per l'approdo da parte dell'anima tedesca a nuove e inedite latitudini.

Bibliografia

- AA.VV., *Medioevo reale, medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra le regioni d'Europa*, (Atti del Convegno, 26 e 27 maggio 2000), Edizioni Torino Musei, Torino, 2002.
- H.-G. (von) Arburg, *“Oberfläche” in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770-1870*, Fink Verlag, München, 2008.
- A. Aurnhammer – D. Martin – R. Seidel, *Einleitung in Gefühlskultur in der Aufklärung*, De Gruyter, Berlin, 2011.
- P. Beckmann, *Zur Semiotik der Straßburger Münsterfassade und der beiden Goethe-Aufsätze «Von deutscher Baukunst» (1772;1823)*, in «Kodikos/Code Ars semiotica», N. 314, 1990, pp. 151-176.
- S. Bengtsson, *Von der deutschen Baukunst. Über einen deutschen Text, Texte zu bauen*, in M. Pirholt – A. H. Möller (curatori), *«Darum ist die Welt so groß». Raum, Platz, Geographie im Werk Goethes*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2014, p. 130.
- J. Binsky, *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*, Hermann Böhlhaus Nachfolger, Weimar, 2000.
- J. Büchsenfuß, *Nachdenken über deutsche Baukunst. Goethe und die Architekturtheorie*, DOM publishers, Berlin, 2020.
- M. Buschmeier, *Sturm und Drang. Epoche – Werke – Autoren*, Verlag WBG, Darmstadt, 2013.

¹³⁰ Il saggio *Von deutscher Baukunst* fu un punto di riferimento fondamentale per scrittori e filosofi che si occuparono dell'architettura gotica alla luce della rivalutazione del Medioevo cristiano europeo come, tra l'altro, W. Heine (*Die Beschreibung des Straßburger Münster im Tagebuch von 1781*), G. Forster (*Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Juni 1790*), L. Tieck (*Franz Sternbalds Wanderungen*), F. Schlegel (*Grundzüge der gotischen Baukunst*, frutto di una rielaborazione dei *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Theil von Frankreich*), J. Schelling (*Philosophie der Kunst*) e G. W. F. Hegel (*Vorlesungen über die Ästhetik*).

- A. Coers, *Metamorphosen der Gotik. Die gotische Kathedrale in Beschreibung der Goethezeit und ihre Rezeption*, in AA.VV., *Ein Dialog der Künste: Beschreibungen und Innenarchitektur und Interieur in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Michael Imhof Verlag, Peterberg, 2014.
- C. J. Fleck, *Genie und Wahrheit. Der Geniegedanke in Sturm und Drang*, TECTUM Verlag, Marburg, 2006.
- M. Cometa, *Appropriazioni. Goethe e l'architettura*, in AA.VV., *Paesaggi europei del Neoclassicismo*, a cura di Giulia Cantarutti e Stefano Ferrari, Il Mulino, Bologna, 2007, pp. 61-72.
- R. Ewald, *Goethes Architektur. Des Poeten Theorie und Praxis*, Ullrich Verlag, Weimar, 1999.
- A. Forty, *Parole ed edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2004.
- K. Gjesdal, *Reading Shakespeare – Reading Modernity, Thinking with Shakespeare*, in «Memoria on Skakespeare. A Journal of Shakespearean Studies», Roma 1. January 2014, pp. 57-81.
- J. Heimerl, *Systole und Diastole. Studien zur Bedeutung des Prometheusymbols im Werk Goethes. Versuch einer Neubestimmung*, Iudicium Verlag, München, 2001.
- Idem, «*Divis Manibus*»: *Goethe und Erwin von Steinbach*, in «Estudios Literarios» (Revista de Filología Alemana) 2004, 12, p. 12.
- H. Hellersberg, *Architekturvorstellungen in der deutschen Literatur der Goethezeit*, University Heidelberg Neuphilologische Fakultät. Germanistisches Seminar 2006.
- K. Hilgers, «... bis auf's geringste Zäserchen, alles Gestalt und alles zweckend zum Ganzen ...» – *Natur und Kunst in Goethes "Von deutscher Baukunst"*, in «Jahrbuch für Internationale Germanistik», Reihe A, Kongreßberichte, Bd. LXVIII, 2020, pp. 93-116.
- C. Jürgensen – I. Irsingler, *Sturm und Drang*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2010.
- G. F. Koch, *Goethe und die Baukunst*, in *J. W. Goethe – Versuch einer Annäherung*, Lehrdruckerei der TH., Darmstadt, 1984, p. 237.
- N. Knopp, «*Zu Goethes Hymnus D. M. Ervini a Steinbach*», in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 53 (1979), pp. 617-650.
- R. Krause, *Die Architektur des Genies. Zu Goethes Essay «Von deutscher Baukunst»*, in «Goethe-Jahrbuch», 127, 2010, p. 95.
- R. Liess, *Goethe vor dem Straßburger Münster. Zum Wissenschaftsbild der Kunst*, Seemann Verlag, Leipzig, 1985.
- A. O. Lovejoy – M. Baridon, *Le gothique des Lumières*, Gérard Monfort, Saint-Pierre-de-Salerne, 1991.
- P. Orru, *Goethes Rezeption des Genies. Zum Rezeptionsproblem in Goethes architekturtheoretischer Schrift «Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach» (1772-1773)*, Grin-Verlag, München, 2021.

- E. Osterkamp, *Dämmerung. Poesie und bildende Kunst beim jungen Goethe*, in Waltraud Wiethölder, *Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft*, Franke Verlag, Tübingen/Basel, 2001, pp. 45-161.
- R. Otto, "Von deutscher Baukunst". *Aspekte, Wirkungen und Probleme eines ästhetischen Programms*, in «Impulse», 1978, pp. 67-88.
- F. Prina, *Storia dell'architettura gotica*, Electa, Milano, 2009, p. 125.
- H.-J. Schings, *Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen bei Goethe*, in AA.VV, *Begegnungen mit dem "Fremden", Grenzen – Traditionen – Vergleiche*. Akten (a cura di E. Iwasaki) des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990, Bd. VII, Iudicium Verlag, München, 1991.
- O. v. Simson, *La cattedrale gotica. Il concetto medievale di ordine*, Il Mulino, Bologna, 2008.
- L. Unbehaun, «Von deutscher Baukunst», Hain-Verlag, Rudolstadt & Jena, 1997.
- G.-H. Vogel, *A. F. Oeser. Götterhimmel und Idylle. Zum 300. Geburtstag des Künstlers*, Lukas Verlag, Berlin, 2017.
- N. C. Wolf, *Streitbare Ästhetik. Goethes Kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789*, De Gruyter, Tübingen, 2001.

* * *

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature

Published annually in the autumn

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS

ISSN 2385-2917

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/>

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!

We consider scholarly essays written in German, English or Italian.

Scholars wishing to submit an article should send it to:

editor_austheod@unimi.it.

Deadline: 30th September of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#) and be accompanied by a short abstract in English (about 500-600 characters, including spaces).

Studia theodisca was founded 1994. For vols. I-XVII, published in print between 1994 and 2010, see:

[Studia theodisca I-XVII \(1994-2010\)](#)

The Editor-in-chief of “Studia theodisca”

[Fausto Cercignani](#)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 2385-2917

Editor-in-chief: Fausto Cercignani
Co-Editor: Marco Castellari

Electronic Edition