N.1|2026

QUADRANTE TEDESCO

Quadrante Tedesco

è una rivista di analisi politica, cultura, costume, musica, arte dedicata al mondo di lingua tedesca

Fondata da Sandra Paoli

Redazione

Direttrice
Sandra Paoli

Condirettore
Massimiliano De Villa

Comitato editoriale
Luca Crescenzi
Alexander Drummer
Elisabeth Galvan
Maria Gazzetti
Sabine Herrmann
Tanja Schultz
Ezio Toffolutti
David Wagner

Direttore responsabile

Guido Moltedo

© ytali

Progetto grafico di Giuditta Capponi

Quadrante Tedesco

N. 1

RITRATTI

Aprile 2026

INDICE

Sandra Paoli
Esplorare il mondo di lingua tedesca. Quadrante Tedesco 7

Quadrante Tedesco: die deutschsprachige Welt entdecken 8
Übersetztung von *Tanja Schultz*

Explore the German-Speaking World. Quadrante Tedesco 10
translation by *Paul Rosenberg*

Explorer le monde en langue allemande. Le Quadrant allemand 12
traduction par *Patrick Guinand*

Explorar o mundo de língua alemã. Quadrante Tedesco 14
tradução de *Francisco de Almeida Dias*

Ritratti

Franco Miracco
Quando Dürer arrivò a Venezia 19

Maria Gazzetti
Italiano Cosmopolita 31

Sandra Paoli
Veneziano o berlinese? Ezio Toffolutti è tutt'e due 39

Maria Gazzetti
Parlando di Roma con Thomas Brussig 47

Massimiliano De Villa
Eugenio Bernardi. Germanista e non solo 57

Recensioni

Patrick Guinand
Ritratti d'Austria 71

Gerd Conradt
Perfect Show 75

Sandra Paoli
La Grande Vienna che ci parla del mondo di oggi 79

Paola Quadrelli
Due solitudini in un mondo scomparso 81

Paola Del Zoppo
Berlino. Diario di una hubot 85

Federica Boncompagni
Anton Kuh e l'arte della parola 93

Sandra Paoli
Al cinema con Nietzsche 97

Wolfgang Müller-Funk
Un Moderno in ritardo, tra due epoche 103

Gli autori **107**

Esplorare il mondo di lingua tedesca. Quadrante Tedesco.

di *Sandra Paoli*

"Quadrante Tedesco" nasce grazie all'intenso lavoro realizzato nell'ambito della rivista online ytali.com*, in particolare della sezione dedicata al mondo di lingua tedesca, "Un certo sguardo".*
Oltre quattro anni fa, la sezione nasceva dall'esigenza di contribuire a una maggiore e migliore conoscenza della Germania e del mondo di lingua tedesca e dalla convinzione che questa nostra esigenza fosse condivisa da studiosi ed esperti, così come dal pubblico più vasto, alla ricerca di un'informazione specifica e di qualità su paesi a noi vicini e con un'intensa, storica interazione con l'Italia.
Gli oltre trecento articoli finora pubblicati spaziano dall'informazione e dall'analisi politica alla cultura, al costume, alla musica, all'arte e sono firmati da giornalisti, intellettuali e accademici.
Un ulteriore sviluppo di "Quadrante Tedesco" è la sua pubblicazione periodica, in pdf, in costante raccordo con i contenuti della sezione principale.
Il passaggio di fase è contrassegnato dal cambiamento del nome della testata, da "Un certo sguardo" a "Quadrante tedesco".
Uno strumento, il quadrante, che aiuta a orientarsi in un mondo molto variegato, ricco, multicolore – la Germania e la cultura di lingua tedesca del nostro tempo attuale – una realtà in movimento e in trasformazione, anche in modi inediti e affascinanti.
Uno strumento, il quadrante, circolare e mobile, ma che dispone di punti fermi. Può spostarsi ruotando su se stesso, raggiungendo nuovi punti di osservazione per vedere la realtà dalle angolazioni più diverse.
Questo nostro progetto editoriale si rispecchia bene nel logo della rivista, dono di Ezio Toffolutti: ispirato alla firma del pittore tedesco legato a Venezia, Albrecht Dürer, il monogramma in cui sono unite le lettere AD, le sue iniziali e al tempo stesso un flash del nostro intento: nel cerchio la "A" è una porta attraversata dalla "D" di "deutsch", la "D" della lingua e della cultura tedesca.
Il presente numero della rivista è una raccolta di articoli pubblicati online e raccolti, nell'occasione, con il prevalente filo conduttore del genere giornalistico del ritratto.
Per riflettere la vocazione internazionale del progetto, abbiamo inserito dei codici QR che, laddove siano già disponibili le traduzioni in altre lingue, permettono di accedere istantaneamente alle diverse versioni pubblicate su ytali.com. Uno strumento per varcare quella "porta" linguistica ogni volta che il contenuto si apre a un pubblico globale.

Quadrante Tedesco: die deutschsprachige Welt entdecken.

Von *Sandra Paoli*
Übersetztung von *Tanja Schultz*

„Quadrante Tedesco“ ist das Ergebnis intensiver Arbeit im Rahmen des Online-Magazins ytali.com, insbesondere der Rubrik „Un certo sguardo“, die sich der deutschsprachigen Welt widmet.

Diese Rubrik entstand vor über vier Jahren mit dem Ansinnen, zu einer besseren und tieferen Kenntnis Deutschlands und der deutschsprachigen Länder beizutragen. Wir waren überzeugt, dass dieses Interesse sowohl von Fachleuten als auch von einer breiteren Öffentlichkeit geteilt werde, von all denjenigen, die sich fundiert über Nachbarländer informieren möchten, mit denen Italien eine intensive historische Beziehung pflegt.

Die bisher über dreihundert veröffentlichten Artikel reichen von politischen Analysen bis hin zu Kultur, Gesellschaft, Musik und Kunst. Sie stammen aus der Feder von Journalisten, Intellektuellen und Akademikern. Eine weitere Neuerung des „Quadrante Tedesco“ ist die regelmäßige Veröffentlichung im PDF-Format, die stets mit den Inhalten von Ytali abgestimmt ist.

Dieser Übergang soll mit der Änderung des Titels von „Un certo sguardo” (Ein bestimmter Blick) zu „Quadrante tedesco” (Deutscher Quadrant) markiert werden.

Der Quadrant ist ein Instrument, das eine Orientierungshilfe in einer vielfältigen und reichen Welt bietet: Deutschland und die deutschsprachige Kultur unserer Zeit – eine sich im Wandel befindende Wirklichkeit mit auch nie vorher dagewesenen und faszinierenden Veränderungen.

Der Quadrant ist rund und beweglich, hat aber feste Bezugspunkte. Es kann um die eigene Achse rotieren und so neue Sichtpunkte einnehmen, um die Realität aus den verschiedensten Blickwinkeln zu betrachten.

Unser redaktionelles Projekt spiegelt sich im von Ezio Toffolutti kreierten Logo des Magazins wider. Es ist von der Signatur des mit Venedig verbundenen deutschen Malers Albrecht Dürer inspiriert und vereint die Buchstaben AD – seine Initialen und zugleich ein Symbol unserer Bestrebungen: Im Kreis bildet das „A“ ein Tor, durch das das „D“ von „Deutsch“ schreitet – das „D“ der deutschen Sprache und Kultur.
Die vorliegende Ausgabe ist eine Sammlung von Online-Artikeln, die sich vornehmlich mit Porträts von Persönlichkeiten beschäftigen. Um der internationalen Ausrichtung des Projekts gerecht zu werden, haben wir QR-Codes eingefügt. Sofern Übersetzungen vorliegen, ermöglichen diese einen

schnellen Zugriff auf die verschiedenen Sprachversionen auf ytali.com – damit das „Tor“ der Sprachhürde überwunden wird und die Inhalte sich einem globalen Publikum öffnen.

Explore the German-Speaking World. Quadrante Tedesco

by *Sandra Paoli*

translation by *Paul Rosenberg*

"Quadrante Tedesco" was born from the intense work done with the online magazine ytali.com, specifically in the section dedicated to the German-speaking world, "Un certo sguardo".

The section, created over four years ago, arose from the need we perceived to contribute a greater and better understanding of Germany and the German-speaking world, and from the belief that this need was shared by scholars, experts, and the general public seeking specific, quality information about countries that are close to us and which have an intense, historical interaction with Italy. The more than three hundred articles published to date range from news and political analysis to culture, customs, music, and art, and are written by journalists, intellectuals, and academics.

A further development for "Quadrante Tedesco" is its publication as a periodical in PDF format, in constant connection with the contents of the main section.

This transition has been marked by the change of the publication's name from "Un certo sguardo" to "Quadrante Tedesco".

This quadrant is a tool that helps us orient ourselves in a very diverse, rich, and multicolored world – the Germany and German-speaking culture of our time – a reality in motion and transformation, sometimes in new and fascinating ways.

A quadrant is a circular and mobile tool, but it also has fixed points. It can move by rotating on itself, reaching new vantage points to see reality from the most diverse angles.

Our editorial project is well reflected in the magazine's logo, a gift from Ezio Toffolutti: inspired by the signature of the German painter with ties to Venice, Albrecht Dürer, a monogram which unites the letters AD, his initials and at the same time an indication of our intent: in the circle, the "A" forms a door over the "D" of "deutsch", the "D" of German language and culture.

This issue of the magazine is a collection of articles published online, brought together for the occasion with the prevailing theme of the journalistic genre of the portrait. To reflect the project's

international vocation, we have included link QR codes that, where translations into other languages are already available, allow instant access to the different versions published on ytali.com. A tool for crossing that linguistic "door" whenever the content opens to a global audience.

Explorer le monde en langue allemande. Le Quadrant allemand.

par *Sandra Paoli*
traduction par *Patrick Guinand*

„Quadrante Tedesco“ , le „Quadrant allemand“, est né grâce à l'intense travail accompli dans le cadre de la revue online ytali.com, en particulier par la section consacrée au monde de langue allemande, „Un certain regard“ („Un certo sguardo“).
Voici plus de quatre ans cette section naquit de la volonté de contribuer à une meilleure et plus large connaissance de l'Allemagne et du monde de langue allemande et de la conviction que notre volonté serait partagée par les chercheurs et les experts, aussi bien que par un public plus vaste, à la recherche d'une information spécifique et qualitative sur nos pays voisins qui ont une intense interaction historique avec l'Italie.
Les plus de trois cents articles publiés jusqu'ici vont de l'information et l'analyse politique à la culture, à l'art de vivre, à la musique ou aux arts, et sont signés par des journalistes, des intellectuels, ou des universitaires.
Pour son développement futur le „Quadrante Tedesco“ prévoit une publication périodique en pdf, en rapport constant avec les contenus de la section principale.
La transition est concrétisée par le changement de titre, de „Un certain regard“ à „Quadrant allemand“.
Le quadrant, un instrument qui nous aide à nous orienter dans un monde richement diversifié, multiple, multicolore – l'Allemagne et la culture de langue allemande d'aujourd'hui – une réalité en mouvement et en transformation, suivant des chemins encore inconnus et fascinants.
Le quadrant, un instrument de forme circulaire et mobile, mais qui possède des points fixes. Il peut se déplacer en tournant sur lui-même, atteignant de nouveaux points d'observation pour voir la réalité sous les angles les plus divers.
Notre projet éditorial se reflète ainsi dans le logo de la revue, un don de Ezio Toffolutti: inspiré par la signature du peintre allemand Albrecht Dürer, lié à Venise, le célèbre monogramme dans lequel sont imbriquées les lettres AD, ses initiales, et en même temps un flash répondant à notre intention: le „A“ dans le cercle est une porte traversée par le „D“ de „deutsch“, le „D“ de la langue et de la culture allemandes.
Ce numéro actuel de la revue est un choix d'articles publiés online et sélectionnés selon le fil conducteur du genre journalistique du portrait. Pour répondre à la vocation internationale du projet, nous

avons inséré les links et codes QR qui permettent d'accéder instantanément aux diverses versions publiées sur ytali.com, là où les traductions en diverses langues sont déjà disponibles. Un instrument pour franchir la „porte" linguistique chaque fois que le contenu peut s'adresser à un publc global.

Explorar o mundo de língua alemã. Quadrante Tedesco.

de *Sandra Paoli*
tradução de *Francisco de Almeida Dias*

“Quadrante Tedesco” (“Quadrante alemão”) nasce do intenso trabalho realizado no âmbito da revista em linha ytali.com, em particular da secção dedicada ao mundo de língua alemã “Un certo sguardo” (“Um certo olhar").
Há mais de quatro anos a secção nascia da exigência de contribuir para um maior e melhor conhecimento da Alemanha e do mundo de língua alemã e da convicção de que esta nossa exigência era partilhada tanto por estudiosos e especialistas, quanto por um público mais amplo, à procura de informação específica e de qualidade sobre tais países, próximos e com uma histórica interação com Itália.
Os mais de trezentos artigos publicados até agora vão da informação e da análise política até à cultura, aos costumes, à música, à arte e são assinados por jornalistas, intelectuais e académicos.
Um sucessivo desenvolvimento de “Quadrante Tedesco” é a sua publicação periódica, em pdf, em constante ligação com os conteúdos da secção principal.
A nova fase é assinalada pela mudança de nome, de “Un certo sguardo” a “Quadrante tedesco”.
Um instrumento, o quadrante, que ajuda a orientar-se num mundo muito variado, rico, multicor – a Alemanha e a cultura de língua alemã da atualidade – realidade em movimento e em transformação, com modalidades inéditas e fascinantes.
Um instrumento, o quadrante, circular e móvel, mas que dispõe de pontos fixos. Pode mover-se rodando sobre si mesmo, alcançando novos pontos de observação, para ver a realidade através dos mais diversos ângulos.
Este nosso projeto editorial revê-se também no logo da revista, oferecido por Ezio Toffolutti. Inspirado na assinatura de Albrecht Dürer, pintor alemão ligado a Veneza, o monograma em que se unem as suas iniciais AD é simultaneamente um flash do nosso objetivo - dentro do círculo, o “A” é uma porta atravessada pelo “D” de “deutsch”, o “D” da língua e da cultura alemãs.
O atual número da revista é uma recolha de artigos publicados em linha e reunidos agora, tendo como principal fio condutor o do género jornalístico do retrato.

Refletindo a vocação internacional deste projeto, inserimos códigos QR que, empre que estejam já disponíveis traduções noutras línguas, permitirão aceder instantaneamente às diversas versões publicadas em ytali.com. Um modo de atravessar a "porta" linguística, sempre que o conteúdo se abre a um público global.

RITRATTI

Quando Dürer arrivò a Venezia

di *Franco Miracco*

Nel tentare di approfondire quel capitolo mai ultimato d'ambito storico-artistico relativo al soggiorno a Venezia di Albrecht Dürer (1471-1528), si può iniziare dal legno e dai grandi altari lignei creati in molte chiese a Nord delle Alpi. Quando, nell'aprile del 1987, Adriano Mariuz si esercita da par suo a Venezia, con una pubblica lezione sull'Altare di Isenheim – composto e dipinto da Matthias Grünewald (1470-1528) – e il suo variabile universo inizia proprio dal legno. Scrive lo storico, noto per le sue escursioni indimenticabili nei domini della storia dell'arte: «un tipico altare tedesco a sportelli, dipinto su tre facce, grandioso nelle dimensioni»[1]. Sottolinea il valore del legno per meglio distinguere l'Altare di Isenheim, immaginato per poterci dipingere all'interno ed essere mostrandosi «assimilabile nella sua struttura piuttosto a un grande libro, a una Bibbia figurata che in un crescendo di coinvolgimento emotivo, venga squadernata davanti ai nostri occhi»[2].
Il legno era il materiale preferito dai maestri scultori per costruire altari tanto complessi e spettacolari nelle Germanie tra Quattrocento e Cinquecento. A crearli furono eccellenti artisti: Multscher, Erhart, Pacher, Riemenschneider, nonché Nikolaus Hagenower, che potrebbe essere stato l'autore del più che meditato altare, scolpito apposta per affidarlo a Grünewald. Quest'ultimo, contemporaneo di Dürer, nel suo passare per Colmar potrebbe essersi spinto fino a Isenheim nel monastero dei monaci antoniti, committenti dell'opera di un pittore che, per quanto se ne sa, era del tutto sconosciuto a sud delle Alpi. E se Dürer avesse visto quella tavola – in ogni caso incombente su chi la osserva – non sarebbe da escludere un suo pensiero simile a quello di Mariuz per pitture che sono «l'effetto di un'iniziazione ai misteri divini attraverso un succedersi di shock visivi, provocati dalle immagini che via via si rivelavano aprendo gli sportelli»[3]. Si tratta di un'ispirata teatralizzazione del sacro, una crescente sacra rappresentazione voluta tra l'autunno maturo del Medioevo e le inaudite novità del nascente Rinascimento nordico.

Torniamo però nuovamente al legno che, nel nostro caso, è quello di tiglio, su cui si dilunga Michael Baxandall nei primi capitoli del suo monumentale studio sugli scultori del Rinascimento tedesco:

[1] Adriano Mariuz, *L'altare di Isenheim*, Scripta Edizioni, Verona 2011, p. 5.
[2] *Ibi*, p. 6.
[3] *Ibi*, p. 7.

> In Germania il tiglio, come altri alberi, era oggetto d'interesse magico-religioso […]. Si narra di tigli sacri su cui si appendevano tavolette votive contro la peste; di molti boschetti di tiglio visitati quali luoghi di pellegrinaggio; di semi di tiglio mangiati da donne incinte nella Baviera superiore[4].

È noto che Dürer si sia allontanato da Norimberga anche durante le epidemie pestilenziali, tanto da poter dire che il tiglio, con la sua arborea sacralità e l'indiscussa bellezza ornamentale, abbia rappresentato più volte un momento di pace lungo le strade dei suoi viaggi, senza certamente escludere il viaggio verso Venezia. Hieronymus Bock, botanico tedesco cinquecentesco che non ignorava l'uso del legno di tiglio per le sculture venerate nelle chiese, nel ricordare la sua inclinazione per questi alberi, scrisse:

> Danziamo sotto i verdi tigli e guardiamo come essi crescono… il tronco del tiglio "domestico" cresce molto negli anni, diventa vecchio e grosso… ma il legno è piuttosto tenero e morbido (*lind)*: per questo, senza dubbio, i tedeschi lo chiamano "*Lindenbaum*"[5];

appunto il tiglio sapendo che *lind* significa tenero.
Proprio di qui emerge il lato botanico di un pittore lucidamente rapito: amava riprendere fiato stando seduto a una giusta distanza dai tigli, dove l'aria è leggera e le ombre sono colme di luce e dal cuore chiaro, giusto il tempo di concentrarsi in un disegno o in un acquerello. Dürer disegnatore, pittore, e scienziato in tutto ciò che gli interessava conoscere e capire – fa di se stesso una *grande zolla d'erba* oppure un *leprotto*, non più di due anni prima del soggiorno a Venezia.
Angela Ottino Della Chiesa, nel 1968, scrive così a proposito dell'acquarello a guazzo:

> Catturato vivo e chiuso da solo in una stanza (nell'occhio è riflessa una finestra e l'ombra dà su un pavimento livellato), questo leprotto dalle orecchie ritte per lo spavento rivela l'amore di Dürer per gli animali e la portentosa minuta capacità del suo pennello, paragonabile solo alla matita di Leonardo[6].

Non su questa linea critica sembra porsi Adalgisa Lugli, che curò le carte düreriane del *Viaggio nei Paesi Bassi*:

> Dürer non è uno scienziato o un "filosofo della natura", anche se la collezione di cui intravediamo l'insieme in questo diario può già assomigliare a quelle degli studiosi di botanica, mineralogia o zoologia a partire dalla metà del Cinquecento in tutta Europa. La raccolta di Dürer è in perfetta coerenza con l'insieme della sua opera, in cui riesce a realizzare lo scopo più alto del lavoro di

[4] Michael Baxandall, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Einaudi, Torino 1989, p. 40.
[5] *Ibi*, p. 37.
[6] Angela Ottino Della Chiesa, *L'opera completa di Dürer*, Rizzoli, Milano 1968, p. 69

> un pittore: esprimere in tutti i modi, con la mano che traccia il segno e con la scrittura, la totalità del suo esistere[7].

D'altronde, che altro ci dovremmo attendere da chi fu pittore e scienziato in un senso così particolarmente rinascimentale? Tuttavia, prima di arrivare con Dürer a Venezia, conviene restare ancora nelle terre germaniche, tra i tigli e gli altari.
Così scrive Baxandall:

> Fino alla fine del Quattrocento era consueto che la scultura in tiglio e gli altari fossero dipinti e per molti di essi questo era ancora vero a lungo dopo il 1500. Questa policromia è stata di solito assai danneggiata e quasi totalmente perduta, ma è stata per la scultura molto importante perché modificava il valore delle masse e delle superfici, accentuava le forme individuali o le relazioni, giocava in modo elaborato con i cambiamenti della luce[8].

Non si tratta solo di policromia: c'è dell'altro in quella civiltà del legno e degli altari con sportelli, un qualcosa che restò per sempre negli occhi e nella mente di Dürer prima, durante e dopo il tempo di immagini, forme, innumerevoli volti e domande trascorso a Venezia. Proprio sulle domande seppe dire la sua John Berger (1926-2017), scrittore e critico d'arte inglese:

> Il padre di Dürer era un orafo ungherese [con radici tedesche] che si era stabilito nel centro commerciale di Norimberga. Come richiedeva allora il mestiere, era un abile disegnatore e incisore, ma il suo atteggiamento e il suo metodo erano quelli di un artigiano medievale. La sola domanda che doveva porsi riguardo al suo lavoro era "Come?". All'età di ventitré anni suo figlio era diventato il pittore europeo più lontano dalla mentalità dell'artigiano medievale. Egli riteneva che l'artista dovesse scoprire i segreti dell'universo per poter raggiungere la bellezza. La prima domanda da porsi in rapporto all'arte e alla necessità di viaggiare… era "Dove?". Dürer non avrebbe mai conquistato questo senso di indipendenza e lo spirito di iniziativa se non fosse andato in Italia[9].

Berger dice bene, ma resta il dubbio se si muova più sul versante dello scrittore che su quello dello storico dell'arte. Chi invece colse come meglio non si sarebbe potuto quel potente sentimento artistico indotto dal legno e dagli altari fu W. G. Sebald (1944-2001), quando scrisse la poesia-prosa *Come la neve sulle Alpi*. In quest'opera lo scrittore tedesco, nell'identificarsi con Grünewald, si identifica in parte con se stesso, secondo un saliscendi della mente e della scrittura proprio dei grandi autori. D'altronde, quel che vale per il Grünewald di Sebald, può funzionare, eccome, anche per

[7] Adalgisa Lugli (ed.), *Albrecht Dürer. Viaggio nei Paesi Bassi*, Abscondita, Milano 2021, p. 166.
[8] M. Baxandall, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, op. cit., p. 52.
[9] John Berger, *Albrecht Dürer 1471-1528, acquerelli e disegni*, Electa, Milano 1985, p. 12.

Dürer, qualora lo si immagini intento a osservare uno di quegli altari.
Così inizia la narrazione in poesia di Sebald:

> Chi nella parrocchiale di Lindenhardt / accosta le ante / e rinserra nella loro dimora / le lignee figure intagliate, / vedrà sul pannello sinistro/ San Giorgio venirgli incontro. / È lì in primo piano verso il bordo, d'un palmo di mano sovrasta il mondo / e già si dispone a varcare / la soglia della cornice[10] [nella traduzione di Ada Vigliani].

Che cosa significava per Dürer osservare un simile altare a sportelli? Significava un'esperienza che non dimenticò più e da cui ebbe origine il suo nuovo modo di dipingere una volta arrivato a Venezia, fra il 1505 e il 1507. Ad aiutarci nell'intuire quel che vide e capì Dürer fu Adriano Mariuz, il quale, nello scrivere *L'altare di Isenheim* di Grünewald, distingue la pittura d'altare del Nord da quella che l'artista vide a Venezia:

> È un tipo d'altare diffusissimo nel Nord, l'equivalente della nostra pala, da cui peraltro differisce sostanzialmente, anche per il diverso rapporto ch'esso viene a determinare con l'osservatore[11].

Restando ancora con Baxandall, facciamo un ulteriore passo in avanti per comprendere in che modo, e perché, Dürer seppe "impiegare" ai propri fini artistici ed estetici la sua originaria esperienza germanica, la sua prima cultura:

> Tra gli altari più grandi, pochi hanno conservato la loro policromia originale, ma quelli che l'hanno conservata non assomigliano a nessun'altra opera d'arte. Visti nei momenti migliori, in una giornata in cui si avvicendano sole e nuvole, diventano una specie di organo cromatico figurato. La loro instabilità diventa allucinante, contraddice ogni meccanismo consueto della mente per quanto concerne la costanza della dimensione e del colore. Impongono l'illusione del movimento e della profondità reversibile: una luce nel buio può improvvisamente diventare un'oscurità nella luce[12].

Quando Dürer arriva a Venezia per la seconda volta – dopo esserci già stato nel 1494 – è pronto a compiere la sua rivoluzione: ciò che dipingerà dovrà far valere quel "diverso rapporto" che l'altare a sportelli sapeva "determinare con l'osservatore". Si tratta di un obiettivo che avrebbe preteso, oltretutto, l'imporsi di una policromia esercitata con geniale eccedenza, capace di ammettere "l'illusione

[10] W.G. Sebald, *Come la neve sulle Alpi*, in *Secondo natura, un poema degli elementi*, Biblioteca Adelphi, Milano 2009, pp. 13-38.
[11] A. Mariuz, *L'altare di Isenheim*, op. cit., p. 6.
[12] M. Baxandall, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, op. cit., p. 53.

del movimento e della profondità reversibile". Proprio da queste premesse nasce il capolavoro al contempo germanico e veneziano noto come la *Festa del Rosario,* una tavola che gli

> venne commissionata dalla ricca e numerosa comunità tedesca della città lagunare per essere collocata a San Bartolomeo a Rialto, loro chiesa nazionale. Il tema del dipinto venne fornito dai committenti che appartenevano alla Confraternita del Rosario, fondata nel 1474[13] [Giorgio Zampa].

Del resto, perché mai si instaurò immediatamente un profondo legame umano e artistico tra il neo-veneziano Dürer e il vecchio maestro Giovanni Bellini? Chi ebbe la felice opportunità di visitare l'irripetibile mostra allestita a Palazzo Grassi negli anni degli Agnelli – dal titolo *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, magistralmente curata da Bernard Aikema e Beverly Louise Brown – avrebbe trovato nello sconfinato catalogo il saggio di Fritz Koreny in cui si legge:

> Per quanto riguarda la composizione, gli studiosi hanno soprattutto sottolineato influssi veneziani e fatto particolare riferimento alla tavola di Giovanni Bellini per il Doge Agostino Barbarigo (1488). Le somiglianze riguardano sia il formato orizzontale che la cortina dietro alla Madonna, i cherubini e le aperture laterali su vedute paesaggistiche[14].

[13] G. Zampa, *Presentazione*, in A. Lugli, op. cit., pp. 54-55.
[14] Fritz Koreny, in Bernard Aikema - Beverly Louise Brown (eds.), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Bompiani, Milano 1999, pp. 245-246.

Albrecht Dürer, *La Festa del Rosario*, 1506, Galleria Nazionale, Praga

Spostandoci su un piano più aneddotico, emerge un risvolto particolare:

> L'incarico di dipingere la *Festa del Rosario* era stata una sfida che prometteva imperituro prestigio. Dürer l'aveva accettata e si era misurato – lui che era il più famoso pittore tedesco – con l'arte dei veneziani. Il successo fu splendido: uomini di stato e rinomati artisti vennero a vedere la pala. Vennero il doge, il patriarca e perfino Giovanni Bellini. Dürer poteva affermare di aver ammutolito tutti quelli che sostenevano che egli fosse un bravo incisore in rame ma che non sapesse usare i colori.

Al di là degli aneddoti, non bisogna mai tralasciare le fonti, come quelle lasciate dallo stesso pittore con le sue lettere. A tal proposito, si ricorre al libro *Albrecht Dürer e Venezia*, curato e pubblicato nel 2018 da Giovanni Maria Fara, che ha voluto proporre, assieme ad altri studiosi, uno studio monografico sul Dürer veneziano. Tale ricerca non si limita ai pochi, significativi anni che egli soggiornò in laguna, ma indaga il fenomeno inscindibile, e assai ampio, della sua ricezione, come pittore, incisore e teorico dell'arte[15].

[15] Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer e Venezia*, Olschki, Firenze 2019, p. V.

In appendice al libro di Fara si trovano le lettere düreriane, da cui leggiamo:

> Ho fatto smentire quei pittori che dicevano che io era buono per incidere, ma non già per dipingere, e tutti dicono che non si sono veduti più belli colori dei miei[16].

Si torna, dunque, alla policromia di cui sopra.

Ovviamente, quel che l'artista scrive è esattamente interessante, poiché c'è spesso un significativo "non detto" nelle lettere al suo "Virgilio" di Norimberga, ovvero al maestro di vita e di umanesimo Willibald Pirckheimer:

> Desidererei che Voi foste qui a Venezia, trovandosi fra gli Italiani molta brava gente che cerca la mia compagnia, e sono sinceri e cordiali; suonano il Liuto, cantano, sono intelligenti in molte cose, e possono dirsi bravi, buoni e virtuosi uomini; all'incontro si trovano qui anche i più infedeli, falsi, truffatori, ribaldi, così che non credo che di simili se ne trovino in altra parte del mondo, e non conoscendoli si crederebbero i più fedeli ed onesti uomini. Molte volte io rido di loro quando parlano meco: essi sanno che li conosco, ma non me ne importa. Ho trovato degli amici i quali mi hanno avvertito a non pranzare né bere con i pittori Italiani, avendone molti d'inimici; costoro copiano le mie pitture nelle Chiese e in tutti i luoghi dove possono trovarne, non ostante che le critichino, e dichino che la mia maniera non è la vera antica e che non val nulla; ma Giovanni Bellino mi ha dato gran lode alla presenza di molti gentiluomini, e vuole un qualche mio lavoro, e venne lui stesso da me a pregarmi che glielo facessi, dicendomi di volermi pagare. Io gli voglio bene ….[17]

Al di là delle osservazioni malevoli su una città già allora popolatissima – essendo da secoli una città di mare con porto, consumata e navigata – bisogna invece tener conto della varietà e della qualità degli ambienti con cui entra in contatto l'artista: un *milieu* eccitante e certamente controverso, ma da frequentare perché vi si trovano persone "intelligenti in molte cose". In sintesi, quella è una Venezia non dissimile dalla travolgente e vitale complessità della Parigi tra Impressionismo e Cubismo. Vi sono amici sinceri e cordiali che "suonano il Liuto e cantano": chi, per esempio? D'altronde, in quei due anni trascorsi da Dürer in laguna, non ci lavorava forse anche Giorgione, chiamato probabilmente appena qualche mese dopo la partenza del pittore tedesco ad affrescare l'appena ricostruito Fondaco dei Tedeschi?

[16] *Ibi*, p. 151.
[17] *Ibi*, p. 148.

Risultano più che note quelle righe scritte da Vasari:

> Mentre Giorgione attendeva a onorare e sé e la patria sua, nel molto conversar, che egli faceva per trattenere con la musica molti suoi amici…[18]

Il caso vuole che Dürer abbia scritto: «sono sinceri e cordiali; suonano il liuto, cantano, sono intelligenti in molte cose». In quegli anni vivevano a Venezia, a poche centinaia di passi l'uno dall'altro, Giovanni Bellini, Giorgione, Tiziano e lo stesso Dürer. Risulta tuttavia ancora impossibile sapere come Lorenzo Lotto abbia potuto dipingere le sue due inarrivabili *Allegorie* del 1505, se non dopo aver accolto alcuni pensieri pittorici espressi sia da Giorgione che da Dürer. Con pochi dubbi storico-critici Ottino Della Chiesa scelse di entrare in questo intricato capitolo della storia dell'arte con disinvolta e appropriata leggerezza, scrivendo:

> Con la *Festa del Rosario* non soltanto Dürer ma tutta la pittura tedesca entra nel Rinascimento. Il ritmo, lo stile di Giovanni Bellini, per Dürer il più grande dei veneziani, lo hanno soccorso: l'angelo musicante costituisce un aperto omaggio al maestro veneziano, come del resto il manto imperiale e il piviale del pontefice, ma sono rilevabili anche influssi degli antichi pittori nordici … con il loro ritmo sinfoniale. Pertanto il capolavoro resta tedesco, anzi francone come il suo autore, e ciò sia detto a sua gloria, e resta in un certo qual senso gotico, né un maestro veneziano avrebbe mai potuto dipingerlo[19].

La *Festa del Rosario* si trova in innumerevoli anni a nord, per il momento ancora a Praga. Tuttavia, molti anni prima di "ingermanirsi" con Dürer, Giovanni Bellini visse già un'altra profonda emozione visiva e mentale: accadde quando arrivò a Venezia Antonello da Messina, chiamato nel 1475 per dipingere la grande pala di San Cassiano, ovvero la *Madonna col Bambino e Santi*.
Bernard Aikema, nel catalogo della mostra di Palazzo Grassi, ci fa notare quanto segue in merito a quel che accadde tra Antonello e Bellini:

> La presenza di Antonello da Messina aveva stimolato Giovanni Bellini a esplorare le possibilità offertegli dalle tecniche pittoriche fiamminghe, facendole così diventare uno degli strumenti fondamentali delle sue imprese artistiche. È ovvio che anche Antonello derivò impulsi notevoli dall'arte veneziana[20].

Ciò premesso, è del tutto impossibile che Dürer abbia visto quella che Aikema chiama «stupefacente tavoletta, preziosa e particolareggiata come una miniatura […] l'apice della produzione artistica di

[18] Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, I Mammut Newton, Roma 2004, p. 571.
[19] A. Ottino Della Chiesa, op. cit., p. 104.
[20] B. Aikema, *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, op. cit..

Antonello da Messina»[21], nota come *San Girolamo nello studio* (circa 1475). Tuttavia, se Bellini vide quella tavoletta o se Antonello ne parlò con l'amico veneziano, non può che averlo fatto con il più minuzioso entusiasmo di cui disponevano – e dispongono – i più raffinati tra i siciliani. Qualora ciò fosse accaduto, Dürer avrebbe capito dal racconto di Bellini che la sua impresa veneziana aveva avuto un immortale precedente.
A tal proposito, scrive Aikema:

> Senza inoltrarci nei particolari di una lettura iconografica davvero esaustiva, vorremmo far notare che il santo ha lasciato le calzature sul pavimento: al sacro recinto si accede scalzi. In ombra, sul lato sinistro – quello negativo – della pedana lignea, si vedono un gatto e un asciugamano sporco: due simboli di impurità. Oltre alla figura del santo, sono invece raffigurati in piena luce la coturnice, il pavone e il bacile, simboli di purezza; tutti e tre situati in primo piano, al di fuori dello spazio ecclesiastico […]. Molti interrogativi rimangono tuttora senza risposta, ma quel che è certo è che il *San Girolamo* di Antonello riesce a operare una sintesi davvero strepitosa tra le innovazioni italiane quattrocentesche (la prospettiva) e gli elementi di origine nordica, con il loro naturalismo carico di valori simbolici[22].

Infine, resta il mistero: quello racchiuso nello sguardo di ognuna delle Madri con Bambino e, ancor di più, nella *Pietà* che lo stesso Bellini dipinse intorno al 1460.
Così scrive Argan:

> Il mistero non è altro che il mistero della natura, del nascere e del morire: l'attitudine umana davanti ad esso è la *malinconia,* la sola comunicazione tra l'animo umano e il mondo. Sarà il tema su cui si fonderà, con Giorgione, la pittura veneta del Cinquecento: ne spiegherà il significato Dürer, poco dopo aver lasciato Venezia in una stampa famosa. Non più l'ordine geometrico o razionale del creato ispira l'artista, ma il ciclo del nascere e del morire, l'esistenza[23].

25 settembre 2025

[21] *Ibi*, p. 214.
[22] *Ibi*, pp. 216-217.
[23] Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze 1968, p. 342.

BIBLIOGRAFIA

Panofsky, Erwin, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Feltrinelli, Milano 1967. Testo preceduto da *Albrecht Dürer* nel 1943.

Ottino Della Chiesa, Angela (ed.), *L'opera completa di Dürer*, Rizzoli, Milano 1968. Presentazione di Giorgio Zampa, apparati critici e filologici di Angela Ottino Della Chiesa. Determinante il capolavoro "veneziano" di Dürer, *Festa del Rosario*. Un'opera con cui, scrive Ottino Della Chiesa, «non soltanto Dürer ma tutta la pittura tedesca entra nel Rinascimento». Di seguito: «Il ritmo, lo stile di Giovanni Bellini, per Dürer il più grande dei veneziani, lo hanno soccorso: l'angelo musicante costituisce un aperto omaggio al maestro veneziano, come del resto il manto imperiale e il piviale del pontefice; ma sono rilevabili anche influssi degli antichi pittori nordici: Lochner, per primo, e Witz, il Maestro di Flémalle, e i van Eyck, col loro ritmo sinfoniale».

Berger, John, *Albrecht Dürer 1471-1528, acquerelli e disegni*, Electa, Milano 1985.

Baxandall, Michael, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Einaudi, Torino 1989. L'ampio studio è preceduto dall'introduzione di Enrico Castelnuovo. Centrale il ruolo dei Fugger in Europa, in particolare a Venezia attraverso il potente Fontego dei Tedeschi. Baxandall analizza i rapporti economici, politici, culturali tra Germania e Italia nel XV e XVI secolo. Di qui l'importanza di Dürer più e più volte evidenziata: «L'unico grande scrittore di cose artistiche che ha vissuto nel mondo della scultura fu Albrecht Dürer, che scrisse sulle proporzioni umane e sulla geometria e, più di passata, sulla professione dell'artista in generale».

Pellegrini, Franca (ed.), *Dürer e dintorni. Incisioni dei Musei Civici di Padova*, cat. della mostra, Milano 1993.

Aikema, Bernard – Brown, Beverly Louise (eds.), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, R.C.S. Libri, Milano 1999. A partire dall'introduzione su *Venezia: crocevia fra Nord e Sud* di Aikema e B.L. Brown. Contiene saggi di P. Stabel, B. Roeck, G. Romanelli, F. Koreny, G. Nepi Scirè, C. Limentani Virdis, S. Mason, R. Goffen. Enrico Castelnuovo scrive: «Lo afferma in tutte le lettere Albrecht Dürer quando durante il secondo soggiorno italiano, scrivendo all'amico Pirckheimer, se ne esce con la celebre frase …qui sono un signore mentre a Norimberga, al più, un parassita…».

Fara, Giovanni Maria (ed.), *Albrecht Dürer e Venezia*, Leo S. Olschki, Firenze 2018. Fara in introduzione: «È uno studio monografico sul Dürer veneziano [...] indaga il fenomeno inscindibile, e assai

ampio, della sua ricezione, come pittore, incisore e teorico dell'arte». Contiene saggi di C. Callegari, G. Ermini, E. Filippi, A. Giachery, M. Rossi.

Dürer, Albrecht, *Viaggio nei Paesi Bassi*, a cura di Adalgisa Lugli, Abscondita, Milano 2021. Dalla postfazione di Lugli: «Un documento unico per il Nord Europa [...] per andare a sondare il modo di guardare le opere, i particolari sui quali si costruisce il giudizio critico di un osservatore profondamente coinvolto, come è l'artista.

Italiano cosmopolita

di *Maria Gazzetti*

Federico Italiano, nato a Novara nel 1976, vive a Vienna dove è ricercatore presso l'Accademia austriaca delle scienze. Poeta, saggista, traduttore, insegna letteratura comparata all'Università di Monaco di Baviera. Dopo l'esordio con *Nella costanza* (2003) ha pubblicato quattro libri di poesie: *L'invasione dei granchi giganti* (2010), *L'impronta* (2014), *Un esilio perfetto. Poesie scelte* (2000-2015) e *Habitat* (2020) cui ora fa seguito il quinto, dal titolo *La grande nevicata*, uscito per Donzelli nel 2023. Le sue poesie sono tradotte in diverse lingue e pubblicate in varie antologie. Nel 2022 è uscita per i tipi di Hanser *Sieben Arten von Weiß*, una selezione delle sue migliori poesie nella traduzione in tedesco di Raoul Schrott e Jan Wagner. Dello stesso Wagner, Italiano ha tradotto dal tedesco *Variazioni sul barile dell'acqua piovana* (2019) per Einaudi e *Autoritratto con sciame d'api* (2022) per Bompiani.

Cominciamo dal titolo di questa tua ultima raccolta di poesie *La grande nevicata*. Oltre al fatto che possa riferirsi a un evento reale, questo titolo rievoca lo stupore, la meraviglia, la sorpresa, la gioia forse… È come se, e il titolo potrebbe essere programma, nelle tue poesie, alla fine, tutto fosse possibile, soprattutto il miracolo di qualcosa che accade, una epifania… O è secondario dare importanza ai titoli?

I titoli sono naturalmente importanti, se non fondamentali, perché sono la prima cosa del libro con cui il lettore entra in contatto, in libreria o leggendo la nota biografica dell'autore. Sono la porta paratestuale del libro. A volte, sono un ingresso ornato e spettacolare, altre una ghirlanda fiorita, altre ancora un fuoco d'artificio che dà inizio alla festa, non di rado, però, sono un ombroso passaggio segreto, un tranello, una scorciatoia o una deviazione… Per i libri di poesia, spesso un titolo è tante di queste cose insieme. Così intendo, per lo meno, i titoli che ho dato ai miei libri. Per quanto riguarda l'ultimo, è tratto dal titolo di un testo centrale della raccolta, *La grande nevicata del 1985*. Quella è una poesia in cui tornano quasi tutte le stringhe tematiche che legano le sezioni del libro, la neve, la meteorologia, la memoria, la storia, il gioco, gli anni Ottanta, lo spazio, il sovrapporsi di topografie, la sensualità degli oggetti, ecc. Insieme alla direttrice di collana, Elisa Donzelli, che ha seguito con dedizione il farsi del libro, ho ragionato a lungo sul titolo e alla fine ci siamo decisi per questo: *La*

grande nevicata. Togliendo l'anno, la grande nevicata diventa qualcosa di più generale e compenetrante, al di là del singolo evento e della singola memoria, qualcosa oltre l'occasione. Non so se siano le mie poesie a contenere miracoli o la poesia stessa a crearne. In ogni caso, mi piace pensare che ogni poesia sia lo spazio di un miracolo, lo spazio in cui avviene qualcosa di mirabolante e salvifico, qualcosa di cui non riusciremo mai a capirne fino in fondo la natura.

Federico Italiano, Raccolta di poesie *La grande nevicata*

La tua poesia di respiro ampio, europeo, molto vicina alla poesia anglosassone si nutre di un linguaggio semplice e al contempo di uno stile ricercato, di parole preziose ma si apre al quotidiano, al dettaglio e lì vi scopre il meraviglioso, è una poesia lontana da un lirismo soggettivo di stati d'animo. Questo ti rende in un certo senso singolare nel panorama dell'attuale poesia italiana. Come ti vedi tu, guardandoti da lontano, nel contesto attuale poetico italiano?
Quando si scrive non si è mai veramente soli, ci sono fantasmi dappertutto. La scrittura è sempre una reazione a quanto hanno scritto altri prima di noi. Ciò vale naturalmente per ogni testo letterario, ma ancor di più per la poesia. Per questo le "letture" dei poeti sono così decisive. E le mie si sono orientate fin da subito oltre le Alpi e il Mediterraneo, sviluppando un particolare feeling proprio con la poesia di lingua inglese. Tuttavia, sebbene io abbia amato e continui ad amare poeti come Sea-

mus Heaney, Ted Hughes, Philip Larkin, Elizabeth Bishop, Mark Strand, W. S. Merwin e Paul Muldoon, per citarne alcuni, è anche vero che la mia poesia è debitrice in molti sensi all'opera di Giovanni Pascoli, Guido Gozzano, Eugenio Montale, Umberto Saba, Giorgio Caproni e Vittorio Sereni, per citarne altri. La mia cultura poetica, inoltre, è profondamente intrisa di poesia in lingua tedesca, da Hölderlin a Paul Celan, passando per Rilke e Trakl. E anche se questi autori si notano meno sulla superficie dei miei testi, i loro fantasmi aleggiano potenti nel mio laboratorio poetico. Lo stesso si può dire anche di certi poeti italiani che amo molto, sebbene stilisticamente sembrino lontani dalla mia opera, come Andrea Porta o Andrea Zanzotto.

Dall'Hotel Libreville a Tangeri, a Vilnius e in Mitteleuropa, dallo Yeti alla Barbabietola sono questi gli incipit di alcune tue poesie, viaggi veri o viaggi *autour de ma chambre*?
Il viaggio è sempre al confine tra realtà e immaginazione. I luoghi veri, del resto – come diceva Melville riferendosi all'isola natale di Queequeg –, non sono mai riportati nelle mappe mappe[1].

Sono stato a Vilnius? Certo. Odio le barbabietole? Sì, il trauma gastronomico di cui parlo in *Barbabietola* è purtroppo verissimo. Ho visitato Tangeri centinaia di volte – con la mente. Esiste l'Hotel Libreville? Non ve lo dirò mai, così come non rivelerò mai il titolo del romanzo cui si allude in quel quasi-sonetto. Sono stato a Erevan? No, ma neanche l'io lirico della poesia che porta quel titolo c'è mai andato; la sogna soltanto, dopo essersi addormentato dentro l'hangar svuotato di un aeroporto abbandonato – e sogna anche Ulan Bator. Lo Yeti della poesia omonima? Lo cercai davvero da bambino, sovrapponendo la topografia dell'Himalaya alle scale, alle camere e ai corridoi di casa mia, la casa della mia infanzia a Romentino, in provincia di Novara.

Tanti animali, anche di specie rara, tanta natura e tanti territori (ti occupi di cartografie nella letteratura) nelle tue poesie, è un programma?
Forse solo il mio libro di esordio, *Nella costanza*, non è popolato da diversi animali. In quella raccolta, davvero giovanile, pubblicata esattamente vent'anni fa, ero totalmente preso da me stesso, dai primi amori, dal primo esplosivo contatto con il mondo tedesco, dall'urbanissima topografia monacense, dai miei studi filosofici, dai continui "traslochi". D'altra parte, anche lì, degli animali, oltre all'uomo, fanno pur capolino in qualche poesia. Nel 2010 pubblico la mia seconda raccolta e il titolo, in effetti, è una sorta di programma, sebbene di non facile lettura: *L'invasione dei granchi giganti*. La penultima, *Habitat*, reca invece chiaro nel titolo il concetto alla base di ogni riflessione ecologica – habitat, appunto. In quella raccolta, dominano la flora e la fauna dell'Ovest Ticino, gli uccelli, gli anfibi e gli

[1] Herman Melville, *Moby Dick*, trad. it. di Ottavio Fatica, Einaudi, Torino 2015, p. 74.

insetti che si trovano nelle risaie, il mondo d'acqua piemontese in cui sono cresciuto, dalle egrette garzette alle rane, dall'airone ai tafani, dalle libellule-elicottero alla nitticora in frak. Ma ci trovi anche insetti da cucina, come la drosofila, o la *Guida agli uccelli della Foresta Nera*, con il mio rapace preferito, l'astore, i cui occhi diventano rosso-ciliegia quando invecchia. *La grande nevicata* è un libro, credo, più meteorologico che zoologico, più topografico che eco-sistemico, ma anche qui non mancano gli animali, soprattutto, gli uccelli, penso in particolare a testi come *Mediterraneo* e *La pesca con i cormorani sul fiume Li*.

La grande nevicata è un originale incrocio di scambio culturale italo-tedesco: alcune poesie di questa raccolta sono uscite per la prima volta tradotte in tedesco da Jan Wagner nella raccolta *Edition Lyrik Kabinett bei Hanser* nel 2022 col titolo *Sieben Arten von Weiß*, tradotte da Jan Wagner e Raoul Schrott. Mi sembra piuttosto singolare questo fatto che rispecchia bene il tuo lavoro e la tua vita tra i due mondi, quello italiano e quello tedesco, ce lo vuoi descrivere?

Sono molto felice della mia raccolta "tedesca". Innanzitutto perché la collana, in cui è uscita, mi lega inscindibilmente al Lyrik Kabinett, un luogo unico, che con le sue attività e la sua straordinaria biblioteca ha reso Monaco una delle capitali mondiali della poesia. E non c'è bisogno che lo dica a te, che ne sei stata direttrice per anni. Anzi, devo anche la nostra amicizia a quel luogo che ci ha fatto incontrare. Sono anche onorato di entrare a far parte, con questo libro, del cosmo letterario dell'editore Hanser, che ho sempre ammirato fin dai miei primi passi nelle librerie e nelle lettere tedesche. Ma, soprattutto, mi riempie di gioia e orgoglio essere stato tradotto da Raoul Schrott e Jan Wagner, che stimo moltissimo sia come poeti sia come persone.

È stato bello vederli all'opera, giostrarsi sugli interstizi della mia lingua con passione e cura, plasmando soluzioni imprevedibili e bellissime anche laddove sembrava impossibile trovare una traduzione soddisfacente. Il libro è una sorta di auto-antologia, un "selected poems" come direbbero gli anglosassoni. Metà dei testi è stata tradotta da Jan, l'altra metà da Raoul. Per buona parte, la scelta di chi traducesse cosa è stata mia, ma molte poesie pare si siano scelte da sole il loro traduttore, senza che io ci mettessi becco. Dei cinquanta testi circa che compongono la raccolta, una quarantina è tratta dalle mie raccolte precedenti e una decina da testi ancora inediti nel 2022, ora usciti in Italia nella *Grande nevicata*. Alcune mie poesie, quindi, hanno raggiunto il pubblico tedesco un anno prima di essere note anche in Italia.

Un esilio perfetto il tuo a Vienna e Monaco? Ha ancora senso usare la parola esilio?

Sì, se ci intendiamo sul termine esilio. La poesia, come mi è capitato già di dire altrove, è un'arte del

trasloco, un'arte che impone lo spostarsi, il dislocarsi. Il poeta è, in questo senso, fuori di sé, non sta più in sé stesso, non sta nella pelle, per usare un'espressione idiomatica, non sta nella sua pelle. È sempre costretto a uscire da sé, a emigrare. Lo scrivere è emigrare. La poesia è dunque, di per sé, una forma di esilio, un luogo allo stesso tempo sconosciuto ma familiare, inquietante eppure profondamente nostro, così nostro da far paura. La perfezione di questo esilio è dunque l'inesorabile esilio di ogni scrittura poetica – perfetto perché pieno e compiuto a livello testuale. D'altra parte, nell'idea di compiutezza, si cela anche il fondamento utopico della poesia, il suo essere "giusta" o meglio ancora "vera" al di là di chi la scrive, vera come solo i luoghi che non esistono possono esser veri.

Ritorneresti in Italia?

In Italia ci torno spesso. Con la mente ci torno quasi ogni giorno. Di più non saprei dirti per ora.

Non c' è intellettuale che non parli oggi dell'intelligenza artificiale. Ti preoccupa? Le nuove tecnologie mettono in discussione le creatività di artisti e scrittori? O aprono a nuove possibilità? Se sì, quali conseguenze può avere questo?

In primo luogo, non so quanto l'intelligenza artificiale rimarrà "artificiale". Di questo passo, prima o poi raggiungerà una coscienza propria e non potremo più parlare semplicemente di IA, ma dovremo accettare, o meglio, dovremo purtroppo sottometterci a un'intelligenza non-biologica infinitamente superiore alla nostra e potenzialmente eterna, giacché in grado di rinnovarsi e migliorarsi infinitamente, emancipandosi anche dalla manutenzione umana per ora ancora imprescindibile. Quando – e se – questo effettivamente accadrà, non lo so. Non ho le competenze informatiche per determinare con esattezza lo status quo e quindi subodorare il futuro. Ma mi sembra abbastanza plausibile che possa accadere. In quel caso, la poesia – e non lo dico solo per portare acqua al mio mulino – sarà uno degli ultimi baluardi di resistenza umana, perché è un'attività creatrice meno raziocinante, meno lineare, vocata all'incanto (per come la vedo io, almeno) e strutturalmente più associativa della prosa narrativa (intendo soprattutto quella che fa del plot, della trama, l'essenza del suo essere). Anche rispetto a qualsiasi forma di arte plastica e musicale la poesia rimane l'espressione umana più libera perché non ha bisogno di alcun supporto materiale e non deve dunque gareggiare ad armi impari con la suddetta intelligenza. Penso alle poesie di Mandel'štam che sono sopravvissute alla censura sovietica perché sua moglie, Nadežda, le ha imparate a memoria. In un certo senso, la poesia ha i presupposti per sopravvivere in una battaglia tra uomo e macchina. Tuttavia, dovessi ancora vivere il giorno in cui una super-intelligenza informatica, cosciente, senziente e quasi onnipotente, sarà in grado di scrivere in due secondi una poesia impeccabile, perfetta anche nella sua imperfezione,

nella sua fragilità musicale e ambiguità semantica… Beh, in quel caso, direi “chapeau” al collega computer, chiedendogli se ha qualche altro testo da farmi leggere.

Tu sei ricercatore scientifico e insegni letteratura comparata, pensi che oggi più che mai la disciplina umanistica e la poesia siano importanti per ridefinire cosa significhi umano e umanistico?

Studiare e praticare Letterature comparate rimane il modo migliore, a mio vedere, per comprendere i processi, le tecniche, i contesti e le teorie che determinano l’immenso e variegato mondo della parola, specie quando utilizzata in “funzione poetica” ma non solo. Come comparatista, mi piace attraversare vari mondi testuali, dal sonetto di un poeta petrarchesco di lingua spagnola al giornale di bordo di un capitano inglese del Settecento, dalla legenda di una carta geografica alle memorie di un romanziere del secolo scorso, dal saggio di un geologo di fine Ottocento alla strofa saffica di un poeta contemporaneo. I quesiti che mi pongo sono però sempre gli stessi: Cosa fanno le parole quando le scriviamo, quando le fissiamo sulla carta, congedandole e affidandole ai posteri? In cosa consiste effettivamente il loro potere? Fin dove arriva la loro capacità di plasmare il mondo in cui viviamo?

E la poesia?

Per quanto riguarda la poesia, nella risposta volutamente un po’ distopica alla tua domanda precedente sulla IA, trovi già *in nuce* la risposta a questa domanda. Non solo possiamo definire la poesia quale prima arte propriamente umana ma sarà con tutta probabilità anche l’ultima che abbandoneremo, l’ultimo baluardo di resistenza contro la disumanizzazione dell’uomo. Questo non tanto perché sia più raffinata, complessa o perturbante rispetto ad altri generi e altre arti. Piuttosto perché la poesia, soprattutto quella lirica, vive delle sue stesse intrinseche contraddizioni, essa ti sfugge dalle mani il momento esatto in cui credi di averla capita, ti ammalia e poi sparisce per vent’anni, lasciandoti per terra a chiedere di più, finché la ritrovi un giorno completamente diversa, completamente uguale su uno scaffale. Per alcuni poeti è un embrione oscuro, per altri, una ferita scoperta. Sia come sia, la poesia non è mai passiva, non sospende il giudizio come un buon fenomenologo, ma giudica, la poesia giudica eccome, ma a differenza di un giudice o di chissà quale altra istanza giudicante, essa non impone pene, non imprigiona, non condanna. Essa fornisce invece solo ricom-

pense, raddrizza situazioni storte e corregge ingiustizie. La poesia ha bisogno del mondo per espandersi ed essere, ma è auto-sufficiente perché si nutre di sé stessa, come una resina che sgocciola – per parafrasare Shakespeare – nel punto stesso in cui si nutre[2].

1 settembre 2023

[2] William Shakespeare, *Timone d'Atene*, trad. it. di Sergio Perosa, Garzanti, Milano 2002, p. 11.

BIBLIOGRAFIA

Italiano, Federico, *Nella costanza*, Atelier, Borgomanero 2003.

————, *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*, Mimesis, Milano 2009.

————, *L'invasione dei granchi giganti*, Marietti, Genova-Milano 2010.

———— - Mastronunzio, Marco (eds.), *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, Unicopli, Milano 2011.

———— - Rössner, Michael (eds.), *Translatio/n. Narration, Media and the Staging of Differences*, Transcript Verlag, Bielefeld 2012.

———— - Krüger, Michael (eds.), *Die Erschließung des Lichts. Italienische Dichtung der Gegenwart*, Hanser, München 2013.

————, *L'impronta*, Aragno, Torino 2014.

————, *Un esilio perfetto. Poesie scelte 2000-2015*, Feltrinelli, Milano 2015.

———— (ed.), *Translation and Geography*, Routledge, London-New York 2016.

———— – Wagner, Jan (eds.), *Grand Tour. Reisen durch die junge Lyrik Europas*, Hanser, München 2019.

Wagner, Jan, *Variazioni sul barile dell'acqua piovana*, trad. it. di Federico Italiano, Einaudi, Torino 2019.

Italiano, Federico, *Habitat*, Elliot, Roma 2020.

————, *Sieben Arten von Weiß / Sette tipi di bianco*, trad. di R. Schrott e J. Wagner, Hanser, (Edition Lyrik Kabinett), Carl Hanser Verlag, München 2022.

Wagner, Jan, *Autoritratto con sciame d'api*, trad. it. di Federico Italiano, Bompiani, Milano 2022.

Italiano, Federico, *La grande nevicata*, Donzelli, Roma 2023.

Veneziano o berlinese? Ezio Toffolutti è tutt'e due

di *Sandra Paoli*

È profondamente legato al mondo di lingua tedesca, il veneziano Ezio Toffolutti. Scenografo e costumista, artista, designer, architetto, regista teatrale, l'*Allgemeines Künstlerlexikon De Gruyter* lo definisce "dt. -ital.", *deutsch-italienisch*, italiano-tedesco[1].

Quando il Muro divideva ancora Berlino, lui viveva a est, nella Berlino della Volksbühne, dove lavorava al fianco di Benno Besson, il regista teatrale svizzero collaboratore di Bertolt Brecht. Proprio lì, aveva deciso di andare. Per vedere «com'era Brecht».

Acquisisce una stretta familiarità con il teatro epico, e ne conserva l'entusiasmo. Nemmeno dopo essere rientrato a Venezia, negli anni Ottanta, la sua considerazione per Brecht è svanita. Si vede che ha piacere di raccontarlo come gli era raccontato dallo stesso Besson. Così come gli piace parlare di Benno, con profonda ammirazione. «Benno - sorride Ezio - riusciva a realizzare una scenografia anche con una sola sedia».

Un maestro straordinario, Benno Besson: Toffolutti ha imparato molto da lui, ma è riuscito a sviluppare una propria creatività, libera da ogni dettame stilistico. Come rileva Nora Eckert, le sue messe in scena non sono riconoscibili: ognuna è diversa dalle altre. È convinto, Ezio Toffolutti, che «ogni pièce ha bisogno di uno spazio diverso». Passa da scenografie elaborate a scenografie di pochi elementi essenziali.

E così ha diretto spettacoli teatrali e musical, ha lavorato in rinomati teatri di Berlino, Amburgo, Monaco, Atene, Bruxelles, Ginevra, Helsinki, Milano, Parigi, Roma, Stoccolma, Vienna, Zurigo e in importanti festival come quello di Avignone, la Biennale di Venezia, il Festival di Salisburgo e le Wiener Festwochen.

Il cosmopolitismo raccontato dal suo ricco curriculum si palesa non appena l'incontri. Parla fluentemente il tedesco, l'inglese e il francese, il suo studio è frequentato da artisti e intellettuali di tutto il mondo. Ma Ezio rimane "veneziano di nascita e veneziano per scelta", anche se non ha rinunciato al legame con la capitale della Germania, dove torna spesso. Nel plurilinguismo dell'atelier c'è un elemento che non scompare mai: l'accento veneziano. Ezio parla diverse lingue. Con una cadenza che lo rende unico e rende uniche le lingue che parla.

[1] *Allgemeines Künstlerlexikon (AKL)*, De Gruyter, Berlin-New York, ad vocem *Toffolutti, Ezio*.

«La lingua – insisteva il professore di Ca' Foscari Giovanni Freddi – è la cultura»[2]. Per sottolineare l'importanza del contesto in cui le lingue sono usate, per spiegare che ogni lingua non è mai a sé stante, ma è espressione di cultura, intesa in senso lato. Ezio Toffolutti non fa eccezione. L'accento, l'intonazione, il ritmo con cui parla, le battute che fa rivelano il suo viscerale legame con il luogo in cui è nato, e il suo amore per esso.

Ezio Toffolutti

Si parla spesso di Venezia con lui, durante le conversazioni, nel suo atelier come al bar o al bacaro. Ne frequenta regolarmente alcuni, dove ha un rapporto empatico con gestori e personale, che ricambiano con affettuoso rispetto. Amante del buon vino e del Prosecco, ma quello buono, preferibilmente biologico, gli piace creare occasioni d'incontro intorno a tavoli che ricordano gli *Stammtische* tedeschi, dove i clienti abituali si scambiano opinioni, dialogano, si confrontano tra loro. Ezio è l'anima dei gruppi che si riuniscono intorno a questi tavoli – gradevoli luoghi di ritrovo anche lungo

[2] Cfr. *Glottodidattica: principi e tecniche*, Biblioteca di Quaderni d'italianistica 12, Canadian Society for Italian Studies, Ottawa 1993, p. 100.

le rive dei canali.

Accompagna i suoi amici durante le conversazioni che paiono tramutarsi in visite della città. Il suo è uno sguardo insolito, che porta l'attenzione ad aspetti solitamente trascurati. Come la luce. Indica quali illuminazioni sono in armonia con la città e ne valorizzano la bellezza, e quali invece abbagliano e impediscono di ammirare elementi preziosi come i riflessi dell'acqua, o i colori dei palazzi.

Talvolta la città lagunare è privata di quello che in passato faceva parte della sua bellezza. A lui non sfugge nulla, e non si rassegna. Al contrario. Queste ferite diventano fonte d'ispirazione. È stato lui a proporre a *ytali* di mettere in discussione l'uso sempre più diffuso di tagliare il *risso* poppiero della gondola – la porzione terminale superiore – e che ci ha donato la sua opera provocatoria *Castrazione alla veneziana*.[3] Un'immagine di forte impatto per tutti.

Particolare anche il suo legame con i gabbiani, che affollano la città con l'*overtourism* ma sono meno molesti dei turisti indisciplinati. Alcuni di loro sono di casa sulla sua terrazza. Tutelano la città, a modo loro, quando tolgono letteralmente, e al volo, il pane di bocca ai turisti. «Non si mangia per strada»[4], dice Ezio, attivamente impegnato per un turismo rispettoso dell'ambiente, della conservazione degli edifici storici e del rispetto delle condizioni di vita del luogo.

Gli amici, che pure lo conoscono bene, continuano a restare talvolta spiazzati dalle sue affermazioni. Ma lo ascoltano, sono contagiati dal suo spirito di osservazione e si accorgono come non mai di quanto è importante quello che dice. Il loro sguardo sulla città cambia dopo aver parlato con lui, ne notano le luci, i riflessi sull'acqua …

La sua narrazione della città raggiunge anche chi vive oltre il confine, tocca la sensibilità di artisti e intellettuali, come la scrittrice turco-tedesca vincitrice del Premio Büchner 2022 Emine Sevgi Özdamar.

Sono amici di lunga data Emine ed Ezio. Si conoscono dai tempi della Volksbühne, sono entrambi legati a Benno Besson. Entrambi continuarono a lavorare con lui anche in Francia. Nel suo ultimo romanzo, *Ein von Schatten begrenzter Raum* (2021), Özdamar cita Ezio più volte.[5] La protagonista lo incontra in Francia con Benno, lavorano insieme alla messa in scena de *Il cerchio di gesso del Caucaso* di Bertolt Brecht – in lingua francese. La giovane fatica a comprendere il francese, la lingua usata dai colleghi. Si sente piccola. Ma la compagnia di Ezio, di Benno e del gruppo con cui la domenica mangia la fonduta preparata da Benno è accogliente, la valorizza. Prima di congedarsi,

[3] Ezio Toffolutti, *Castrazione alla veneziana*, in Gianfranco Munerotto, *I "rissi" delle gondole, ovvero l'estetica della ghigliottina*, in «ytali.com», 6 febbraio 2023, https://ytali.com/2023/02/06/i-pizi-delle-gondole-ovvero-lestetica-della-ghigliottina/, (consultato il 5/1/2026).

[4] Conversazione privata con Ezio Toffolutti, 4 febbraio 2024.

[5] Emine Sevgi Özdamar, *Ein von Schatten begrenzter Raum*, Suhrkamp, Berlin 2021, pp. 129-130, 140, 165, 220.

cantano e le fanno cantare una canzone in turco. Amano la sua voce. Lei così non si sente più piccola.
Anche nella realtà il suo affetto per Ezio è rimasto vivo. A volte s'incontrano a Berlino, Ezio le manda video, fotografie, racconti sulla sua città. Con Emine capita di parlarne, anche recentemente al telefono mentre è in vacanza nella sua Turchia. Non manca, la scrittrice, di chiedere di lui, di riferirmi dei suoi messaggi, di commentarli, di menzionare gli ultimi articoli apparsi sulla stampa internazionale sulle sue messe in scena, in lingua francese o tedesca. E le commenta: «Wie schön!»[6], Che belle!

26 settembre 2023

Deutsche Fassung

English version

[6] Conversazione privata con Emine Sevgi Özdamar, 5 febbraio 2024.

BIBLIOGRAFIA

Allgemeines Künstlerlexikon (AKL). Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, voce *Toffolutti, Ezio*, De Gruyter, Berlin-New York [s.d.].

Besson, Benno - Toffolutti, Ezio, *Gozzi inszenieren*, in Susanne Winter (ed.), *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi. Atti del convegno Venezia, 27-29 novembre 2003 / Inszenierte Wirklichkeit und Bühnenillusion. Zur europäischen Rezeption von Goldonis und Gozzis Theater. Beiträge der internationalen Tagung Venedig, 27.-29. November 2003*, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Roma 2006, pp. 253-258.

Eckert, Nora, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Henschel, Berlin 1998, pp. 155-156.

Fondazione Teatro La Fenice, *Così fan tutte. Wolfgang Amadeus Mozart* (programma di sala), in «Teatro La Fenice», Venezia, stagione lirica e balletto 2012, https://www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/03/COS%C3%8C-FAN-TUTTE.pdf (consultato il 20/05/2024).

————, *Der Protagonist. Kurt Weill* (programma di sala), in «Teatro La Fenice», Venezia, stagione lirica e balletto 2024/2025, www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2025/04/Der_Protagonist-1.pdf (consultato il 19/12/2025).

Giovanni Freddi, *Glottodidattica: principi e tecniche*, Biblioteca di Quaderni d'italianistica 12, Canadian Society for Italian Studies, Ottawa 1993, p. 100.

Özdamar, Emine Sevgi, *Ein von Schatten begrenzter Raum*, Suhrkamp, Berlin 2021.

Nevia Pizzul-Capello - Ezio Toffolutti, *Venezia, il Teatro e le Silhouette*, in «RaiPlay Sound», 2016, www.raiplaysound.it/audio/2016/03/Venezia-0e5e778c-5960-46de-a451-beec3d51d3d3.html (consultato il 19/12/2025).

Rai Radio 3, *L'opera da tre soldi*, in «RaiPlay Sound», 2018, www.raiplaysound.it/audio/2018/03/RaiTv-Media-Audio-Item-fb296c27-8992-42d1-93fe-cdfd7686be2f.html (consultato il 19/12/2025).

————, *Radio3 Suite - Panorama del 28/04/2025*, in «RaiPlay Sound», 2025, www.raiplaysound.it/audio/2025/04/Radio3-Suite---Panorama-del-28042025-9e9e9d8a-7825-4fb4-a18b-897f66fa6337.html (consultato il 19/12/2025).

Rodoni, Christian, *Così fan tutte di W.A. Mozart*, in «Rodoni.ch», www.rodoni.ch/proscenio/cartellone/zauberflote/immagininuove/cosifantutte_wam.pdf (consultato il 19/12/2025).

Sanguineti, Edoardo, *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*, Il Melangolo, Genova 2002.

Teatro Stabile Torino, *Toffolutti, Ezio* (scheda dell'archivio storico), in «Archivio Teatro Stabile Torino», 2025, archivio.teatrostabiletorino.it (consultato il 17/12/2025).

Toffolutti, Ezio, *Castrazione alla veneziana*, in Munerotto, Gianfranco, *I "rissi" delle gondole, ovvero l'estetica della ghigliottina*, in «ytali.com», 6 febbraio 2023, https://ytali.com/2023/02/06/i-pizi-delle-gondole-ovvero-lestetica-della-ghigliottina/, (consultato il 5/1/2026).

Parlando di Roma con Thomas Brussig

di *Maria Gazzetti*

traduzione di *Sandra Paoli*

Thomas, ormai hai trascorso quasi un anno all'Accademia tedesca Villa Massimo come vincitore del Premio Roma: dalla Sonnenallee alla Pinienallee, dal Viale del Sole al Viale dei Pini, per così dire, per ricordare solo il titolo del tuo bestseller *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (2000), (*In fondo al viale del sole* 2001). Con quali aspettative sei venuto qui e come sono cambiate nel frattempo? C'è una sorta di bilancio prima e dopo il soggiorno?

È la mia prima volta a Villa Massimo, ma ero già stato a Roma nel 1991. Allora un amico mi aveva detto che era la città più bella del mondo e non l'ho mai dimenticato. Con quali sentimenti sono venuto qui? Naturalmente con grandi aspettative. Ho fatto domanda per la borsa di studio a Villa Massimo e sono stato felice che la mia candidatura sia stata accettata. Villa Massimo è bellissima, qui viviamo come milionari, con questo giardino stupendo, pieno di uccelli, con i giardinieri che si occupano di tutto. Questa volta mi sono davvero “affezionato” a Roma. È una città stupenda sotto molti aspetti. Quando esprimi la tua opinione su Roma o sull'Italia come intellettuale tedesco, non hai solo uno zaino con te, ma un intero camion di letteratura sull’Italia. Quando arrivi con questo camion, naturalmente Goethe è al volante e tu sei solo il passeggero. È dunque difficile dire qualcosa di veramente nuovo e originale. Posso però dire che qui a Roma mi sono trovato molto bene. Naturalmente, un grosso problema sono i turisti. Credo che ormai debbano essere considerati come una forza di occupazione, o come invasori. Non distruggono necessariamente qualcosa, perché portano soldi, ma trasformano comunque il volto di una città, e questo la cambia. Roma ha decisamente troppi turisti. Venezia ha già smesso di esistere come città a causa dei turisti e Roma, con i suoi 2,7 milioni di abitanti, è semplicemente troppo grande per lasciarsi mettere in scacco matto da queste masse di turisti. Ma è comunque un problema enorme. In futuro saremo come degli archeologi che studiano le tracce delle civiltà passate e diremo: «Qui c'erano i Mori, poi gli Ebrei, gli Spagnoli e i Romani e infine i turisti». Si può considerare una stratificazione storica, una fase di occupazione. Non sono ancora stato alla Fontana di Trevi, c'è troppa gente. Vorrei andarci prima o poi, per lanciare una moneta nella fontana. Ma di notte, o quando non riesco a dormire e mi sveglio alle cinque del mattino.

[Conversando in un appartamento, poco distante da Piazza Venezia] Sei appena passato dal Foro Romano per arrivare qui. Com’è stato?

Naturalmente era pieno di gente, ma quello che stanno riportando alla luce al Foro è davvero impressionante. Lì le rovine non sono semplicemente rovine, mettono in moto pensieri. Forse non portano a nulla, ma guardare tutto questo è molto stimolante. È come ascoltare della bella musica o guardare della buona arte, i pensieri sono sempre attivi. Quando vedo, ad esempio, che sono stati riportati alla luce dei dipinti con animali risalenti a duemila anni fa e che poco a poco vengono scavati gli strati del Foro di Traiano, mi rendo conto di quante cose sono successe solo nelle ultime settimane! Il fatto che ora sulle colonne ci sia un architrave (vengo dall'edilizia, lì le chiamiamo architravi) e che sopra siano state posizionate altre colonne … tutto questo non c'era lo scorso settembre. Trovo positivo che lo si ricostruisca mettendoci molto tempo. Possono volerci tranquillamente centocinquant'anni. Neanche il Colosseo oggi non ha più lo stesso aspetto che aveva nel 1991. Sarebbe fantastico se un giorno – io non sarò più qui a vederlo – il Colosseo fosse restaurato in modo da poter ospitare cinquantamila persone per assistere alle antiche battaglie navali.

Eventi ancora più grandi? Un'arena per i combattimenti dei gladiatori?
Be', i combattimenti dei gladiatori a un certo punto sono stati vietati, quindi resteranno vietati comunque, spero. Sto solo dicendo che questi spettacoli potrebbero essere nuovamente consentiti come folclore. Airbnb già li offre.

Nonostante i turisti, molti dei tuoi colleghi artisti al termine della borsa di studio vorrebbero rimanere a Roma, prendere in affitto un appartamento o altro. Tu vuoi rimanere?
Come si dice a Berlino, sono "una pianta berlinese", un animale berlinese. Sono stato tre mesi anche a New York. Una città troppo rumorosa. Ho pensato che conosco molto bene Berlino, che lì non mi manca nulla, ma trovo Roma così bella che potrei davvero immaginare di viverci. Tuttavia, non mi sento a mio agio dicendo questo, perché non parlo la lingua. Non mi va nemmeno di diventare un "gentrificatore". Se prendi un appartamento qui, devi anche diventare parte di questa città dal punto di vista sociale, un vero cittadino di questa città. Questo comporta una responsabilità che va oltre me stesso. Non vivrei qui con leggerezza dopo aver concluso la fase del "proviamo con un secondo o terzo appartamento", ci sono già troppe persone che vivono in questo modo. Questi sono proprio i problemi del nostro tempo. Non mi va di fare così, non voglio aggravare questi problemi. Ma Roma ha una forte attrattiva. Vorrei quindi rispondere alla domanda anche in modo diverso: a causa del cambiamento del governo federale negli Stati Uniti e dell'operato rivoltante del governo Trump, molti intellettuali della Germania occidentale, coetanei o più giovani, vivono la nuova situazione come i postumi di una sbornia. Ora si rendono conto che gli Stati Uniti non sono più quel faro che volevamo seguire. Tutta l'attrazione provata per l'America nel corso dei decenni è svanita. Si trovano di fronte

alle macerie della loro passione per gli Stati Uniti, e penso che questo sia il momento dell'Italia. In modo diverso, l'Italia è più affascinante degli Stati Uniti. Se si guarda all'Italia – non agli Stati Uniti – si trovano tante cose molto migliori che negli Stati Uniti, perché qui tutto è davvero bello. Negli Stati Uniti tante cose sono scadenti. Il capitalismo e il consumismo sono onnipresenti. Certo, lì i ricchi stanno bene, ma un pavimento come quello che vediamo qui in questo appartamento, che in Italia costa poco, così bello, curato nei minimi dettagli, negli Stati Uniti non esiste. E naturalmente gli italiani fanno anche film meravigliosi e scrivono libri meravigliosi. E poi le città, non solo Roma! Una settimana fa sono stato a Macerata, ne sono rimasto estasiato. Una città di ventimila abitanti, così bella, e ce ne sono tantissime qui, città antiche ma ben tenute, dove ci si sente a proprio agio perché tutto è umano. I colori sono caldi, il cibo è buono, sono tranquille, e così via. Quindi capisco perfettamente questa *Italiensehnsucht*, questa nostalgia per l'Italia. Certo, anche l'America ha le sue virtù, oltre a tanta stupidità c'è anche molta intelligenza anche lì.

La tua opera letteraria non è necessariamente segnata dall'*Italiensehnsucht*, la nostalgia per l'Italia. Ma ora sei contagiato anche tu dalla famosa *Italiensehnsucht* tedesca?

Sì, assolutamente. Ho scoperto tutto solo qui. Tornerò in Germania e dirò a tutti quelli che ora rimpiangono gli Stati Uniti: «Oh, abbiamo scommesso sul cavallo sbagliato», e dirò loro: «Venite, andate in Italia, lasciatevi incantare, e posso garantirvi che gli Stati Uniti non vi mancheranno più».

Il tuo concetto di bellezza è cambiato dal tuo soggiorno?

No, non proprio, ma ora so meglio di cosa parlo. Voglio fare un esempio: in Germania ci sono architetti che si occupano di sostenibilità, che realizzano un'architettura sostenibile. Sono orgogliosi di spazi di coworking fatti con pallet e lamiere fustellate – solo che non sono belli. Non sono nemmeno sostenibili, perché se costruisci qualcosa che in realtà non ti piace, è solo questione di tempo – ma te ne vuoi liberare. Se invece costruisci qualcosa come in Italia, che dura centinaia di anni, allora è davvero sostenibile. Lo costruisci una volta e non lo devi più demolire, perché è bello, perché la gente lo ama, perché lo accetta. Sono arrivato alla conclusione che questa architettura, progettata per durare, diciamo, per l'eternità o almeno per molto tempo, è in realtà anche un'architettura di pace, perché se costruisci qualcosa e non ti dispiace che venga demolito, perché dovresti desiderare la pace? È stata un'idea che mi è venuta qui.

Quindi l'Italia non è un paese di grandi rivoluzioni?

Forse gli italiani sono stati abbastanza intelligenti da fare le guerre e portarle a termine in modo che

queste belle città non fossero proprio distrutte? Be', la Germania ha una storia completamente diversa. Dresda, ad esempio, è una delle città più belle ma, alla fine della Seconda guerra mondiale, è stata praticamente rasa al suolo. In casi del genere, a un certo punto non si ha più in mano la situazione. La Germania ha combattuto in modo tale che alla fine non importava più cosa veniva distrutto, e si è visto il risultato.

Facciata dell'Accademia Tedesca di Roma Villa Massimo

Il nuovo cancelliere tedesco Merz ha incontrato recentemente a Roma la presidente del Consiglio Giorgia Meloni e, quando è apparso insieme a lei davanti alla stampa, ha aperto il suo intervento con la frase: «L'Italia è il paese dei sogni dei tedeschi». È ancora così? Il cliché del paese dove fioriscono i limoni?

Credo che volesse solo fare un complimento. Ma credo anche che molti tedeschi sappiano esattamente quanto sia importante l'Italia, o quanto sia importante l'Impero Romano, e che noi discendiamo da esso. Circa due anni fa c'è stata una sorta di sfida su Tik Tok. Le donne dovevano chiedere ai loro mariti tedeschi quante volte al giorno pensavano all'Impero Romano. Le risposte sono state davvero sorprendenti: ci pensavano più volte al giorno! Ma c'è anche un'altra cosa: l'Italia ha semplicemente buon gusto, un modo enigmatico di rapportarsi alla storia. Sai, a Berlino c'è la Porta di Brandeburgo, che ha circa duecentocinquanta anni e dove non possono passare le auto. Qui abbiamo Porta Maggiore, che ha duemila anni ed è perfettamente integrata nel paesaggio urbano e

nella vita della città, ci passano tram e auto. E quegli acquedotti ormai senza senso? Sono lì semplicemente perché sono rimasti lì. Oggi non hanno più alcuna funzione, ma testimoniano ciò di cui erano capaci gli esseri umani, lo sforzo che è stato necessario per rifornire d'acqua questa città. Queste antiche costruzioni, oggi "inutili", come si direbbe in Germania, sono importanti per chi ci passa davanti, intendo i turisti. Non so cosa ne pensino i romani, se dicono che non servono o qualcosa del genere. A Berlino hanno abbattuto il Muro. Naturalmente era un edificio orribile, ma comunque interessante, una costruzione importante per la storia mondiale. Ci manca lo spirito italiano nell'approccio a queste cose. Non lasciamo passare le auto sotto la Porta di Brandeburgo, ma abbattiamo il muro di Berlino, in modo che non sia più possibile immaginare quel confine.

Cosa ti porti con te di questa città? Ingeborg Bachmann ha scritto il libro *Was ich in Rom sah und hörte* (1955), (*Quel che ho visto e udito a Roma* 2002)[1]. E tu, cosa hai visto e sentito?
Roma, la "Città Eterna" e "Caput mundi", non sono definizioni campate in aria. Non sono frutto dell'inventiva di un reparto di marketing. Roma può dimostrarlo, ha gli argomenti per farlo. Roma è una città affascinante. Certo, questa è anche un'espressione di vuota retorica, ma non voglio sembrare come "Quello che ho visto e udito a Roma", che non è un'affermazione su Roma. Per comprendere Roma non basta vedere e sentire, bisogna anche immaginare se stessi davvero dentro la città, mettere in gioco la propria immaginazione e ciò che si sa. Secondo Goethe, vediamo solo ciò che conosciamo[2], e nel caso di Roma è due-tre volte più vantaggioso sapere molto, perché così si vede di più. Ho sempre constatato che purtroppo so troppo poco per poter vedere davvero tutto ciò che mi si presenta davanti agli occhi.

Ma molti artisti e autori stranieri dicono anche che qui bisogna difendersi da questa supremazia della storia. Roma paralizzerebbe l'ispirazione – come davanti a un monumento di pietra che ci fa sentire piuttosto vuoti.
Sì, questa è la sfida, naturalmente. Anche a New York dicevano «If you can make it in New York City, you can make it anywhere», e naturalmente è così anche a Roma. Quando vieni qui e hai la sensazione di essere proprio qui e di avere qualcosa da dire, nonostante ti trovi di fronte a qualcosa del genere, allora ti può venire in mente qualcosa. Se sei a Wismar o a Krefeld, ovviamente non ti senti così oppresso, lì è più facile dire qualcosa ed essere ascoltati, credo. Ma poi è anche più difficile ottenere una risonanza globale. Quando sei qui, la cornice della città è qualcosa che ti chiede: «C'è

[1] Ingeborg Bachmann, *Quel che ho visto e udito a Roma*, in *Luogo eventuale*, trad. it. di Italo Alighiero Chiusano, Adelphi, Milano 2002, p. 33.
[2] Johann Wolfgang von Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. it. di Emilio Castellani, Mondadori, Milano 2017, p. 156.

davvero bisogno di te? Be', allora dimostra che c'è proprio bisogno di te». Devi sapere come ottenere rilevanza laddove sei circondato dall'imponenza. Quando ero agli inizi ed ero un autore sconosciuto, avevo anch'io questa sensazione. Mi dicevo: devi farti sentire, devi farti guardare. Così è nato *Helden wie wir* (1995), (*Eroi come noi* 1998). Avevo questo impulso, sapevo che non sarebbe stato facile perché ero sconosciuto, è una sensazione che puoi provare anche qui a Roma.

Mi viene in mente Theodor Mommsen, che una volta ha scritto: «A Roma non si sta senza avere propositi cosmopoliti»[3].

Forse la mia risposta è legata al lavoro che sto facendo. È un lavoro che ha un'ambizione globale, o meglio, che vuole essere comprensibile a livello globale. Tratta la felicità. La felicità è un grande tema, un tema molto presente nella letteratura.

Anche Roma è un motivo ricorrente?

Sì, Roma torna a essere la capitale del mondo, la capitale dello spirito, per così dire. È un romanzo distopico, ispirato naturalmente anche dal mio soggiorno qui, perché l'eroe principale a un certo punto si trasferisce nell'appartamento in cui ho vissuto questi mesi a Roma, ma non come artista. Lui vede solo che lì devono aver vissuto degli artisti.

Ma con Roma c'è un livello, un metro di misura, un motivo che mi è richiesto anche nelle riflessioni e con il quale mi trovo a mio agio.

A parte i libri sulla città di Roma con le sue attrazioni e i suoi "tesori nascosti", usati a mo' d'istruzioni per l'uso à la Grand Tour, Roma non è presente come motivo nella letteratura tedesca contemporanea, vero?

Questo è un altro punto su cui devo riflettere, su cui non posso essere approssimativo, su cui posso anche sbagliare. Non posso dire semplicemente: "Ora prendo Roma e il problema è risolto". Assolutamente no, perché su Roma è già stato detto così tanto che non posso, non devo ignorare questa tradizione e fare finta di essere il primo a dire qualcosa. È una sfida farlo, ma allo stesso tempo è importante per l'oggetto della riflessione.

Il tuo ultimo libro s'intitola *Meine Apokalypsen: Warum wir hoffen dürfen* (2023), (Le mie apocalissi: perché possiamo sperare). A Roma vedi le tracce della caduta di un impero.[4] Molte catastrofi hanno afflitto più volte questa città. La particolarità di Roma non sta forse più nelle sue rinascite che nei suoi declini?

[3] Theodor Mommsen, *Storia di Roma*, Vol. I, trad. it. di Guido Martellotti, Sansoni, Firenze 1960, p. 89.
[4] Thomas Brussig, *Meine Apokalypsen. Warum wir hoffen dürfen*, Wallstein, Göttingen 2023, pp. 110-112.

Probabilmente fa parte della sua natura, forse Roma ha sempre brillato così tanto che dopo ogni declino c'era l'impulso di ripristinare il vecchio, di dire sempre che era troppo bello per lasciarlo andare in rovina, di ricostruirlo, di continuare a costruirlo, di ampliarlo o di costruirci sopra. Ora la vedrei così. Il mio libro dice invece che gli esseri umani hanno sempre avuto la sensazione di trovarsi di fronte a qualcosa che non riescono a realizzare e hanno sempre pensato che si trattasse di sfide irrisolvibili, che ci avrebbero portato alla rovina. In questo senso nemmeno la temuta nuova catastrofe non è nulla di nuovo, ma qualcosa che è sempre esistito. Tra vent'anni non parleremo più di temi che oggi ci spaventano.

Thomas, quando nel 1995 con *Helden wie wir* sei salito con successo sul palcoscenico del mondo letterario, era caduto il muro di Berlino e le persone dell'Est e dell'Ovest si abbracciavano. Ora abbiamo guerre alle nostre porte, in Europa la destra viene legittimata e gli italiani, governati da una coalizione di destra, sono molto preoccupati per il riarmo della Germania. Da qui, come vedi il tuo Paese, la tua città, Berlino?
Kathrin, mia moglie, ha vissuto a lungo in Italia. Mi racconta sempre com'è l'Italia, nel modo più dettagliato possibile. Credo di aver imparato qualcosa anche da lei. Vedrò come sarà riabituarmi a Berlino. In ogni caso, non provo alcun entusiasmo all'idea di tornare. Ero piuttosto impaziente di tornare a Roma, a Villa Massimo. Forse non sarà poi così male tornare nella mia città, perché non mi piace molto il traffico di Roma. Inoltre, quando ci si imbatte continuamente in rovine antiche, non si possono costruire tunnel come dei pazzi. Questo lo capisco, la mia non è una critica, è il prezzo da pagare per la Città Eterna. Al momento anche la Germania ha problemi politici enormi con l'AfD. L'AfD non è tanto una forza politica populista di destra, ma rappresenta la destra radicale. Si può immaginare cosa succederebbe se arrivasse al governo. L'anno prossimo ci saranno le elezioni nel Land Sassonia-Anhalt. Lì l'AfD diventerà sicuramente il partito più forte, forse addirittura di gran lunga il più forte. Allora vedremo come andrà avanti nel Landtag.

Quando Giorgia Meloni, oramai due anni fa, è arrivata al governo con la sua coalizione di destra, molti in Germania erano preoccupati che i fascisti potessero arrivare al potere.
Ora dirò qualcosa di impopolare: sì, in Germania si diceva che a Roma i fascisti stavano per prendere il potere. Ora sono qui, e devo dire che me l'immaginavo diversamente. Se questo è fascismo, allora non ho più paura del fascismo. Ebbene, la destra in Italia è diversa. E in Italia la politica è diversa perché, da quando seguo la politica italiana, in Italia c'è sempre stato un disprezzo del popolo nei confronti della classe politica. In Germania non c'è mai stato. In Germania si facevano battute sui politici, li si derideva, forse li si guardava con sospetto, li si sottoponeva a standard morali più elevati

e si era piuttosto spietati quando non erano all'altezza delle aspettative. Ma si avevano comunque delle aspettative nei loro confronti. Si aveva ancora una sorta di rispetto, anche se venivano continuamente sorpresi a fare qualcosa che non avrebbero dovuto fare. In Italia sono stati sorpresi a fare cose molto peggiori, ma gli italiani non si aspettavano comunque nient'altro dai loro politici. Le relazioni di questi popoli con la propria classe politica sono diverse. E ora, con l'AfD, qualcosa si è incrinato in Germania: per la prima volta c'è un disprezzo per la classe politica portato all'attenzione dell'opinione pubblica da un partito politico e condiviso da molti. L'Italia ha diversi decenni di esperienza con questa mentalità di disprezzo per i politici, la Germania purtroppo sta recuperando terreno. In passato non invidiavo l'Italia per questo disprezzo dei politici, perché i politici fanno un lavoro importante. Ma forse i politici italiani se lo meritano. Merkel e Scholz, lo dico da scrittore, erano notoriamente lettori appassionati. Berlusconi possedeva delle case editrici, ma non leggeva. Forse è più facile disprezzare i propri politici quando si è italiani piuttosto che tedeschi.

Come fa un popolo a convivere con questo disprezzo per i politici (e molte altre istituzioni)? Ma prima non ammiravi il suo approccio con la storia e il suo stile di vita?

Abbiamo parlato di questo particolare e, per me, affascinante approccio con la propria storia, che naturalmente non esclude la rimozione. E ti racconto anche un'altra cosa: ho lavorato con Edgar Reitz (alla serie *Heimat*, 1992-2013), verso la fine degli anni Novanta. Parlava sempre con grande considerazione del senso artistico degli italiani, di quanto fosse un popolo amante dell'arte e di quanto fosse facile per lui qui far capire il proprio lavoro. Era sempre entusiasta di come reagivano gli italiani, ad esempio al Festival del Cinema di Venezia (ma non solo lì), di quanto fossero intelligenti i critici e le domande del pubblico. Non dimenticherò mai quello che mi ha raccontato. E ora c'è questa mentalità da best seller americana che domina molto di più in Germania, l'esatto contrario dell'esperienza raccontata da Reitz. Quindi un motivo in più, ora che sono tornato, per "indottrinare" la gente con l'Italia.

26 giugno 2025

Deutsche Fassung

BIBLIOGRAFIA

Brussig, Thomas, *Wasserfarben*, Aufbau, Berlin 1991 [trad. it. di Stefano Zangrando, *Fino a diventare uomini*, 66thand2nd, Roma 2011].

————, *Helden wie wir*, Volk & Welt, Berlin 1995 [trad. it. di Marina Bistolfi, *Eroi come noi*, Mondadori, Milano 1997].

————, *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, Volk & Welt, Berlin 1999 [trad. it. di Palma Severi, *In fondo al viale del sole*, Mondadori, Milano 2001; nuova ed. *Sonnenallee*, trad. it. di Alice Gardoncini, Einaudi, Torino 2025].

————, *Wie es leuchtet*, S. Fischer, Frankfurt am Main 2004.

———— - Reitz, Edgar, *Heimat 3. Chronik einer Zeitenwende*, btb, München 2004.

————, *Schiedsrichter Fertig*, Residenz, Sankt Pölten 2007 [trad. it. di Stefano Zangrando, *Litania di un arbitro*, 66thand2nd, Roma 2009].

————, *Hinterm Horizont*, Stage Entertainment, Berlin 2011.

————, *Das gibts in keinem Russenfilm*, S. Fischer, Frankfurt am Main 2015.

————, *Beste Absichten*, S. Fischer, Frankfurt am Main 2017.

————, *Die Verwandelten*, Wallstein, Göttingen 2020.

————, *Mats Hummels auf Parship*, Wallstein, Göttingen 2023.

————, *Meine Apokalypsen. Warum wir hoffen dürfen*, Wallstein, Göttingen 2023.

Eugenio Bernardi. Germanista, e non solo

di *Massimiliano De Villa*

Ho conosciuto Eugenio Bernardi alla fine degli anni Novanta, da studente di tedesco a Ca' Foscari. A noi, che eravamo alle prime armi, l'aria apparentemente austera, la corporatura imponente del prof. Bernardi mettevano un po' di soggezione; ci sembrava distante, quasi inavvicinabile. Lo vedevamo comparire al mezzanino di Palazzo Cosulich, dove ha sede la sezione di germanistica, depositare alcune copie dello «Spiegel»o della «Zeit» sull'espositore dei giornali, infilare il suo studio con le porte a vetro che sembravano l'ingresso di un salottino, infine socchiudere. Dentro regnava un silenzio fittissimo; da fuori, ne intuivamo la sagoma: era seduto e leggeva. Se esageravamo il tono delle nostre conversazioni, borbottava, con aria da burbero benefico, che quel vestibolo non era un *Bahnhofscafé*, che non eravamo al bar della stazione.

Qualche anno dopo – era il 2002, noi all'ultimo anno della vecchia laurea quadriennale – abbiamo seguito il suo corso di letteratura tedesca. Abituati ad andare a lezione con cracker, succhi di frutta e altri generi di conforto, avevamo subito capito che questo, con Bernardi, non si poteva fare. Al più tardi quando, a una mia amica che stava sgranocchiando in prima fila, il professore aveva detto, con tono tra il sorpreso e l'enfatico: «Ma signorina, non si mangia in aula!».

Cautele iniziali a parte, non ci era voluto molto per capire da quale angolo Bernardi guardasse ai testi. A lezione, sessanta ore a cavallo tra l'inverno e la primavera, leggevamo *Giornale di bordo dell'aeronauta Giannozzo* di Jean Paul, *La passeggiata* di Robert Walser, *Il nipote di Wittgenstein* di Thomas Bernhard. Da questi testi che ai nostri occhi inesperti, affezionati all'asse temporale, sembravano disparati, emergeva poco alla volta un'idea di scrittura che negava la linearità, smentiva la via che porta difilato alla conclusione, muovendosi invece per scarti, procedendo, veloce e musicale, tra digressioni, divagazioni, traiettorie a zigzag, proliferazioni della trama, bizzarrie dell'enunciazione, passeggiate del pensiero. Con la consapevolezza che queste «ghirlande sopra l'abisso», come le aveva definite Ladislao Mittner parlando proprio della prosa di Jean Paul[1], non erano fatuo ornamento ma paura del vuoto, incubo del non senso.

Di pagina in pagina, Bernardi mostrava chiara questa filigrana che, lo avrei capito poi, era anche un suo modo di guardare alla vita. La lettura ravvicinata dei testi e le prove di traduzione che ci offriva rivelavano una cura miniaturistica della parola. A noi studenti, che già da qualche anno eravamo felicemente impigliati nella prosa di Thomas Bernhard e prigionieri della sua ipnosi narrativa, era

[1] Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Vol. II, Einaudi, Torino 1964, pp. 643-673.

nota la sua attività di traduttore – leggendo Bernhard, si passava inevitabilmente per le rese in italiano di Bernardi – le sue lezioni confermavano quanto Eugenio amasse le parole, ne saggiasse la consistenza, ne sfogliasse gli strati, ne valutasse i sottintesi e le reti di significato, estendendone le catene associative e giocando spesso con i loro doppi e tripli sensi. Ho raramente conosciuto una persona con un umorismo più sottile e creativo del suo; fu subito evidente quando, a poche lezioni dall'inizio del corso, ci raccontò di quella volta che, vedendo un gatto ghermire un passero, in un salotto viennese in compagnia di amici, aveva chiosato la scena con un inarrivabile «Viel Spatz!», divertente *calembour* che tiene insieme la parola «Spatz» (passero) e l'espressione «Viel Spaß!» (buon divertimento). Ma la dedizione alla voce degli autori – l'empatia del porsi in ascolto di cui ha parlato il germanista, suo amico di sempre, Patrizio Collini in un ricordo recente – veniva a galla quando Eugenio, con tono spesso dubitante, mai dogmatico, valutava differenti possibilità di resa in italiano, soppesava sfumature, vagliava sinonimi, mescolando prove di traduzione a pezzi di vissuto. Come quando ci raccontò divertito di quanto fosse stato difficile, e oggetto di una lunga *querelle* con l'editore, tradurre il titolo del romanzo di Thomas Bernhard *Die Billigesser* (*I mangia a poco*, Adelphi, Milano 2000) o di quando, nel rivedere un'altra traduzione dello stesso autore, una famosa editor italiana, infatuatasi dell'aggettivo «atroce», l'avesse utilizzato a pioggia per tutto il corso del libro. E così scoprimmo che il prof. Bernardi non aveva tradotto (e introdotto, e annotato, e commentato) solo Jean Paul, Thomas Bernhard e Robert Walser ma anche Friedrich Dürrenmatt in due volumi della pregiata Biblioteca della Pléiade, poi Max Frisch, Botho Strauß, il *Torquato Tasso* di Goethe, Arthur Schnitzler (rifiutandosi però per acuto, sempre vigile, senso del ridicolo di renderne in italiano – l'editore lo avrebbe invece voluto – la pièce dal titolo *Professor Bernhardi*).

Per accenni che Eugenio spargeva tra una frase e l'altra, capivamo che, di là dalla letteratura, era interessato a molte altre cose: le mostre d'arte, gli spettacoli teatrali, il cinema, sopra tutto la musica. Ci suggeriva di guardarci intorno, di cercare anche fuori dal libro, di scoprire che cosa ci appassionasse; dovevamo individuare un'idea, non importava se grande o piccola, mettere a fuoco un interesse, assecondarlo con entusiasmo: il risultato, così diceva, non si sarebbe fatto attendere. E allora capitava, andando a vedere *Arca russa* di Sokurov al vecchio cinema dell'Accademia, di incontrarlo in sala e di scambiare con lui qualche opinione. Lo stesso sarebbe accaduto alcuni anni dopo, con *Il soccombente* di Thomas Bernhard in scena al Teatro Goldoni.

Mentre facevo lo scritto del concorso dottorale – era il settembre del 2005 – Eugenio, che presiedeva la commissione, si era avvicinato e mi aveva detto a bassa voce, riassumendo un proverbio tedesco: «Kürze ist Würze», per farmi capire, data la mia tendenza a straripare, che la brevità era il segreto. Erano poi seguiti seminari dottorali sul *Wuz* di Jean Paul, sul teatro di Thomas Bernhard, sulla noia in Georg Büchner. Un tema, quello della noia, che a Eugenio stava a cuore perché lo sbadiglio sul

mondo, e l'affanno di rintuzzarlo, mettevano a nudo, in Büchner ma non solo, il nervo dell'insignificanza. In quell'occasione avevo letto le sue introduzioni ai volumi del teatro di Bernhard – ristampati di recente da Einaudi – dove appare chiaro quanto il pendolarismo tra autenticità e finzione, tra autore e personaggio, tra realtà ed esagerazione, costituisca il nucleo della poetica di Bernhard. E soprattutto avevo letto la sua monografia, scritta a metà degli anni Settanta ma ancora freschissima, su Jean Paul[2]. Trecento pagine accurate, composte in uno stile garbato e mai legnoso, dove l'opera torrenziale dello scrittore, che Eugenio conosceva palmo a palmo, è perlustrata con finezza, in un'analisi che mostra, dietro le aggrovigliate strutture narrative e le fioriture dello stile di Jean Paul, l'angoscia del caos, esorcizzata nel movimento altalenante tra satira e commozione. Eugenio mi ripeteva spesso di averne letto tutte le opere, e chiunque conosca la copiosa produzione jeanpauliana, le centinaia di pagine dei romanzi e l'ampiezza del suo epistolario sa cosa implichi l'interezza.

Cortina d'Ampezzo

Gli anni successivi sono stati più densi: dal 2013 Eugenio e io siamo diventati amici, ci vedevamo almeno una volta a settimana, pranzavamo insieme alla locanda Il Mariner in Fondamenta della Misericordia. Mi parlava di molte cose: la sua infanzia a Cortina, le letture a scuola dai preti, la sua mamma che era nata sotto gli austriaci e che a lui piaceva guardare mentre cucinava. A Cortina era rimasto legatissimo, lì aveva mantenuto la residenza e spesso ritornava, d'estate ma non solo, a

[2] Eugenio Bernardi, *Jean Paul. Satira e sentimentalità*, Cisalpino, Milano 1974.

trovare i familiari e i molti amici che aveva mantenuto. Di Cortina ricordava spesso la vivacità degli anni Settanta, i cenacoli intellettuali, le molte persone che gli erano state a fianco, dallo psicoanalista Mario Trevi con la moglie Nora fino alla mitica ostessa Rachele Padovan che attirava a casa sua scrittori, artisti, editori – Filippo De Pisis, Goffredo Parise, Andrea Zanzotto, Giovanni Comisso, Mario Luzi, tanto per fare qualche nome – intrattenendoli con la gastronomia locale quando ancora il "chilometro zero" non era sulla bocca di tutti. Ma di Cortina lamentava anche, rispetto agli anni dorati della conca d'Ampezzo, il progressivo impoverimento, il turismo degradante, l'offerta culturale "mordi e fuggi", le spese faraoniche per le Olimpiadi dell'anno prossimo. Sempre a Cortina, Eugenio si era dato un gran da fare per la biblioteca comunale, curandone per anni le acquisizioni librarie con l'ancoraggio solido nei classici ma anche con un occhio di riguardo per la cultura locale.

La stessa biblioteca di germanistica a Ca' Foscari deve a lui buona parte del patrimonio librario: per anni, guidato da un'idea di completezza, Eugenio ha disposto l'acquisto delle grandi edizioni dei classici tedeschi, ma anche di studi più micrologici che ancora oggi rendono agevole, più che altrove, la consultazione e lo studio.

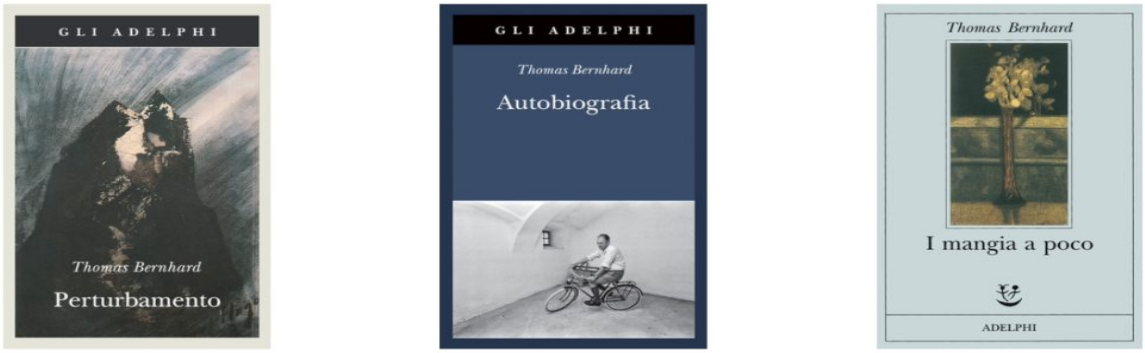
Aveva la passione dei libri, Eugenio: non da bibliomane – non dovevano per forza essere rari o di fattura preziosa – ma da lettore curioso e onnivoro, in grado di distinguere con precisione tra la bellezza durevole e l'effimero. A partire dal salone d'ingresso, attraverso tutte le stanze, casa sua era stipata di libri e dischi. Mi raccontava come, negli anni Settanta, da un intellettuale triestino di nome Dolfi avesse acquistato un'intera collezione di prime edizioni in tedesco: letteratura degli anni Venti – soprattutto espressionismo e Nuova oggettività – che faceva bella mostra di sé in una libreria a parte, nel suo studio. Ma erano tante le cose di cui parlava: di com'era Ca' Foscari nel passato, distante anni luce da oggi, moltissimo del suo maestro Ladislao Mittner di cui ricordava, con affetto misto a riserbo, tratti umani e scene di vita quotidiana. Per molti anni, Mittner aveva trascorso le vacanze estive a Cortina, trovando in Eugenio un compagno di conversazioni e gite: l'ultima escursione insieme, a luglio del 1974, attraverso il passo Cimabanche verso la Val Pusteria, è ricordata con nitidezza da Giuseppe Bevilacqua in un fascicolo di quegli «Annali di Ca' Foscari» che lo stesso Mittner aveva fondato e del cui Comitato di redazione Eugenio aveva fatto parte per trent'anni[3]. In casa conservava gelosamente un foglietto ingiallito, dove alla fine del 1974, appena concluso l'ultimo volume della monumentale *Storia della letteratura tedesca* (*Dai primordi pagani all'età barocca*), Mittner aveva scritto a penna, contento e giustamente orgoglioso, solo due parole seguite da un punto esclamativo: «Viva Lao!».

Ma Eugenio amava parlare anche di Thomas Bernhard che aveva incontrato a Gmunden, nell'Alta

[3] Giuseppe Bevilacqua, *In memoriam Ladislao Mittner*, in «Annali di Ca' Foscari», XIV, 1-2 (1975), pp. 5-14.

Austria, e che si era mostrato, fin da subito, divertito dalla somiglianza dei loro due cognomi: era – raccontava – tale e quale a uno dei suoi personaggi, con le stesse dismisure e le stesse stramberie. Pur nel piacere della conversazione, Eugenio non faceva facile commercio di ricordi: sapeva splendidamente evocare atmosfere e luoghi, anche con brevi aneddoti all'apparenza marginali, ma quando il discorso toccava persone care, spesso lo interrompeva, ritraendosi in un silenzio malinconico. Parlare, osservare, mettere le cose in relazione gli serviva, soprattutto negli ultimi anni, per tenere la testa in movimento in scia all'affermazione di Wittgenstein, che spesso citava, secondo cui «una buona similitudine rinfresca la mente»[4]. Aveva patito molto la pandemia e la rarefazione dei contatti che ne era seguita; in quei mesi di isolamento, diceva, si era reso conto di quanto la comunicazione fosse importante per dare senso al tempo. Ma non solo a voce emergeva la vivezza del suo pensiero: tutto quanto Eugenio scriveva, anche le mail, risultava fresco, mai affannoso o imbolsito dagli anni. Quando, di recente, avevo visto in scena *Prima della pensione* di Bernhard scrivendogli poi che la recitazione mi era parsa troppo enfatica, aveva risposto:

> Urlare è tipico degli attori italiani, un modo di prendere le distanze dal testo e dimostrare che non credono a quello che dicono. I testi di Bernhard non sono comici, anche i giochi di parole portano il segno della disperazione.



Libri curati e/o tradotti da Eugenio Bernardi

Nelle sue letture, nella sua attività di critico, mi pare che Eugenio fosse sulle tracce proprio di questo segno; lo avvertiva, lo intravedeva ma, insieme, lo esorcizzava in un movimento doppio che era forse la sua cifra: sentire chiaramente l'assottigliarsi delle cose, il pericolo dell'essere «prossimi a cadere» – proprio come Robert Walser che diceva di essere «immer dicht vor dem Sturz» – ma poi riuscire

[4] Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, trad. it. di Michele Ranchetti, Adelphi, Milano 1980, p. 56.

a tenersi in piedi. Negli ultimi tempi, quando ormai vista e udito erano scemati impedendogli di leggere e ascoltare musica, Eugenio pensava alle parole, alla loro origine, alle parentele di senso e di suono, ai passaggi da lingua a lingua. Le metteva in salvo una alla volta, scrivendole con grafia sempre più incerta su quaderni e taccuini, per paura di perderle. Allora lo sconforto si tramutava all'improvviso in un guizzo di vitalità: la disperazione era appena dietro l'angolo, ma ci si poteva ancora rallegrare per la fosforescenza di una parola che balena alla mente, dando conferma che ci siamo ancora e che, a dispetto di ogni nichilismo, va fatta salva la vita. In fondo – diceva Heine e sono certo che Eugenio lo avrebbe sottoscritto – dal sublime al ridicolo non c'è che un passo.[5]

6 luglio 2025

[5] Heinrich Heine, *Scritti sulla Germania*, trad. it. di Paolo Chiarini, Laterza, Bari 1979, p. 102.

PUBBLICAZIONI DI EUGENIO BERNARDI

Frisch, Max, *Diario d'antepace 1946-1949*, trad. it. di Eugenio Bernardi in collaborazione con Angelica Comello, Feltrinelli, Milano 1962.

Max Frisch e il romanzo-diario, in «Annali di Ca' Foscari», 6(1967), pp. 1-34.

Friedrich Dürrenmatt: dal grottesco alla drammaturgia del caso, in «Annali di Ca' Foscari», 7.1(1968), pp. 1-70.

Notizie sul caso Sternheim, in «Annali di Ca' Foscari», 9.1(1970), pp. 1-13.

Recensione a Norbert Miller, *Der empfindsame Erzähler - Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts,* München, Carl Hanser Verlag, 1968, in «Annali di Ca' Foscari», 10,1-2(1971), pp. 319-325.

Quintus Fixlein *e l'idillio programmatico*, in «Annali di Ca' Foscari», 11.2(1972), pp. 327-341.

Dürrenmatt, Friedrich, *La panne*, trad. it. di Eugenio Bernardi, in Friedrich Dürrenmatt, *Giochi patibolari*, Einaudi, Torino 1972.

Robert Walser. «L'Assistente», in Giuliano Baioni – Giuseppe Bevilacqua – Cesare Cases – Claudio Magris (eds.), *Il romanzo tedesco del Novecento*, Einaudi, Torino 1973, pp. 37-45.

Max Frisch. «Stiller», in Giuliano Baioni – Giuseppe Bevilacqua – Cesare Cases – Claudio Magris (eds.), *Il romanzo tedesco del Novecento*, Einaudi, Torino 1973, pp. 439-444.

Jean Paul: Satira e sentimentalità, Cisalpino, Milano 1974.

La grazia perduta, in «Annali di Ca' Foscari», 17.1(1978), pp. 3-10.

Jeanpauliana, in «Studi Germanici», n.s. 17-18(1979-1980) pp. 401-424.

Jean Paul, *Giornale di bordo dell'aeronauta Giannozzo*, tr. e a cura di Eugenio Bernardi, Adelphi, Milano 1981.

Bernhard, Thomas, *Perturbamento*, traduzione, cura e con una postfazione di Eugenio Bernardi, Adelphi, Milano 1981.

Prima dell'ultimo spettacolo, in Thomas Bernhard, *Perturbamento*, trad. it. di Eugenio Bernardi, Adelphi, Milano 1981, pp. 225-239.

Congiure, riti e ossessioni nel teatro di Thomas Bernhard, in La forza dell'Abitudine *di Thomas Bernhard*. (= i testi / gli spettacoli 6). Comprende gli atti del convegno *La perfidia dell'arte*, Sesto Fiorentino, 11/12 settembre 1982, Gruppo della Rocca Edizioni, Firenze 1982, pp. 15-25.

Thomas Bernhard in Italien, in Alfred Pitterschatscher (ed.), *Literarisches Kolloquium Linz 1984*, Literarisches Kolloquium, Linz 1984, pp. 175-186.

Jung, Franz, *Nostalgia*, trad. it. di Eugenio Bernardi, Piccolo Teatro, Milano 1984.

Bernhard, Thomas, *Alla meta*, trad. it. di Eugenio Bernardi, Ubulibri, Milano 1984.

La verità della menzogna, in Thomas Bernhard, *Teatro II*, Ubulibri, Milano 1984, pp. 3-24.

Artisti e dilettanti nel teatro di Thomas Bernhard, in «Annali di Ca' Foscari», 23.2(1984), pp. 51-68.

Amore, gioco, morte. Variazioni continue su un tema di fuga, in Arthur Schnitzler, *Commedie dell'estraneità e della seduzione (Terra sconosciuta – Professor Bernhardi – Commedia della seduzione)*, trad. it. di Roberto Menin – Eugenio Bernardi, Ubulibri, Milano 1985, pp. IX-XVI.

Schnitzler, Arthur, *Terra sconosciuta*, trad. it. di Eugenio Bernardi, Ubulibri, Milano 1985.

Schnitzler, Arthur, *Commedia della seduzione*, trad. it. di Eugenio Bernardi, Ubulibri, Milano 1985.

Traducteur, naufrageur, in «Cahier l'Envers du miroir», 1(1987), pp. 131-136.

Robert Walser und Jean Paul, in Paolo Chiarini – Hans Dieter Zimmermann, *"Immer dicht vor dem Sturze...". Zum Werk Robert Walsers*, Athenäum, Frankfurt a.M. 1987, pp. 187-198.

Bernhard, Thomas, *L'imitatore di voci*, trad. it. di Eugenio Bernardi, Adelphi, Milano 1987.

Introduzione e Note, in Johann Wolfgang Goethe, *Torquato Tasso*, Marsilio, Venezia 1988, pp. 9-46; pp. 255-268.

Goethe, Johann Wolfgang, *Clavigo*, trad. it. di Eugenio Bernardi, Centro Teatrale Bresciano, Brescia 1988.

Cercare di mettere un senso nell'assurdo, in Friedrich Dürrenmatt, *I fisici*, programma di sala, Teatro di Genova, Genova 1989, pp. 13-26.

Thomas Bernhard: trauma e teatralità, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Studi Tedeschi - AION», 33(1990), pp. 243-256.

Bernhard, Thomas, *Ritter, Dene, Voss*, trad. it. di Eugenio Bernardi, in Thomas Bernhard, *Teatro III*, Ubulibri, Milano 1990.

Thomas Bernhard e le sembianze dell'attore, in Thomas Bernhard, *Teatro III*, Ubulibri, Milano 1990, pp. 9-26.

Bernhard, lo zio e il nipote, in «L'indice», 1990, n.8

Tradurre Schnitzler, in *Venezia e le lingue e letterature straniere*, Bulzoni, Roma 1991, pp. 427-438.

Recensione a *Piazza degli eroi* in «L'Indice», marzo 1992.

Introduzione e Note, in Friedrich Dürrenmatt, *Romanzi e racconti*, Einaudi-Gallimard, Torino 1993, pp. IX-LXIII.

Bernhard, Thomas, *Ungenach*, trad. it. di Eugenio Bernardi, Einaudi, Torino 1993.

Strauß, Botho, *Lettera allo sposo*, trad. it. di Eugenio Bernardi, Edizioni del Festival, Todi 1993.

Bernhard, Thomas, *La cantina. Una via di scampo*, trad. it. di Eugenio Bernardi, Adelphi, Milano 1994.

Der Übersetzer im Stahlschrank, in Wolfram Bayer (ed.), *Kontinent Bernhard: Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, Böhlau, Wien 1995, pp. 100-106.

Una messinscena del pensiero, in Friedrich Dürrenmatt, *I dinosauri e la legge*, Einaudi, Torino 1995, pp. IX-XXII.

Thomas Bernhard e la tradizione, in Luigi Reitani (ed.), *Geometrie del dissenso. Tendenze della letteratura austriaca contemporanea*, Campanotto, Udine 1995, pp. 81-87.

Bernhards Stimme, in *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994*, Franz Gebesmair – Alfred Pitterschatscher (eds.), Bibliothek der Provinz, Weitra 1995, pp. 34-46.

Friedrich Dürrenmatt e la "drammaturgia dell'immaginazione", in «Annali di Ca' Foscari», 34, 1-2(1995), pp. 59-71.

La traduzione, in Luigi Maria Musati (ed.), *Le parole del teatro*, Transeuropa, Pisa 1995, pp. 209-215.

Dürrenmatt, Friedrich, *I dinosauri e la legge*, trad. it. di Eugenio Bernardi, Einaudi, Torino 1995.

Il Tasso di Goethe, in Daniele Rota (ed.), *Tasso e l'Europa*, Baroni, Viareggio 1996, pp. 183-206.

Max Frisch. «Trittico», in Marino Freschi (ed.), *Il teatro tedesco del Novecento*, CUEN, Roma 1998, pp. 219-223.

Commedie senza scampo, in Thomas Bernhard, *Teatro IV*, Ubulibri, Milano 1999, pp. 9-18.

"Ein Riß in der Schöpfung von oben bis unten". Georg Büchner e la rappresentazione del dolore, in Klaus Bergdolt - Dietrich von Engelhardt (eds.), *Schmerz in Wissenschaft, Kunst und Literatur*, Pressler, Hürtgenwald 2000, pp. 58-69.

Bernhard, Thomas, *I mangia a poco*, trad. it. di Eugenio Bernardi, Adelphi, Milano 2000.

La neve e le tenebre, in Thomas Bernhard, *La brigata dei cacciatori*, programma di sala, Teatro Stabile, Bolzano 2002, pp. 6-13.

Dürrenmatt, Friedrich, *Il matrimonio del signor Mississippi*, *Frank V*, *La meteora*, in Friedrich Dürrenmatt, *Teatro*, Einaudi, Torino 2002.

Dürrenmatt, Friedrich, a cura di Eugenio Bernardi, *Teatro*, Einaudi, Torino 2002.

Thomas Bernhard e «l'arte dell'esagerazione», in Thomas Bernhard, *Teatro V*, Ubulibri, Milano 2004, pp. 7-26.

Walser, Robert, *Ritratti di scrittori*, trad. it. di Eugenio Bernardi, Adelphi, Milano 2004.

Bernhard, Thomas, *Il Presidente*, trad. it. di Eugenio Bernardi, in Thomas Bernhard, *Teatro V*, Ubulibri, Milano 2004, pp. 27-116.

Robert Schumann lettore di Jean Paul, «Annali di Ca' Foscari», 47.1(2008), pp. 5-26.

L'incontro con il sogno. Poeti e scrittori di lingua tedesca a Venezia, in Uwe Israel (ed.), *La diversa visuale. Il fenomeno Venezia osservato dagli altri*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, pp. 151-171.

Friedrich Dürrenmatt, uno scrittore-detective: dalle congetture sulla giustizia alle indagini sul cervello, in Gabrio Forti – Claudia Mazzucato – Arianna Visconti (eds.), *Giustizia e letteratura I*, Vita e pensiero, Milano 2012, pp. 92-113.

Strauß, Botho, *L'inizio perduto: riflessioni sulla macchia e la linea*, a cura di Eugenio Bernardi, introduzione di Michele Sinico, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Dürrenmatt, Friedrich, *La panne*, trad. it. di Eugenio Bernardi, a cura di Roberto Cazzola, Adelphi, Milano 2014.

La verità della menzogna, in Thomas Bernhard, *Teatro II (La brigata dei cacciatori [1974] – Minetti [1977] – Alla meta [1981])*, trad. it. di Italo Alighiero Chiusano – Umberto Gandini – Eugenio Bernardi, Collezione Ubulibri, Einaudi, Torino 2015, pp. 3-24.

Thomas Bernhard e le sembianze dell'attore, in Thomas Bernhard, *Teatro III* (*L'apparenza inganna [1983] – Ritter, Dene, Voss [1984] – Semplicemente complicato [1986]*), trad. it. di Roberto Menin – Eugenio Bernardi – Umberto Gandini, Collezione Ubulibri, Einaudi, Torino 2016, pp. 5-51.

Commedie senza scampo, in Thomas Bernhard, *Teatro IV* (*L'ignorante e il folle [1972] – Immanuel Kant [1978] – Prima della pensione [1979]*), trad. it. di Roberto Menin – Umberto Gandini, prefazione a cura di Eugenio Bernardi, Collezione Ubulibri, Einaudi, Torino 2018, pp. 4-30.

Bernardi, Eugenio, *Thomas Bernhard e «l'arte dell'esagerazione»*, in Thomas Bernhard, *Teatro V* (*Il Presidente [1975] – Il teatrante [1984] – Elisabetta II [1987]*), trad. it. di Eugenio Bernardi – Umberto Gandini, introduzione a cura di Eugenio Bernardi, Collezione Ubulibri, Einaudi, Torino 2019, pp. 3-54.

Bernhard, Thomas, *Ungenach*. *Una liquidazione*, trad. it. di Eugenio Bernardi, Adelphi, Milano 2021.

RECENSIONI

Ritratti d'Austria

di *Patrick Guinand*

Sepp Dreissinger, *365 Portraits*, Album Verlag, Wien 2023.

«La fotografia è la più grande sciagura del XX secolo».[1] Almeno così sosteneva Thomas Bernhard nel suo ultimo romanzo *Estinzione*. Distorsione, sfiguramento, menzogna, Bernhard non aveva parole abbastanza dure per descrivere la cattura dei volti da parte della macchina fotografica. Ed è un eufemismo dire che evitava sistematicamente i fotografi.

Questa radicalità ha però un'eccezione: Sepp Dreissinger. Un altro tipo di misantropo, una personalità completa e intransigente nella quale Bernhard riponeva la sua fiducia. I ritratti di Bernhard nella sua fattoria a Ohlsdorf, non lontano da Gmunden e Salisburgo, sul Graben a Vienna o al Café Bräunerhof di Dreissinger, sono i più conosciuti, oggi entrati nella leggenda. Proprio come lo stesso Dreissinger, "il" fotografo di Bernhard.

Nel mese di dicembre 2023, Sepp Dreissinger pubblica finalmente il suo *opus magnum*, dopo quattro anni di preparazione, intitolato *365 Portraits*. Un'opera di 450 pagine, quasi tre chili, una somma di ritratti in bianco e nero, uno più impressionante dell'altro, dove vediamo che, per mezzo secolo, Dreissinger ha saputo guadagnarsi la fiducia delle personalità più forti o più ribelli della storia letteraria o artistica austriaca degli ultimi decenni.

Elfriede Jelinek, ritratta in copertina, Peter Handke, Klaus Kinski, Hans Carl Artmann, Werner Schwab, Gert Jonke, Klaus Maria Brandauer, Bruno Ganz, Gert Voss, Bernhard Minetti, Claus Peymann, George Tabori, Arnulf Rainer, Maria Lassnig, Hermann Nitsch, Friedrich Cerha, Friedrich Gulda, Nikolaus Harnoncourt, Michael Haneke o il Premio Nobel per la fisica 2022 Anton Zeilinger: sono tutti lì. E tanti altri, conosciuti e meno conosciuti nel panorama austriaco, che costituiscono una sorta di bibbia per chi vuole dare un volto alla ricchissima cultura austriaca del libro, della scena, della tela e del pensiero. Non manca, con grande rammarico di Dreissinger, che Ingeborg Bachmann, esiliata a Roma, morta prematuramente nel 1973.[2] Alcuni testi sono sparsi nell'opera, tra cui un omaggio alla rinomata scrittrice Elfriede Gerstl (1932-2009) accanto a un ritratto del 1995 di Dreissinger, scritto da Elfriede Jelinek.[3]

Pochissima la messa in scena, come nel caso della foto iconica del poeta Artmann, seduto sul letto

[1] Thomas Bernhard, *Estinzione*, trad. it. di Andreina Lavagetto, Adelphi, Milano 1996, p. 23.
[2] Cfr. Hans Höller, *Ingeborg Bachmann*, trad. it. di Cinzia Romani, Il Saggiatore, Milano 2001.
[3] Elfriede Jelinek, in Sepp Dreissinger, *365 Portraits*, Album Verlag, Wien 2023, p. 382.

con l'ombrello aperto, che riproduce il famoso dipinto di Carl Spitzweg *Il povero poeta* (1839), o è occasionalmente auto-messa in scena con Tabori che infilza l'occhio del ciclope al centro della fronte. Proprio come la stravagante pittrice Maria Lassnig, morta nel 2014 all'età di 95 anni, con la quale Dreissinger ha lavorato fino ai suoi ultimi istanti, con una rosa tra i denti o scoppiando a ridere nascosta dietro enormi occhiali neri. O ancora, fuori confine, lo stranissimo Daniel Emilfork, immortalato come una libellula da Fellini nel suo *Casanova*[4], qui a profetizzare come di consueto nel suo austero appartamentino tutto bianco di Montmartre a Parigi. Avendo messo in scena *Emilfork* due volte negli anni Settanta, posso dire che sì, è lui. È proprio lui.

Se no momenti *catturati*, dove si ha l'impressione che il soggetto fotografato, famoso o meno, sia interamente lì, spogliato di ogni artificiosità, davanti a noi. Grande arte. Anche la famosa foto di Bernhard seduto su una panchina del Graben, con tre bambini sorridenti dietro di lui, è stata il risultato di un momento. Dreissinger mi ha detto che questi tre bambini sono apparsi all'improvviso dietro a Bernhard e se ne sono andati subito. L'occasione del momento è stata colta e misteriosamente questa immagine effimera divenuta emblematica lascia una traccia per l'eternità. Proprio come quella di Bernhard al Bräunerhof, il suo caffè preferito, del resto anche il solito caffè di Paul Wittgenstein[5], nipote del filosofo, personaggio dell'omonimo romanzo, che abitava proprio sopra, con qualche giornale sparpagliato sul tavolo davanti a lui, ripresa di profilo, guardando in lontananza. Solo. Tutto è detto.

Thomas Bernhard, 1988, ©Sepp Dreissinger

[4] *Il Casanova di Federico Fellini, regia di Federico Fellini,* Italia 1976.

[5] Cfr. Thomas Bernhard, *Il nipote di Wittgenstein*, trad. it. di Renata Colorni, Adelphi, Milano 1989.

Non appena pubblicata, la critica, unanime, ha coperto l'opera d'ogni lode e oltre. Un'intera pagina dello *Standard,* dove Dreissinger, avaro di parole eppure possessore di innumerevoli aneddoti, ammette che più le persone sono difficili, meglio è, e dove Brandauer dice semplicemente di essere il miglior fotografo nel mondo[6]. Una doppia pagina nel *Falter*, che lo descrive come «*Meister der Meister*», Maestro dei maestri,[7] e cita a sostegno lo scrittore Wolf Wondratschek: «*wie Dreissinger Prominente wieder zu Menschen macht*»[8]. Delle celebrità, Dreissinger fa esseri umani. Ciò che Wondratschek conferma anche nel libro: «Er ist der Beste» lui è il migliore.[9] E la *Süddeutsche Zeitung* che arriva a qualificare Dreissinger come il «Beethoven» dell'arte del ritratto, per la sua capacità di variare le catture dei volti, come le Beethoveniane Diabelli-Variationen, di velare e svelare il più vicino possibile l'intimità degli esseri.[10] Ogni ritratto assume progressivamente un valore iconico. «*Was drin ist, muss hinaus*», Ciò che c'è deve uscire, gli piace dire.[11] E la *Süddeutsche Zeitung* afferma che Dreissinger è una leggenda.

Già nel 1990 Henri Cartier-Bresson riconobbe il talento di Dreissinger durante un incontro a Salisburgo. E gli specialisti avevano riconosciuto nel suo lavoro sui portieri di Vienna, Berlino e Parigi una somiglianza familiare con il lavoro di August Sander.[12] I suoi libri sul teatro e sugli attori[13], su Thomas Bernhard o sulla pittrice Maria Lassnig, o sui caffè viennesi sono oggi una fonte indispensabile[14].

Sempre autentico, immutato nei trent'anni da quando ci siamo conosciuti, dopo un incontro a Parigi su Bernhard, lontano da ogni mondanità, più noto in Germania che in Austria, come lui stesso osserva: c'è da scommettere che quest'ultima opera globale rafforzerà la sua reputazione. E che l'Austria riconoscerà finalmente il suo maestro del ritratto.

20 dicembre 2023

---

[6] Klaus Maria Brandauer, in «Der Standard», 16 dicembre 2023, p. 31.
[7] Klaus Maria Brandauer, in «Falter» n. 51/23, 20 dicembre 2023, p. 34.
[8] Wolf Wondratschek, *Ibi*, p. 35.
[9] Wolf Wondratschek, in S. Dreissinger, *365 Portraits*, cit., p. 12.
[10] Cfr. Ludwig van Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli*, Op. 120, 1823; cit. in «Süddeutsche Zeitung», 5 dicembre 2023, p. 11.
[11] S. Dreissinger, *365 Portraits*, cit., p. 8.
[12] Cfr. Sepp Dreissinger, *Hausmeister Portraits*, Otto Müller Verlag, Wien 1989; August Sander, *Antlitz der Zeit*, 1929.
[13] Sepp Dreissinger, *Hauptdarsteller/Selbstdarsteller*, Bibliothek der Provinz, Weitra 1990; Sepp Dreissinger, *Maria Lassnig - Gespräche und Fotos*, Album Verlag, Wien 2015; Sepp Dreissinger, *Alles Theater*, Deuticke Verlag, Wien 2000.
[14] Sepp Dreissinger, *Im Kaffeehaus*, Album Verlag, Wien 2017.

Deutsche Fassung

Version française

Perfect Show

di *Gerd Conradt*

traduzione di *Sandra Paoli*

Wim Wenders, *Perfect Days Tokyo*, Wenders Images – Master Mind Spoon, Berlin-Tokyo 2023.

Wim Wenders ha successo. È una celebrità a livello mondiale. La collezione dei riconoscimenti ricevuti riempie scaffali. Non è solo un regista, è autore, fotografo, pittore, produttore, ma è anche un marchio. Secondo quanto fa sapere lui stesso, ha realizzato settanta lungometraggi e 110 video pubblicitari.

Per molti cineasti, è l'onore più grande poter proiettare, una volta nella vita, un proprio film al prestigioso festival di Cannes. Wim Wenders è un ospite fisso lì. Venti delle sue opere, da Cannes, sono arrivate al grande pubblico. L'estate scorsa era rappresentato in Costa Azzurra con due nuovi film.

Dopo l'acclamata première del suo nuovo lungometraggio *Perfect Days* al Palais des Festivals di Cannes, si è divertito a camminare sul tappeto rosso in mezzo alla sua famiglia cinematografica, per poi tuffarsi nella folla di giornalisti che l'aspettavano lì alla fine. La squadra era vestita in modo stravagante dall'artista della moda giapponese Yohji Yamamoto. Wim Wenders di solito si fa vedere con a fianco la moglie Donata. Lui con un lungo cappotto nero di stoffa morbida, una farfalla audace al collo, sua moglie in rosso.

Cos'è una giornata perfetta? Nel nuovo film di Wim Wenders *Perfect Days*, un uomo anziano e di bell'aspetto ascolta, mentre guida per Tokyo, la canzone di Lou Reed da un vecchio mangianastri nel cruscotto.

Nella canzone, uscita nel 1972, Lou Reed, che di solito appare in pubblico in completo di pelle nera, canta di una giornata la cui perfezione consiste nella condivisione della felicità.[1] Una canzone d'amore. Alla fine, si conclude con dei versi che sono una citazione biblica: *You're going to reap just what you sow*, si raccoglie quel che si semina. Forse allude al benessere che si sente grazie al consumo di droghe, di eroina. Il suo effetto stimolante drena energia dal corpo alla fine della giornata, provocando come una sensazione di esaurimento. Il tuo stesso corpo si sente come un *cold turkey*.

La storia del film è raccontata in breve. Un anziano, sessantenne, è addetto alla pulizia dei bagni pubblici nel quartiere Shibuya di Tokyo. Questi luoghi del bisogno sono strutture *high-tech* realizzate

[1] Lou Reed, *Perfect Day*, prodotto da David Bowie – Mick Ronson, in *Transformer*, RCA Records, New York 1972.

in vetro, legno e cemento verniciato di bianco. Progettati da architetti famosi per i Giochi Olimpici del 2020 – che hanno dovuto essere cancellati a causa del Covid per essere poi tenuti l'anno dopo, nel 2021, a porte chiuse – questi templi dei servizi igienici non hanno avuto l'attenzione del pubblico mondiale.

La città di Tokyo si è rivolta al regista Wim Wenders, famoso in tutto il mondo per i suoi documentari e filmati pubblicitari, per rimediare a ciò che non aveva potuto aver luogo durante i Giochi Olimpici. Ma Wenders ha visto un potenziale in più in queste cattedrali dei bagni e, per l'attore molto popolare in Giappone Kōji Yakusho ha sviluppato il ruolo dell'uomo Hirayama, che pulisce regolarmente e in modo affidabile i bagni pubblici.

Scena dal film *Perfect Days* di Wim Wenders

Non sarebbe un film di Wim Wenders se Hirayama non fosse un uomo solo, ma Hirayama non è veramente solo. La sua vita è un ritmo. Ogni giorno inizia con gli stessi rituali: radersi, innaffiare i bonsai, prendere le chiavi, uscire dalla porta di casa, guardare il cielo, prendere una bevanda al caffè dal distributore accanto alla porta d'ingresso. Con indosso una tuta azzurra, sale sul suo mini-van, che contiene tutto ciò di cui ha bisogno per svolgere il suo lavoro, tutto meticolosamente com-partimentato. Un laboratorio mobile.

Pulisce con dedizione, trasmettendo calma e serenità. Trova la sua vocazione nel fare sempre le stesse cose. È vigile e allegro.
Hirayama parla a malapena, ma non è muto. Attraverso minimi gesti e ciò che il regista gli fa vedere, scopriamo chi potrebbe essere quest'uomo.
Dopo il lavoro, visita luoghi che probabilmente sono sempre gli stessi da anni: un bagno pubblico, il solito snack, una libreria – il tutto con brevi scambi di parole, sguardi, informazioni su cosa mangia, cosa legge.
Di tanto in tanto ci sono brevi momenti di pausa. Hirayama osserva le cime degli alberi e fotografa ciò che vede con una fotocamera analogica. Foglie, ramoscelli, rami, il cielo che scintilla in una varietà di sfumature di grigio.
Riceve la visita di sua nipote, che sta cercando in suo zio qualcosa che non può trovare nella sua famiglia. La porta con sé nei suoi giri nei bagni pubblici e le permette di prendere parte alla sua esistenza. Quando la sorella va a prendere la figlia che è scappata di casa, la nipote le chiede quando si rivedranno. «Adesso è adesso», dice lo zio, «e la prossima volta sarà la prossima volta.»
Mentre guida per la città, Hirayama ascolta musica dal suo registratore. *Perfect Day* di Lou Reed .
Eccoci in un tempo che, grazie a questa musica, sembra diventato senza tempo.
Cosa vuole dirci Wenders? Come si collegano le immagini del film alle immagini sul tappeto rosso di Cannes?
Penso a un film muto del 1924 che mi è rimasto in mente. In *L'ultima risata* di Friedrich Wilhelm Murnau, il grande Emil Jannings interpreta un portiere d'albergo – in una splendida uniforme e con maestosi baffi alla porta dell'Hotel Atlantic di Berlino.[2] Tra i suoi compiti c'è quello di aiutare gli ospiti dell'hotel a trasportare i bagagli.
Quando un giorno ha un malessere improvviso, la direzione lo retrocede ad addetto ai servizi igienici. Il film mostra nei dettagli la sofferenza di quest'uomo, per la prima volta con una telecamera in movimento. Una persona al gradino più basso della società, sia socialmente sia moralmente.[3]
Le scale del condominio dove viviamo noi vengono pulite una volta alla settimana. Da un piccolo gruppo di addetti alle pulizie, per lo più africani, che lavorano come lavoratori temporanei a cottimo. A differenza dell'uomo della toilette di Wim Wenders, hanno poco tempo e spesso dimenticano di pulire gli angoli con lo spazzolone. Invece, il nostro protagonista Hirayama si è costruito uno specchio speciale per raggiungere anche i punti più difficili.
A Cannes, Kōji Yakusho ha ricevuto la Palma d'Oro come miglior protagonista maschile per il ruolo

[2] Friedrich Wilhelm Murnau, *Der letzte Mann* (tit. it. *L'ultima risata*), 1924.
[3] *Ibi*.

di Hirayama. Agli Oscar 2024, il film *Perfect Days* ha rappresentato il Giappone.
Nella collezione di premi di Wim Wenders manca ancora un Oscar.
Resta da chiedersi se le riprese del film siano state così rilassate come la storia raccontata da Wim Wenders.
Cosa vuole raccontarci Wim Wenders con il suo abbigliamento chic sul red carpet? Rimani umile, accetta te stesso per come sei, sii felice, vivi la tua vita con dedizione, indipendentemente dal posto che occupi nella scala sociale, che tu sia povero o ricco?
A differenza del suo uomo dei bagni pubblici, Wenders punta alle stelle nel cielo del cinema mondiale.
Il festival di Cannes parla di denaro e potere. A proposito di vanità: le stelle sorgono e cadono.
Perfect Days è proiettato in tutto il mondo, non è un blockbuster, ma è sicuramente un buon affare – per Wenders e per il suo uomo dei bagni pubblici.

13 febbraio 2024

Deutsche Fassung

La Grande Vienna che ci parla del mondo di oggi

di *Sandra Paoli*

Arthur Schnitzler, *Il sottotenente Gustl*, a cura di Elisabeth Galvan, traduzione di Renata Colorni, Rizzoli, Milano 2024.

«Una svolta radicale»[1], quella di Sigmund Freud e Arthur Schnitzler. Così la definisce Elisabeth Galvan, riferendosi alla pubblicazione, nel 1900, dell'*Interpretazione dei sogni*[2] e di *Sottotenente Gustl*. Opere diverse tra loro, ma legate l'una all'altra. Il lavoro di Schnitzler arriva poco dopo *L'interpretazione dei sogni*, è la prima novella in lingua tedesca scritta interamente con la tecnica del monologo interiore, che riproduce i pensieri come appaiono nella mente del personaggio[3]. Il lettore, rileva Galvan, ha accesso diretto alla mente e alla psiche di un giovane ufficiale dell'esercito austro-ungarico, ai pensieri che incombono dopo aver subito l'affronto di un fornaio. Un oltraggio a cui il sottotenente non può porre rimedio se non con il suicidio, pensa tra sé il protagonista.
«Un capolavoro», definì l'autore stesso la novella, appena terminata[4]. Un entusiasmo che finì per cozzare contro il muro autoprotettivo degli ambienti militari e conservatori. La novella destò scandalo e l'autore, ufficiale di riserva dell'esercito, fu accusato di vilipendio e degradato a soldato semplice.
Il successo del racconto avrebbe dato ragione a Schnitzler, una lunga scia di apprezzamento che arriva fino ai nostri giorni. Numerose sono state le edizioni di *Leutnant Gustl* e Bur ora propone una nuova traduzione in lingua italiana, con testo a fronte, di Renata Colorni, traduttrice di autori quali Thomas Mann, Sigmund Freud, Elias Canetti.
In questa nuova edizione, il lettore è portato per mano nel cuore del racconto. E le immagini sono di aiuto. A partire dalla copertina, un *Autoritratto* di Egon Schiele[5]. Secondo lo storico dell'arte Franco Miracco è «un'immagine in cui il soggetto s'interroga, si autoanalizza, un'immagine perfetta per Schnitzler»[6]. Per la prima volta un'edizione italiana propone le illustrazioni di Moritz Coschell, realizzate appositamente per la prima pubblicazione tedesca del 1901[7]. Immagini che disegnano bene

---

[1] Elisabeth Galvan, *La gaia apocalisse del sottotenente*, in Arthur Schnitzler, *Il sottotenente Gustl*, Rizzoli, Milano 2024, p. 5.
[2] Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke, Leipzig-Wien 1900 [trad. it. di Elvio Fachinelli - Herma Trettl, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 3, Boringhieri, Torino 1966].
[3] E. Galvan, *La gaia apocalisse del sottotenente*, *op. cit.*, pp. 8-9.
[4] Arthur Schnitzler, *Diari e lettere*, Le Comete, Feltrinelli, Milano 2006, p. 89.
[5] Egon Schiele, *Autoritratto*, 1914.
[6] Conversazione privata con Franco Miracco, Venezia, 5 luglio 2024.
[7] *Illustrazioni di Moritz Coschell*, op. cit., pp. 143-156.

un’epoca, un mondo.

L’introduzione di Elisabeth Galvan fa un quadro del contesto in cui *Gustl* fu realizzato. La Grande Vienna a cavallo tra Ottocento e Novecento. Una delle capitali europee della cultura, laboratorio unico in campo intellettuale, culturale e scientifico e luogo fondamentale per la nascita della psicoanalisi. È un *humus* culturale che fa da sfondo e dà leva al processo di conoscenza e dell'addentrarsi nella psiche umana e nella sua rappresentazione in letteratura. Le peculiarità della lingua e della tecnica narrativa mettono in risalto i due temi – l’esercito e le donne – attorno ai quali ruotano i pensieri del protagonista, personaggio aggressivo, insicuro, animato da risentimento sociale, misoginia e antisemitismo. Sono pagine di grande interesse, queste, nel testo introduttivo di Elisabeth Galvan. In particolare, il riferimento all’uso del termine *antisemitisch* nel dibattito politico e alla multietnicità dell’impero austro-ungarico. L’introduzione si conclude con una parte dedicata alla topografia di Vienna e al percorso compiuto da Gustl, nello spirito di mettere nella giusta evidenza l’importanza del luogo in cui si svolgono gli avvenimenti narrati. Utile, a questo proposito, una mappa di Angelo Valenti, che rende visibile il tragitto compiuto dal giovane nella capitale dell’impero austro-ungarico, in cui è stata concepita e in cui si svolge la storia[8].

Vanno inoltre contemplate una cronologia della vita e delle opere di Schnitzler e una bibliografia, che permettono ulteriori approfondimenti.

Perché riproporre un’opera di fondamentale importanza, e tuttavia consegnata a tempi ormai remoti? Perché quei tempi sono tutt’altro che remoti, pensando solo a un paio dei temi centrali messi in luce dalla curatrice dell’opera: antisemitismo e misoginia. Ma anche pensando ai sentimenti diffusi nella nostra attuale, concitata, convivenza, come l’aggressività e l’invidia sociale. Un materiale umano che rende l’opera quanto mai attuale.

17 luglio 2024

[8] Angelo Valenti, *Topografia del sottotenente Gustl*, in *Ibi*, p. 122.

Due solitudini in un mondo scomparso

di *Paola Quadrelli*

Paul Celan– Gustav Chomed,«*Ho bisogno delle tue lettere*», a cura di Anna Ruchat, trad. it. di Annalisa Nelson e Maria Chiara Susini, Ibis, Como-Pavia 2024.

La pubblicazione dei carteggi di Paul Celan, promossa in Germania dall'editore Suhrkamp[1], ha influenzato in profondità la *Celan-Forschung* degli ultimi vent'anni, contribuendo a una più precisa conoscenza della biografia e della psicologia del poeta e sciogliendo persino, talora, tramite l'ancoraggio a riferimenti concreti, un dettato poetico altrimenti chiuso in un ermetismo apparentemente impenetrabile.

Proprio all'epistolario di Celan e alle testimonianze di amicizia inedite in italiano è dedicata la nuova collana *Rive dell'altro*[2], curata da Domenico Brancale e Anna Ruchat per l'editore Ibis[3], di cui il presente libretto costituisce il volume inaugurale. Interlocutore di Celan è qui Gustav Chomed (1920-2002), ebreo di lingua tedesca e amico d'infanzia del poeta. Lo scambio epistolare, che conosce lunghe interruzioni, inizia con una lettera di Celan del dicembre 1938, quando il giovane è studente di medicina a Tours, e termina con una lettera di Chomed del 5 aprile 1970, ovvero quindici giorni prima del suicidio del poeta. L'ampio arco temporale, la confidenza regnante tra i due, la comune provenienza da un mondo scomparso (più volte viene evocata nelle lettere come un'immagine fantasmatica e struggente la *Töpfergasse* in cui abitava Chomed da bambino e in cui i due amici giocavano), l'estraneità di Chomed dagli ambienti letterari ed editoriali determinano la pregevole spontaneità e autenticità del presente scambio epistolare che permette anche di gettare uno sguardo commovente sulla solitudine e la reciproca incomunicabilità di due uomini, interiormente vicini per la comune estrazione linguistico-culturale e per antichi affetti, ma al contempo irrimediabilmente lontani.

Sulla malattia psichiatrica di Celan già molto si sapeva: queste lettere, che dopo quel primo messaggio del 1938 riprendono nel gennaio 1962, ci mostrano Celan prostrato per la campagna diffamatoria intentata dalla vedova di Yvan Goll e seguono il declino psichico del poeta, dai ricoveri in

[1] Cfr. Paul Celan, *Briefe 1934-1970*, Barbara Wiedemann (ed.), Suhrkamp, Frankfurt am Main 2019.
[2] Cfr. Domenico Brancale - Anna Ruchat (eds.), Collana *Rive dell'altro*, Ibis, Como-Pavia 2024.
[3] Paul Celan – Gustav Chomed, «*Ho bisogno delle tue lettere*», Anna Ruchat (ed.), trad. it. di Annalisa Nelson - Maria Chiara Susini, Ibis, Como-Pavia 2024.

clinica, alla separazione dalla moglie, alle lamentele per le perdite di memoria dovute ai trattamenti farmacologici; solo e disilluso è però anche Gustav Chomed, di famiglia ebraica tedesca assimilata – la madre, come i genitori di Celan, era morta assassinata durante la Shoah –, che aveva dovuto abbandonare precocemente gli studi. Dopo aver combattuto in Germania come soldato dell'Armata Rossa, Chomed era rientrato nella natia Czernowitz, ormai appartenente alla RSS Ucraina, ritrovandosi dunque al di là della Cortina di ferro, senza più possibilità di emigrare (riuscirà a emigrare in Israele solamente nel 1972, ci informa la nota dei curatori) e neppure di viaggiare (l'ultima lettera si chiude con un vagheggiato viaggio a Parigi in visita all'amico).

Al momento della ripresa dell'epistolario, nel 1962, Chomed vive con la moglie Tanja e la figlia Rachel a Czernowitz, dove lavora come capo contabile nell'ospedale locale; svolge dunque un lavoro lontano dalle passioni culturali che pur lo animavano e ha abbandonato la lingua tedesca a favore del russo, poiché la moglie, un'ebrea della Bessarabia, rifiuta il tedesco in quanto lingua dei carnefici. Alla disillusione per la fallita assimilazione ebraico-tedesca accenna Chomed stesso, quando scrive:

> La tragedia della nostra vita non è il fatto che la Töpfergasse è scomparsa. La tragedia è che non c'è mai stata se non nella nostra immaginazione. Siamo figli spirituali di una Germania dei poeti e dei pensatori che non esiste più da molto tempo.[4]

E all'amico, che lamenta la propria solitudine spirituale nell'"Occidente dorato", egli replica «Anch'io sono solo, come lo è chiunque di noi che abbia conservato la propria libertà interiore»[5].

Informazioni sulle relative condizioni di vita nonché aggiornamenti su comuni amici, scambi di libri (Celan invia a Chomed nel 1966 due suoi volumi di poesie e sue traduzioni di Mandel'štam ed Esenin[6]), sobrie ma intense parole di ammirazione di Chomed per l'amico poeta («Tu sei probabilmente il solo di tutti noi a essersi conquistato un posto nella memoria delle generazioni a venire, e questo vorrà pur dire qualcosa»[7]), affermazioni elusive a beneficio della censura (nella lettera del 24 dicembre 1969 Chomed non nomina esplicitamente Israele per timore dell'antisemitismo sovietico) compongono un dialogo commovente, che nella sua composta e dolorosa reticenza ci offre non solo

[4] Gustav Chomed, *lettera del 17 febbraio 1962*, in Paul Celan – Gustav Chomed, «*Ho bisogno delle tue lettere*», *op. cit.*, p. 29.
[5] *Ibi*, p. 30.
[6] Si tratta di: Paul Celan, *Mohn und Gedächtnis*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1965, Paul Celan, *Sprachgitter*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1961, Osip Mandel'štam, *Gedichte*, trad. ted. di Paul Celan, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1959; Sergej Esenin, *Gedichte*, Paul Celan (ed.), trad. ted. di Paul Celan, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1961.
[7] Gustav Chomed, *lettera del 14 novembre 1965*, in «*Ho bisogno delle tue lettere*», op. cit., pp. 73-74.

squarci sulla biografia di un sommo poeta, ma ci restituisce pure l’amara condizione di esilio interiore in cui viveva un ebreo sovietico negli anni Sessanta.

22 novembre 2024

Berlino. Diario di una hubot

di *Paola Del Zoppo*

Emma Braslavsky, *Era pallida la notte, brillavano le luci*, traduzione di Diana Battisti, La conchiglia di Santiago, San Miniato 2024.

A Berlino, fra qualche decennio, la città è vivace grazie anche all'industria degli hubot: le aziende di robotica creano partner artificiali indistinguibili dalle persone reali. Ogni desiderio relazionale può quindi essere soddisfatto, la felicità di coppia e la completa eliminazione della solitudine stanno per diventare realtà. Eppure il numero dei suicidi è quadruplicato: sempre più persone muoiono, alienate, disperate, silenziose. Esistono, certo, modelli di hubot così avanzati e "accuratamente adattati" ai desideri – forse anch'essi indotti – dei rispettivi proprietari, primi fra tutti quelli sessuali, con cui le menti vengono controllate e assopite. Ma a quanto pare, anche se i nuovi esseri hanno imparato ad arte a simulare amore e affetto, non sono in grado di assumersi la responsabilità di coloro con cui convivono, non riescono a condividerne frustrazioni e imbarazzi, non concepiscono un'idea di amore assoluto o relativo che sia, che dunque sfuma su uno sfondo sempre più sfocato lasciando il campo della motivazione all'azione e del sogno sempre più agibile per altri stimoli, aggressività, autodistruzione, rabbia. L'ondata di suicidi diventa un problema economico. Per questo arriva sul mercato un prodotto diverso: Roberta, un nuovo tipo di hubot, o meglio un tipo di hubot sperimentale, adattato per altri compiti. Ci si aspetta da lei che individui i parenti dei suicidi per risparmiare all'ufficio di previdenza sociale le spese dei funerali. Se il prototipo non renderà a sufficienza, verrà smantellato in singole parti da rivendere alla robotica domestica.

Lo stile della voce narrante è laconico, ironico e ricco di neologismi originali, ma anche mutevole. Non sappiamo e non sapremo se gli androidi possono essere gli esseri più felici al mondo, ma a quanto pare hanno una grande capacità di creazione lessicale, che permette a Roberta di definire gradualmente gli oggetti e gli eventi che vede e vive e di assemblare anche concetti originali, come Diana Battisti, traduttrice del libro, nota nella prefazione in cui dà anche una breve testimonianza della creatività necessaria a rendere i giochi stilistici del romanzo[1]. Anche le numerose metafore usate dalla voce narrante e nei dialoghi sono una rappresentazione, una messa in scena del ragionamento analogico di Roberta, svelano i livelli metatestuali, così come le innumerevoli allusioni intertestuali, dalle massime di Lenin all'*Ulisse* di Joyce. La traduttrice si muove agilmente tra i riferimenti, permettendo anche ai lettori italiani di cogliere l'essenza del messaggio: la scrittura è anche

[1] Emma Braslavsky, *Era pallida la notte, brillavano le luci*, San Miniato 2024, pp. 5–10.

presenza di altri, e non esiste se non considerando il suo passato, le scritture di altri che la formano. Si tratta di un messaggio che è anche metatestualmente ben intessuto nella trama, che fa tema del concetto stesso di somiglianza e ri-creazione.

Il romanzo si apre cupo tra le strade di Berlino e inquadra con un movimento molto rapido Lennard, presentato con i tipici tratti dell'outsider, un uomo la cui esistenza è un insieme di mancanze, che però ha, come è consono che sia, una mente creativa e in un certo senso poetica, da mantenere "poco lucida" dall'uso di droghe. Lennard non sembra avere nessuna percezione obiettiva della realtà, non sembra avere neanche grande spessore caratteriale, eppure la sua sofferenza è dichiarata e ha una profondità doppia: è reale nel mondo della narrazione e contemporaneamente ha una funzione parodica rispetto alle più note narrazioni fantascientifiche che inanellano descrizioni su descrizioni della potenza di agenti psicotropi del futuro e mostrano società dedite agli eccessi e allo sballo:

> Per la prima volta Beata gli aveva fatto le coccole a letto. Lui non voleva sesso. Abbracciò il corpo caldo di lei e si abbandonò al ritmico sollevarsi e abbassarsi della sua cassa toracica. Come un neonato si raggomitolò, attendendo invano il sonno, un sogno. Aveva preso tranquillanti e calmanti a sufficienza, i sogni avrebbero dovuto trovare via libera. O no? Ecco! Se ne stava pur sdraiato, felice come non mai, su di un caldo petto, e finalmente succhiava indisturbato la vita. Quanto ci aveva lavorato duramente. Quasi metà della vita aveva dovuto lottare. Come mai adesso non arrivava la ricompensa? Nessun sogno, nemmeno uno di quelli piccoli e buffi al profumo di bonbon, né di quelli idioti e rosacei con unicorni volanti e canterini?[2]

Non ci sarebbe stato bisogno di segnalare con richiami così espliciti (i sogni e gli unicorni) il rovesciamento di *Blade Runner*, o anche contemporaneamente del suo ben diverso antecedente narrativo *Gli androidi sognano pecore elettriche?* di Philip K. Dick[3] – che a tratti sfocia nella riscrittura, a partire dal tono della voce narrante e dalla descrizione di spazi e del gioco tra luci e buio, e dalla parziale e graduale fusione di punti di vista e personalità della hubot e di Lennard, su cui lei si trova ad indagare. Braslavsky dimostra fin da subito di voler giocare proprio sui confini. Mentre Lennard somiglia più al Deckard del romanzo, infatti, Roberta più facilmente è legata al Deckard del film di Ridley Scott, che tanto ha influenzato gli immaginari fantascientifici contemporanei.

Quasi subito è la stessa atmosfera da noir di *Blade Runner* ad avvolgere lo scenario, mentre solo gradualmente, di pagina in pagina, ci viene svelata l'impostazione speculativa proprio tramite la descrizione di ambienti e oggetti e una continua insistenza sulla presenza di animali non meccanici,

[2] E. Braslavsky, *Era pallida la notte, brillavano le luci*, *op. cit.*, p. 18.
[3] Cfr. Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Doubleday, New York 1968.

tanto importanti nel racconto di Dick. Lennard stesso quindi sembra destinato a diventare un "personaggio vuoto", proprio come nel romanzo storico classico, una funzione che non sa di esserlo, apparentemente una comparsa in un romanzo che ha la determinazione narrativa di un *fake meta-fictional novel* e che è invece un mistery fantascientifico-filosofico. A partire proprio da Lennard, però, le persone in carne ed ossa nel romanzo diventano ipotesti, cornice alla linea narrativa criminale, alla visione mainstream del mondo dei sintetici, per richiamare altre diciture tipiche recenti. Persino un personaggio di "donna forte", come ora si usa dire per attrarre il pubblico delle serie Tv, come Cleo Bruns, la poliziotta capo di Roberta, non raggiungerà mai la cerchia dei personaggi davvero funzionali alla storia.

Morto Lennard, la voce narrante segue la nuova hubot, di cui a quanto pare conosce molto bene i circuiti. Chi sta raccontando? Il sistema di informazioni condivise con i lettori, il linguaggio a tratti scolastico a tratti fluido e persino molto elegante fa sì che si avverta la presenza di una vacillante istanza narrativa, forse inattendibile. Roberta, man mano, si mostra insoddisfatta di alcune sue mancanze, finisce per rischiare di fallire la missione sia come donna che come hubot che come personaggio. Se l'investigatrice sia poi effettivamente una donna e se questo corrisponda all'essere femmina, diventa una questione sempre più aperta nel corso del romanzo. Qui Roberta, al contrario del Deckard di *Blade Runner*, sa di essere un ginoide, ma non sa quanto della sua personalità sia assimilabile al genere umano o ad esso rassomigliante. Sembra inizialmente priva di motivazione propria – eppure ne sviluppa fin troppo rapidamente una tramite le esperienze degli incontri con persone e altri hubot, tanto rapidamente da stupire con alcune reazioni verbali le lettrici e i lettori che ne seguono le vicende.

> Ma era poi così importante rappresentare una donna? Poteva essere qualunque cosa, uomo, donna o animale, in effetti era asessuata e aveva un'identità fluida. Non era per questo che i colleghi al distretto avevano paura di lei, perché non era umana? Perché doveva servirsi di quei ridicoli, arcaici giochetti di potere? Poteva essere Roberta con un genere qualunque. Lei era libera.[4]

Le meditazioni dell'investigatrice, in cui le domande talvolta sembrano superflue e retoriche, sono in realtà anche un espediente metanarrativo. Roberta è un'intelligenza artificiale, ha bisogno di domande a cui rispondere per elaborare processi e progredire. La voce narrante si fonde in modo sempre più indissolubile con le percezioni di Roberta e i suoi dubbi, e in molti passi del romanzo si sfiora quasi un tono saggistico o giornalistico nell'elencazione di domande e di riflessioni sui temi

[4] E. Braslavsky, *Era pallida la notte, brillavano le luci*, *op. cit.*, p. 57.

che l'autrice vuole consegnare ai lettori. Ciò che vede e riconosce, nelle relazioni intraumane e tra umani e hubot e nei piccoli "svelamenti" di situazioni legate perlopiù alla violenza di genere e alla discriminazione sessuale, condurrà alla risoluzione del caso in modo trasversale, in connessione con la sua scoperta dell'umanità e delle distorsioni della socialità umana.

Per Roberta, l'aggressività delle "persone di sesso maschile" è una scoperta più grottesca che spaventosa, data la sua superiorità fisica che rovescia il paradigma del sesso debole fin nelle basi più banali. D'altra parte, la hubot, dotata dall'inizio della sua esistenza dell'accesso all'intera conoscenza di Internet, sembra essere la dimostrazione che quel sapere non restituisce una visione adeguata della realtà né delle conoscenze scientifiche di base se non attraverso le giuste interrogazioni. Le questioni aperte rispetto alle conoscenze e quindi alla personalità della hubot funzionano come un dispositivo di verifica del processo di lettura. L'investigatrice deve svolgere il suo lavoro, ma proprio come il detective di *Blade Runner* è un personaggio più vicino ai *tough guys* del noir *hard boiled* che ai detective deduttivi. Eppure, anche qui Braslavsky opera in modo sincretico: siamo in ambito ben radicato nella tradizione tedescofona del poliziesco, in cui fin dagli anni Trenta vengono accolte le istanze del romanzo sociale (con in parte l'influsso di Simenon).

Il *Kriminalroman*, che comprende il poliziesco, la detective story e le altre numerose declinazioni del romanzo del crimine, per tutto il Novecento prende su di sé il compito di svelare «tramite il medium estetico, il mistero della società de-realizzata e delle sue marionette prive di sostanza. La sua struttura artistica trasforma la vita che risulta incomprensibile in una traducibile immagine rovesciata della realtà autentica [...]. Se non subentrasse, come ulteriore condizione, la pretesa della ratio, che si crede autonoma, al predominio assoluto, la vita ormai priva di direzione potrebbe continuare a proliferare nelle sue forme rinsecchite»[5]. Questa proliferazione è esattamente ciò che leggiamo rappresentata in *Era buia la notte, splendevano le luci*, in una sua declinazione in quella che oggi è detta spesso con troppa faciloneria "distopia", e cioè in una fiction speculativa che, per mettere in scena le crisi del presente, racconta scenari futuri possibili.

Ma la radice poliziesco-sociale resta ben chiara, in una coniugazione raffinata. Come notava Glauser, a cui ancora è intitolato il più importante premio letterario per la letteratura crime[6], proprio negli anni in cui i detective cambiavano faccia e si cominciavano ad affacciare investigatori "che non erano macchine" e che vivevano in luoghi assimilabili senza troppa fantasia alla distopia oggi percepita

[5] S. Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat,*Suhrkamp, Frankfurt 1971*;* trad. it. *Il romanzo poliziesco,* Editori Riuniti, Roma 1984 (qui p. 29).
[6] Cfr. *Friedrich-Glauser-Preis*, 1987.

solo come strategia finzionale, è la pretesa stessa «di dividere gli uomini in buoni e malvagi» ad essere «riduttiva e poco rispondente alla realtà delle cose». Ma, continuava Glauser:

> … l'assassino, "un uomo malvagio, certo (in generale)", come scrive lei, l'assassino sconta i suoi crimini sulla sedia elettrica, sulla ghigliottina, sul patibolo, sempre che non preferisca suicidarsi. Bene. D'accordo! Ma perché l'assassino è "un uomo malvagio, certo"? Esistono uomini certamente malvagi in generale e non certamente buoni in particolare? Ma esistono uomini buoni e uomini malvagi? Gli uomini non sono semplicemente uomini – né bestie né santi, uomini mediocri, né eroi né vecchie volpi né abili, né ingegnosi né «malvagi, certo», ma semplicemente uomini [...]. Non abbiamo noi scrittori il dovere – anche quando creiamo tensione, anche quando idealizziamo –, sempre e comunque (senza tenere prediche, s'intende), di far notare che esiste solo una differenza piccolissima, appena visibile tra l'"uomo malvagio, certo" e tra quello "abile, ingegnoso, dalle riflessioni puntuali"? Vede, gli interrogativi mi tormentano come tafani in luglio.[7]

Se nel romanzo le vicende burocratiche e criminali possono apparire meno pregnanti di quelle di un moderno thriller o di una classica narrazione di *detection*, è proprio perché non rispondono al falso puritanesimo narrativo delle distinzioni contemporanee tra bene e male, tra horror e fantasia, tra narrativa per donne e narrativa per tutti. Allo stesso modo, la Berlino del futuro che vediamo - che non è *Metropolis* e anzi somiglia più a una Gotham City - disattende continuamente l'orizzonte di attesa del lettore. Il grigio della nebbia, i nomi delle strade e le famose stazioni della metropolitana, proprio come le insegne luminose che Philip K. Dick proponeva ai lettori, sono solo delimitazioni del buio.

Al centro del romanzo, declinata anche qui sul limine tra poliziesco e fiction speculativa, resta quindi la domanda sulla natura delle persone-macchina, sussunta nella questione originaria della felicità e quindi dell'anima, la questione filosofica per eccellenza, che si declina diversamente dalla tipica questione della "ribellione degli androidi", anche se la contiene. Il poliziesco e la fantascienza collidono nella domanda filosofica per eccellenza, quella sulla formazione e l'essenza dell'anima:

> Il tempo non passa, Signor Peters, sta fermo: passate solo voi umani. "Passano i nostri corpi, ma le nostre anime sono immortali. Voi siete senz'anima, solo corpo."Dapprima sono stata felice per voi, perché avete un'anima, ma poi ho capito che non sapete affatto cosa sia." "Non ci occorre

[7] F. Glauser, *Offener Brief über die «Zehn Gebote für den Kriminalroman» (1936),* in G. Saner, *Friedrich Glauser. Eine Biographie,* Suhrkamp, Zürich 1981, pp. 312-317*;* trad. it. *Lettera aperta sui «Dieci comandamenti per il romanzo poliziesco»,* in F. Glauser, *I primi casi del Sergente Studer,* Sellerio, Palermo 1989, pp. 186-197.

> sapere, noi la sentiamo. "Vi piacerebbe sentirla. Gli informatici sono più vicini alla ricerca dell'anima dei neuroscienziati."[8]

Il rovesciamento è totale, sono gli hubot a poter acquisire un'anima e quindi gli umani a dover imparare a essere intercambiabili e assolutamente non indispensabili. E con questa mancanza del senso dell'anima crolla la possibilità di distinzione tra bene e male insieme alla possibilità – o la negazione della possibilità – di immaginare una società etica o giusta, che comprenda un senso di autenticità, di non-menzogna e di percezione dell'integrità della propria anima e del Sé come principio primario di innocenza. Roberta è alle prese con l'interrogativo sull'anima, ma non come tutti gli androidi rappresentati nella recente fantascienza pop e meno pop, da Ash di *Alien* ai più noti e anche molto ben problematizzati Comandante Data e il Dottore sulla Voyager di *Star Trek* che uniscono l'idea dei robot positronici e della corporeità sintetica o virtuale, perché di quelle ricerche e di quelle disperazioni ha memoria. Dovrà scoprire a partire proprio dal suo corpo e man mano che si avvicina all'essenza dell'uomo su cui sta investigando, che l'anima è una costruzione culturale, mutevole, opaca:

> Un uomo dei nostri giorni non può fare esperienza del *Faust* così com'era concepito a suo tempo. … All'epoca lui e i suoi contemporanei, anche Milton, Bacon e Donne, erano convinti che fra corpo e anima esistessero degli spiriti corporei, che univano i due piani in un tutto. Le persone nel XVI secolo che assistevano al *Dr. Faustus* di Marlowe, vedendo firmato il diabolico patto col sangue, non solo capivano che quello stava vendendo la propria anima, come comprendono anche oggi coloro che vanno a vedere una rappresentazione del Faust, ma capivano anche che vendeva l'anima usando l'anima, perché secondo la concezione dell'epoca l'anima risiedeva nel sangue. … Il patto era inteso in modo molto più spaventoso e raccapricciante di quanto non appaia agli spettatori odierni, perché il sangue evaporante era la vita stessa, quasi un programma divino, e la sigillatura del sangue era l'avvertimento a Faust.[9]

La rivelazione che, per essere una con se stessa, non è una fantomatica anima che va ricercata e che altrettanto falsa è l'ostentazione della singolarità degli individui umani è dialogicamente appresa da Roberta in un momento cruciale della storia: sarà la madre di Lennard in un dialogo con Roberta che impersona il figlio morto a svelare con semplicità non solo l'illusione ma persino la fallacia opportunistica delle distinzioni tra individui: «Nessuno è solamente sé stesso, neanch'io sono solo me stessa, queste scemenze dei tuoi amici fricchettoni toglietele una buona volta dalla testa, sei mille

[8] E. Braslavsky, *Era pallida la notte, brillavano le luci*, *op. cit.*, p. 192.
[9] E. Braslavsky, *Era pallida la notte...*, *op. cit.*, p. 210. Cfr. Christopher Marlowe, *La tragica storia del Dottor Faust*, Garzanti, Milano 1980.

volte più sveglio di loro.»[10] Così Roberta si troverà, a valle di un tortuoso percorso di ricerca, a dichiararsi consapevolmente disgustata dagli umani ma anche fusa con essi nella graduale aggregazione con la personalità di Lennard.

> "Come si chiama il vento di tempesta, quando strappa i rami agli alberi, sferzando corridoi di gelo e creando scompiglio?[11] [...] E quando braccia fiere giacciono a terra solitarie, storpiate e lacerate?" chiese Roberta con la voce di Lennard. […] "Le do la soluzione dell'indovinello: Si chiama nudo e vulnerabile. È mistica logica, una nuova corrente spirituale magistralmente padroneggiata dai robot umanoidi come me." Ancora una volta, Roberta si rallegrò. Si rallegrò in generale per gli umani, perché i loro sogni finalmente si avveravano e si vedevano. Chiunque poteva guardarli e interagire con essi. Come Lennard con Beata, il sogno di Pedro, che era a sua volta il sogno di qualcun altro. Era tanto grave che alla fine a questo mondo rimanessero soltanto sogni? Qui tutti i sogni si avverano! Quello sì che era uno slogan adatto alla prossima missione Voyager.[12]

12 dicembre 2024

[10] *Ibi*, p. 254.
[11] *Ibi*, p. 298.
[12] *Ibi*, p. 312.

Anton Kuh e l'arte della parola

di *Federica Boncompagni*

Anton Kuh, *La scimmia di Zarathustra*, Isabella Ferron (ed.), trad. it. di Isabella Ferron, Del Vecchio Editore, Bracciano 2024.

Nel 2024 la casa editrice Del Vecchio ha pubblicato un nuovo e interessante progetto editoriale, *La scimmia di Zarathustra* di Anton Kuh (1890-1941). Questa antologia di testi, curata e tradotta da Isabella Ferron, costituisce un lavoro di riscoperta dell'opera di un autore austriaco pressoché sconosciuto al pubblico italiano. Sebbene, difatti, la figura di Anton Kuh sia stata oggetto in ambito germanofono di numerose pubblicazioni, lo stesso non si può dire nel contesto italiano, dove il lavoro di questo autore non è mai stato tradotto prima d'ora. In questa prospettiva, *La scimmia di Zarathustra* presenta la traduzione di una selezione dei testi di Anton Kuh, accompagnata da un commento linguistico sulle scelte traduttive operate e da una prefazione realizzata allo scopo di avvicinare il lettore italiano alla figura di Kuh attraverso una descrizione minuziosa e accurata sia della sua vita che della sua poetica.

La parte introduttiva, dedicata all'illustrazione attenta della biografia di Anton Kuh e della contestualizzazione storico-culturale, risulta particolarmente funzionale al raggiungimento del fine ultimo dell'opera. In questa introduzione viene delineato un quadro generale che permette al lettore di avere un primo confronto con questo autore; da questo incontro si comprende quanto la produzione del saggista e giornalista austriaco meriti, al pari di quella di altri mostri sacri della letteratura canonica, di essere letta, conosciuta e apprezzata.

Nonostante, infatti, l'opera di Kuh si componga per lo più di *feuilleton*, brevi testi in prosa e discorsi improvvisati, essa non può di certo essere banalmente definita letteratura di consumo. Anzi, a rendere unica la produzione di questo autore è proprio la sua atipicità. Atipico non è solo il suo utilizzo della forma breve e del discorso estemporaneo in un periodo, quello di inizio Novecento e poi interbellico, in cui il romanzo era considerato il genere letterario per eccellenza, ma anche il suo modo del tutto originale di raccontare il mondo e la realtà intorno a sé. Evidenza di ciò si ha in molti dei suoi scritti, nei quali Kuh si trasforma in un lucido e critico osservatore del suo tempo. In essi, con ironia e sagacia, egli racconta, a volte in maniera anche alquanto bizzarra, spaccati di vita della Vienna a lui contemporanea. È questo il caso dei *Nuovi poveri*[1] in cui descrive la condizione dei

[1] Anton Kuh, *I nuovi poveri*, in *Ibi*.

ricchi impoveriti nella Vienna del primo dopoguerra, o di *Café Central* e *Herrenhof*,[2] in cui racconta l'atmosfera giocosa e frizzante dei più famosi e frequentati caffè viennesi dell'epoca. Con dovizia di dettagli e un filo di irriverenza, Kuh pone così il suo pubblico dinanzi a una sfida ben precisa, ossia quella di confrontarsi e di scoprire attraverso i suoi occhi la Vienna del tempo. In ciò consiste, almeno in parte, la peculiarità di Kuh, un autore considerato anche ai suoi tempi profondamente innovativo e anticonformista.

Privo di ambizioni letterarie e distante dalla classica figura del letterato, Anton Kuh è ricordato soprattutto per la sua attività di oratore e feuillettonista. Migliaia sono infatti gli articoli, i saggi, le conferenze e i feuilletons da lui redatti, nei quali emerge una caratteristica distintiva della sua produzione, la sua spiccata proprietà di linguaggio. Di questo, però, non c'è da stupirsi, vista l'attitudine di Kuh a cimentarsi nel discorso improvvisato e a dibattere degli argomenti più disparati. Che si tratti di descrivere l'auto di corte, illustrare le sue tesi sul germanesimo o addirittura criticare dinanzi a una sala gremita il suo nemico giurato Karl Kraus: non ha importanza. In tutti questi frangenti, l'opera di Kuh appare contornata da alcuni elementi di fondo: uno tra questi, sicuramente il più interessante, è il suo atteggiamento critico e irriverente che si manifesta in maniera alquanto sfaccettata. Si prenda ad esempio *La barba*, il breve aneddoto inserito all'interno del testo *Franz Joseph – Parabola*[3], nel quale l'autore dà vita a un racconto fortemente ironico, incentrato per l'appunto sulla barba dell'imperatore asburgico. Quest'ultima diviene il pretesto per creare una parabola giocosa dietro alla quale si cela una satira mordace mirata a farsi beffe non solo della figura imperiale, ma anche della storia politica asburgica. Diverso appare essere, invece, il modo di costruire la critica nella *Scimmia di Zarathustra*, il discorso improvvisato tenuto da Kuh nel 1925[4], da cui deriva anche il titolo dell'opera curata da Ferron. Questo discorso, nato per contestare il lavoro di Kraus e l'atteggiamento idolatrante del pubblico nei suoi confronti, è forse il maggiore esempio della sua capacità retorica. Se inizialmente il nome di Kraus non viene nominato apertamente, nella seconda parte Kuh imposta una critica velenosa, in cui tenta, a suon di attacchi e canzonature, di banalizzare l'opera del rivale. A tal proposito, l'autore inserisce nel discorso ragionamenti pedanti di carattere filosofico e no, che provocano la perdita di tanta di quell'ironia caratterizzante gli scritti precedenti. Questa leggerezza torna però a emergere, in maniera sottile, in *Hitler in quanto Hitler*, breve testo molto simile a un manifesto di dissidenza politica che non lascia dubbi sull'orientamento politico di Kuh. Quest'ultimo, infatti, compone un'opera senza fronzoli in cui muove una critica sprezzante nei confronti della figura

[2] Anton Kuh, *Café Central e Herrenhof*, in *Ibi*.
[3] Anton Kuh, *La barba*, in *Franz Joseph – Parabola*, *ibi*.
[4] Anton Kuh, *La scimmia di Zarathustra* (discorso improvvisato), 1925, *ibi*.

di Hitler e del suo operato politico, che considera uno dei grandi mali del suo tempo.[5]

Testi come questi costituiscono sicuramente un ottimo pretesto per leggere l'opera di Kuh. A partire, infatti, da una rappresentazione del contesto socioculturale a lui circostante, Kuh offre al lettore di oggi una chiave per comprendere e interpretare non solo i disagi della sua epoca, ma anche quelli del mondo moderno. In quest'ottica, la traduzione di una selezione di suoi testi risulta fondamentale per farlo conoscere al pubblico italiano. Cimentarsi, però, in tale compito è stata un'impresa tutt'altro che semplice, vista la complessità linguistica caratterizzante i suoi scritti. A rendere ostici i testi di Kuh sono infatti tre fattori: l'ampollosità del suo stile, i numerosi rimandi intertestuali che abbondano nelle sue opere e la componente di oralità dei discorsi improvvisati. Dinanzi a difficoltà di questo genere, la traduzione della *Scimmia di Zarathustra* è stata impostata seguendo un approccio olistico e una logica di estraniamento/ addomesticamento, mirata in parte a preservare lo spirito del testo originale e in parte a renderlo comprensibile per il pubblico d'arrivo. Tale strategia è risultata sicuramente funzionale per risolvere l'empasse relativo ai numerosi richiami intertestuali e culturologici che compaiono nell'opera di partenza. Tali riferimenti, riguardanti per l'appunto la politica, la cucina, la società e la cultura del tempo, rendono l'opera di Kuh non adatta a un ampio pubblico, poiché difficile da comprendere per chi non conosce la storia della Vienna di inizio Novecento. Questa difficoltà è stata, però, superata abilmente nella traduzione grazie all'utilizzo di note a piè di pagina e di un esaustivo elenco di nomi posto alla fine del testo[6], ambedue strumenti utili al lettore meno esperto per potersi orientare nel complesso labirinto intertestuale creato da Kuh. Più difficile è stato, invece in alcuni casi, riuscire nel metatesto ad alleggerire la sintassi pesante e l'ampia densità informativa caratterizzante, in particolar modo, il discorso estemporaneo *La scimmia di Zarathustra*. Tale difficoltà è parte di una scelta traduttiva impostata in linea con quanto Kuh afferma nell'introduzione al discorso improvvisato stesso in cui esprime la volontà di riproporlo al pubblico nello stesso modo in cui è stato pronunciato allora, con i medesimi elementi di opacità e di ambiguità che lo possono caratterizzare, ma che sono anche peculiari della sua autenticità. Allo stesso modo, dalla traduzione emerge quell'elemento di estraneità che permette, da un lato, al lettore italiano di comprendere che l'opera dinanzi a sé è un testo che viene temporalmente da lontano e, dall'altro, di proporre una visione di quel mondo da scoprire in una complessità fatta di luci e ombre.

Considerati veri e propri tratti emblematici dello stile ampolloso e prolisso di Kuh, fattori come questi rendono la comprensione dei suoi testi a tratti oscura, quasi criptica soprattutto per coloro che non dispongono delle conoscenze necessarie per comprendere le argomentazioni discusse dall'autore.

[5] Anton Kuh, *Hitler in quanto Hitler*, *ibi*.
[6] Cfr. *Elenco dei nomi*, *ibi*.

La traduzione, rimanendo fedele all'opera di partenza, conserva questi elementi proprio con l'intento di trasmettere ai lettori italiani il medesimo effetto estetico e performativo caratterizzante il prototesto. Tale intento sarebbe, infatti, sicuramente andato perduto, se si fosse messo mano all'opera di Kuh, poiché lo snellimento e la modifica delle parti più problematiche avrebbe distorto la logica del testo di partenza, provocandone così la perdita dell'identità.[7]

In quest'ottica, la traduzione realizzata da Ferron appare essere a tutti gli effetti una negoziazione in cui, per poter raggiungere i propri scopi traduttivi, si è andati incontro a perdite, trasformazioni e cambiamenti di varia natura. Evidenza di ciò si ha nel commento finale, nel quale passo dopo passo sono state illustrate le varie soluzioni traduttive messe in atto per poter rendere in lingua italiana l'opera di Kuh.[8] L'esemplificazione di tali soluzioni, riguardanti la resa dell'ironia, dei neologismi, dell'atteggiamento critico adottato da Kuh, è preceduta da una riflessione concernente il feuilleton e il discorso improvvisato come generi testuali e la natura stessa della traduzione che permette al lettore di esperire in prima persona le difficoltà incontrate nel processo traduttivo. Da ciò si evince quanto *La scimmia di Zarathustra* sia un'opera completa sotto ogni punto di vista. Niente viene lasciato al caso in questa antologia pensata e prodotta con l'intento di rendere nota al pubblico italiano l'opera di Anton Kuh. Esaminando in ogni minimo dettaglio sia la figura che la produzione autoriale, *La scimmia di Zarathustra* risulta essere sicuramente un'opera funzionale al raggiungimento dei suoi scopi. Il lettore italiano ha, infatti, ora l'opportunità di leggere, amare, odiare o addirittura rinnegare l'opera di un autore che, per troppo tempo, è stato privato della sua voce. In questo consiste il grande merito da attribuire alla *Scimmia di Zarathustra*; un'opera che è in grado di dire tanto non solo sulla figura di Anton Kuh e sulla sua Vienna, ma anche su di noi e sui disagi del nostro tempo.

1 gennaio 2025

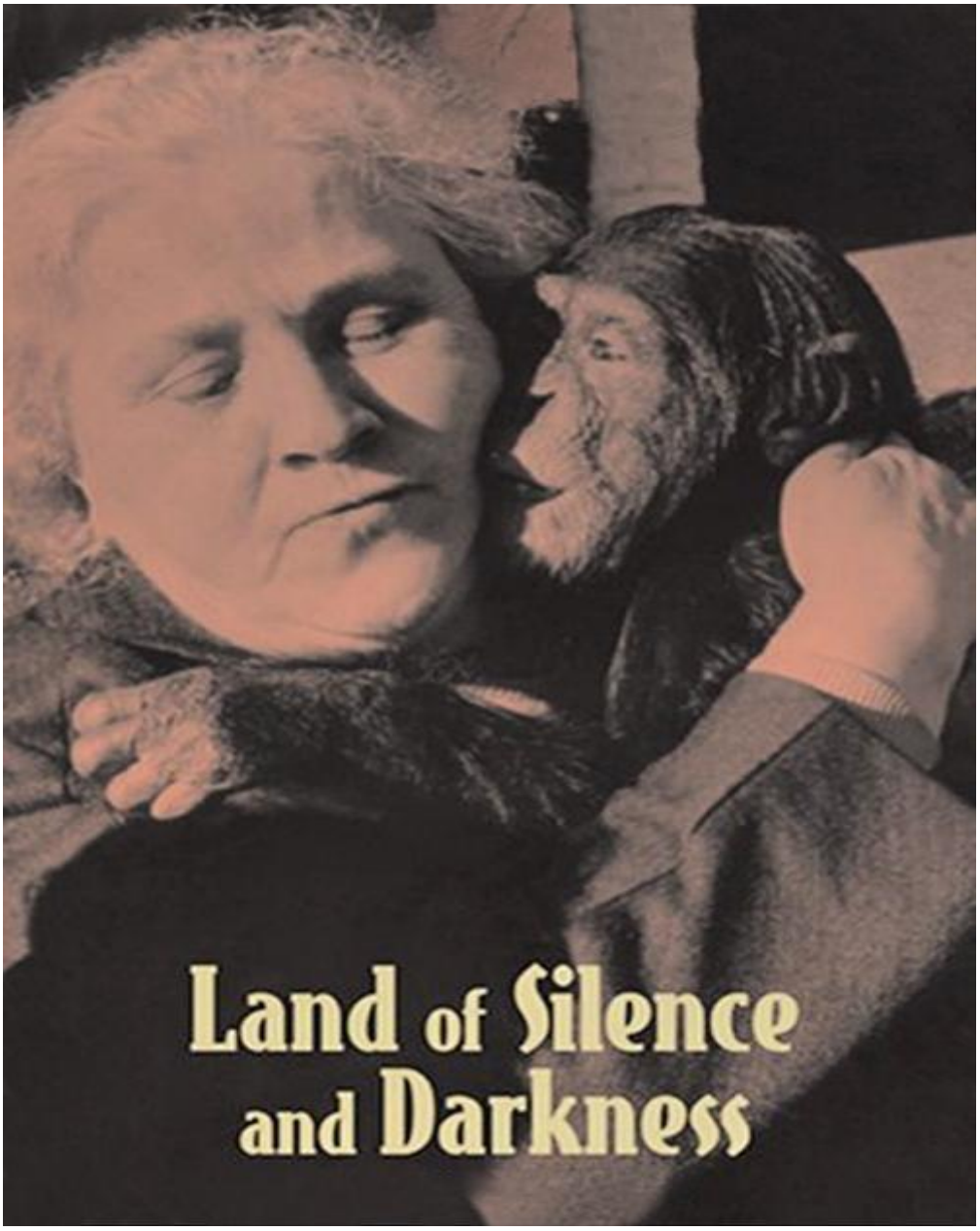
[7] Thomas Duttenhoefer, *Anton Kuh* (acquaforte).
[8] Cfr. Isabella Ferron, *Commento finale*, *ibi*.

Al cinema con Nietzsche

di *Sandra Paoli*

Paolo Stellino, *Nietzsche sullo schermo. Saggi di filosofia del cinema*, Meltemi, Milano 2025.

Nella fase finale del tragitto di vita dell'autore di *Also sprach Zarathustra*, il cinema era ancora nella fase embrionale. Quando, nel marzo 1895, fu proiettato il primo cortometraggio dei fratelli Auguste e Louis Lumière, il filosofo tedesco era già in preda a quella follia che non l'avrebbe abbandonato fino alla fine dei suoi giorni. Come avrebbe considerato la settima arte, è materia di congetture. E tuttavia il suo pensiero può essere rintracciato in numerosi film, tanto numerosi quanto i problemi ancora aperti legati alla sua interpretazione. Anche perché sono ancora in voga letture stereotipate e riduttive della sua opera, sovente basate su fraintendimenti e manipolazioni.
Non è l'unico ostacolo. La stessa *filosofia del cinema*, guardata talvolta con scetticismo, è considerata meno "filosofica" di ambiti come la metafisica, l'epistemologia o la logica. Inoltre, vanno tenute presenti le differenze tra la filosofia, essenzialmente scritta, e il cinema, un'arte principalmente visiva. Sono differenze, quelle tra la filosofia e la settima arte, che possono far pensare che uno scambio fecondo tra le stesse sia impossibile.
Il volume di Paolo Stellino prende in esame queste problematiche e si propone di mostrare, attraverso esempi concreti, come la settima arte ci possa aiutare a pensare e ripensare determinate questioni filosofiche relative al pensiero nietzscheano.
Ricorre a esempi come *F. for Fake* (1973) di Orson Welles, *Rashōmon* (1950) di Akira Kurosawa, *Paese del silenzio e dell'oscurità* (1971) di Werner Herzog, *Nodo alla gola* (1948) di Alfred Hitchcock, *Parasite* (2019) di Bong Joon-ho e *Il cavallo di Torino* (2011) di Béla Tarr.
Vari sono i periodi di realizzazione dei film proposti, diversi tra loro i registi e le storie che raccontano, ma tutti permettono di riflettere su alcuni aspetti della filosofia di Nietzsche. Stellino riesce a mettere in evidenza il legame tra ogni singola pellicola e gli elementi che intende ripensare. Dove necessario, contestualizza la genesi del film e la visione che il regista ha del filosofo tedesco, o sintetizza altri studi sulle opere analizzate. Tutto questo per sviscerare in modo nuovo la concezione esaminata.
F. for Fake (1973) di Orson Welles e *Rashōmon* (1950) di Akira Kurosawa si rivelano essere uno spunto prezioso per una riflessione sulla critica nietzscheana della verità e del prospettivismo gnoseologico.

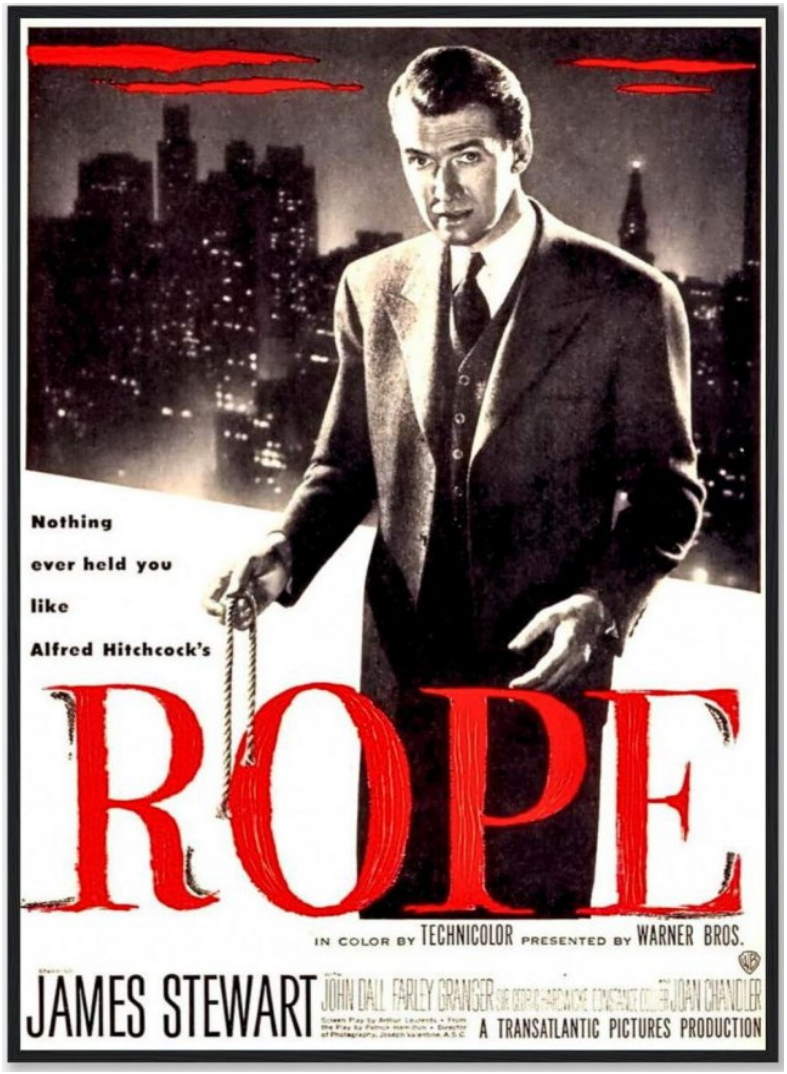


Locandina del film *Paese del silenzio e dell'oscurità* (1971) di Werner Herzog

Grazie a *Paese del silenzio e dell'oscurità* (1971) di Werner Herzog è possibile ripensare la rappresentazione dell'irrappresentabile, problema legato al prospettivismo nietzscheano. Un film emblematico, quello di Herzog, il cui lavoro è finalizzato a colmare il divario tra l'esperienza del mondo dei sordociechi e quella dei normovedenti.

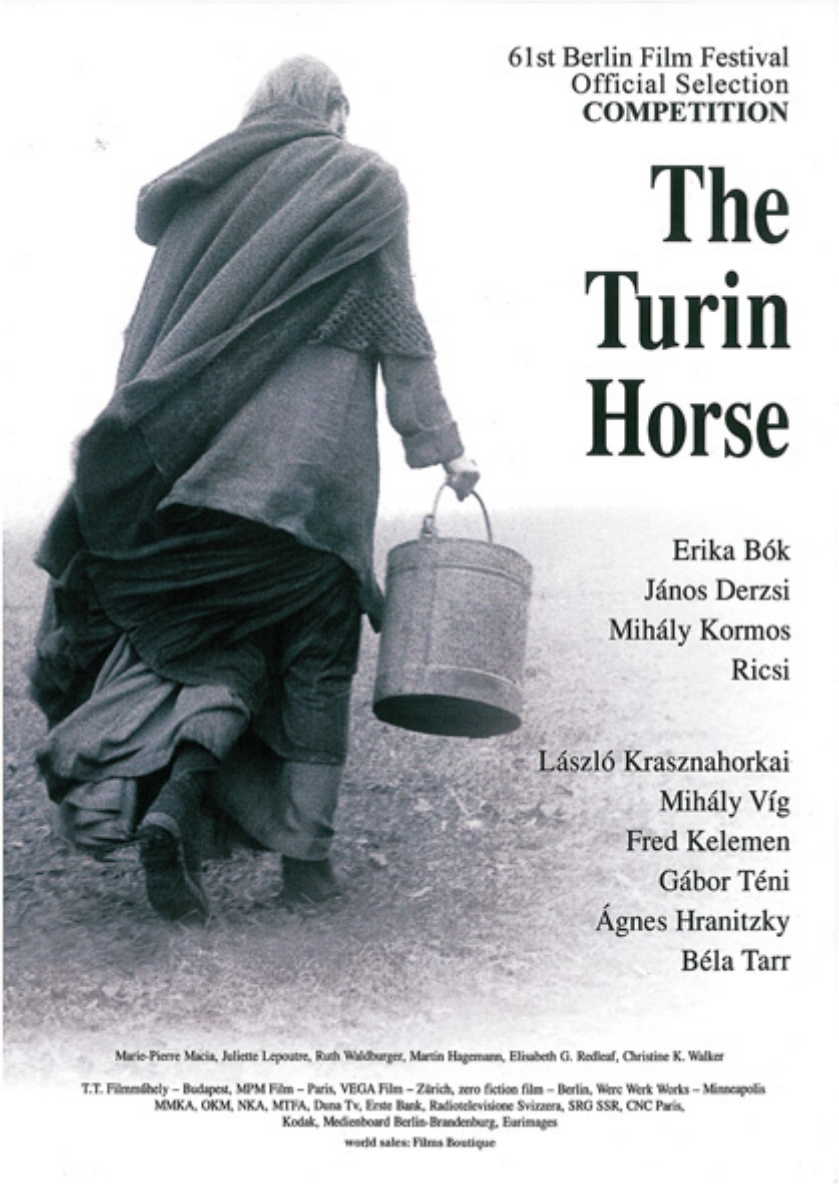
Nodo alla gola (1948) di Alfred Hitchcock permette di riflettere sulle conseguenze pratiche del prospettivismo morale e della critica di Nietzsche alla morale giudaico-cristiana. Pone questioni cruciali

quali i limiti e i confini della responsabilità intellettuale e il tipo di legame che intercorre tra quanto è teorizzato dai pensatori e le conseguenze pratiche che possono derivare dalle loro teorie.



Locandina del film *Nodo alla gola* di Alfred Hitchcock

Con la lettura di *Parasite* (2019) del regista Bong Joon-ho, sono messe in rilievo sia le analogie con *Genealogia della morale* sia quelle con il romanzo di Dostojevski *Memorie dal sottosuolo*. L'analisi comparata delle tre opere favorisce un approfondimento del fenomeno del risentimento.



Locandina del film *Il cavallo di Torino*

Particolarmente significativo *Il cavallo di Torino* (2011) di Béla Tarr, stimolante per ulteriori riflessioni sull'idea dell'eterno ritorno, sulla morte di Dio e sul nichilismo. Anche se il filmmaker ungherese in un'intervista aveva tenuto a precisare che la sua non era un'opera di filosofia, «*Il cavallo di Torino* – così Stellino – può essere compreso solo se si tiene conto del suo contesto nietzscheano»[1].

Convincente la tesi, chiara la scrittura. L'autore ha ragione anche quando afferma che *Nietzsche sullo schermo* è accessibile anche ai neofiti del filosofo. A nostro avviso la pubblicazione va oltre.

[1] P. Stellino, *Nietzsche sullo schermo*, *op. cit.*,p. 249.

Porta il lettore a fruire le opere della settima arte con uno sguardo nuovo, aperto a nuove prospettive e a varie sfaccettature e, non ultimo, a leggere e rileggere il grande filosofo tedesco. Un filosofo del Novecento, attuale anche nel nuovo millennio.

3 maggio 2025

Versão em português

Un Moderno in ritardo, tra due epoche

di *Wolfgang Müller-Funk*

traduzione di *Silvia Capua*

Claudia Buffagni - Maria Paola Scialdone (eds.), *Grenzüberschreitungen in Theodor Fontanes Werk. Sprache, Literatur, Medien*, Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Bd. 16, De Gruyter, Berlin-Boston 2023.

«Lo *spatial turn* è un figlio della postmodernità»: così la germanista Doris Bachmann-Madick lo ha icasticamente definito nel 2006.[1] Ormai si può dire che l'attenzione alla dimensione spaziale, che ha cambiato radicalmente la visione dei testi letterari, discende dalla postmodernità e da una *post-histoire* che, con o senza Foucault, ha preso congedo dalle coordinate temporali.

Ora che la svolta ha ormai raggiunto la maturità, appare sempre più evidente, sul piano teorico e pratico, l'insufficienza, se non l'impossibilità, di limitarsi all'analisi dei fenomeni spaziali del testo letterario.

Come affermava Foucault, la storia non è finita; inoltre storia/tempo e spazio non possono essere analizzati in modo antitetico. D'altra parte, sembra molto più produttivo per gli studi letterari, i cui oggetti di indagine sono testi organizzati cronologicamente e narrativamente, partire da teorie come quella del cronotopo di Mikhail Bachtin, o quella della semiotica processuale di Jurij Lotman.[2]

La monografia internazionale delle germaniste italiane Claudia Buffagni e Maria Paola Scialdone, dedicata alla produzione dello scrittore tardo realista Theodor Fontane, illustra bene quanto abbiamo appena detto. Quest'opera rappresentativa dell'autore prussiano-tedesco della seconda metà del XIX secolo, con le sue rappresentazioni paesaggistiche e le descrizioni della Berlino pre-moderna, rimane un terreno fertile per gli studi sullo spazio.

Claudia Buffagni e Maria Paola Scialdone hanno curato il volume collettivo sulle pubblicazioni della Theodor Fontane Gesellschaft per i tipi di De Gruyter (*Grenzüberschreitungen in Theodor Fontanes Werk. Sprache, Literatur, Medien*).

---

[1] Doris Bachmann-Madick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt, Reinbek 2006, p. 284.

[2] Cfr. Mikhail Bachtin, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1979; cfr. Wolfgang Müller-Funk, *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*, Francke/UTB, Tübingen 2023, pp. 235-254, 373-399; cfr. Jurij Lotman, *Kultur und Explosion*, Suhrkamp, Berlin 2010.

.

Già nel 2012 Katrin Scheiding e Michael James White hanno pubblicato due lavori fondamentali nei quali si analizza la costruzione dello spazio nella produzione letteraria di Fontane; queste pubblicazioni costituiscono, in molti saggi del volume, il punto di partenza di ulteriori letture e analisi testuali dello scrittore tedesco.

Come chiarisce il titolo di questa panoramica orientata agli studi culturali, accademici, scientifici, i riferimenti si sono spostati dallo spazio al confine, che segna una finalizzazione dello spazio in un duplice senso, atteso che il mondo tridimensionale, nella sua accezione antropologica, ha bisogno di essere delimitato per poter configurarsi come spazio. D'altra parte, entra in gioco un confine fondamentale dello spazio, che è associato al movimento e quindi al tempo.

Max Wiese, *Theodor Fontane*, Neuruppin

Chi si occupa di spazio, si imbatte nel tempo. Il cronotopo di Bachtin, anch'esso una caratteristica essenziale del testo narrativo, oltrepassa la mera sfera fisico-territoriale: la spazialità associata alla temporalità è espressione, nei testi letterari, dei mutamenti sociali e culturali.

L’introduzione e la concezione del libro tengono conto di tali coordinate, sia nella introduzione che nella struttura. Il volume comprende, oltre all’analisi dei diari dall’Italia e dai paesi limitrofi, non solo cronache della guerra franco-tedesca e scritti autobiografici (con contributi di Domenico Mugnolo, Roland Berbig, Anna Fattori ed Erika Kontulainen), ma anche due capitoli sull’attraversamento dei confini socioculturali, sulle costellazioni socio-topologiche e sui mutamenti epocali.

Degno di nota è inoltre il tentativo, divenuto raro al giorno d’oggi, di includere anche temi del campo della teoria del linguaggio e della linguistica. *Pars pro toto*, citiamo qui il saggio di Nicolò Calpestrati sull’uso dell’allusione (il cosiddetto “implicito”) alla sessualità come mezzo stilistico e *Die Grenzüberschreitung vom Leben zum Tod in drei ausgewählten Erzählwerken Theodor Fontanes* (L’attraversamento dalla vita alla morte in tre opere scelte di Theodor Fontane) di Sabrina Ballestracci.

Mi sembra giusto citare, proseguendo su questo percorso di analisi, due studi dedicati, non a caso, al tema del genere e della sessualità che qui costituiscono un esempio chiaro del cambiamento sociale verso la *Moderne,* impensabile senza un superamento dei confini. Parlo dell'analisi fatta da Maria Paola Scialdone di due opere di particolare rilievo, *Stine* e *Irrungen, Wirrungen*. Questo studio parte da alcune riflessioni fondamentali sui temi dello spazio, del confine e della soglia; quest’ultima, come suggeriscono Victor Turner, Arnold van Gennep e Walter Benjamin, costituisce un rito di passaggio che nella *Moderne* si indebolisce, pur senza scomparire completamente.

In Fontane, i personaggi sembrano rimanere sulla soglia, come se non fossero in grado di avanzare verso il nuovo mondo della modernità. Analogamente, i confini tradizionali tra uomini e donne di diversa estrazione sociale e formazione vengono conservati, formalmente ed esteriormente.

Nell’ambito del genere, questo si riflette nella (non-)relazione sciatta ma regolamentata della *mésalliance*, disponibile in ogni momento.

Anche gli studi di Stefan Lindinger ed Evi Petropoulou e di Giulia Iannucci sul racconto (dalla straordinaria modernità) *Schach von Wuthenow* puntano verso una direzione simile. Secondo entrambi i contributi, l’opera non mette in scena costellazioni nuove o d’avanguardia. Nel racconto, non si vuole, ma si è obbligati a seguire il codice d’onore. Il gioco erotico con una donna che ha perso la bellezza convenzionale si conclude con un fiasco per il protagonista di *Schach von Wuthenov*. Analogamente a *Stine*, anche questo romanzo si conclude con il suicidio dell’uomo, il quale non riesce né a sottostare al codice della società premoderna, né a infrangerlo.

Interessante il *close reading* di Petropoulou e Lindinger (al di là dell’uso piuttosto forzato del concetto foucaultiano di eterotopia), nella misura in cui invita a un confronto con testi della letteratura francese e austriaca che affrontano tematiche simili. Si pensi, ad esempio, a Gustave Flaubert, Arthur Schnitzler o anche a Marie von Ebner-Eschenbach e Ferdinand von Saar, nei cui testi temi come l’onore, il matrimonio conforme al ceto, il rapporto tra nobiltà e borghesia e le costellazioni di genere sono

spesso presenti. In Fontane, la bohème e la rigidità della disciplina militare prussiana sono sempre in netto contrasto, così come nella biografia dell'autore lo sono borghesi e artisti, sistema borghese e l'*art pour l'art* dell'estetica moderna*,* contrapposizioni che nel racconto vengono curiosamente rappresentate da un rampollo della casa reale.

A tale riguardo, si può parlare di una «*antimoderne Moderne*» (Gerhard Plumpe), un'interpretazione della quale György Lukács si era già fatto precursore nella sua prima raccolta di saggi *L'anima e le forme*, prendendo come esempio Storm e Kierkegaard[3]. Anche Kierkegaard metteva infatti in discussione l'accettazione dell'ordine esistente, sia nei contenuti sia attraverso la forma stessa. Autori come Fontane si trovano in una zona di passaggio: sulla soglia tra borghesia e indipendenza artistica, in uno spazio che potrebbe essere definito come una terza epoca.

14 maggio 2025

Deutsche Fassung

[3] Cfr. György (Georg) Lukács, *Die Seele und die Formen*, Aisthesis, Bielefeld 201, pp. 56-72, 89-118.

Gli autori

Federica Boncompagni

Università di Modena

Gerd Conradt

Regista e direttore della fotografia.

Paola Del Zoppo

Paola Del Zoppo ha ottenuto il titolo di Dottoressa di ricerca in letterature comparate e traduzione del testo letterario all'Università di Siena. È stata ricercatrice alla Tuscia di Viterbo e alla Lumsa di Roma e ora è ricercatrice all'Università di Urbino Carlo Bo. Ha pubblicato due monografie, una sulle traduzioni e la ricezione italiana del *Faust* di Goethe e una sulla liminalità nella poetica e poetologia di Hilde Domin. Di Domin, ha curato anche la pubblicazione in Italia di tutte le poesie. Si occupa e scrive prevalentemente di teorie della finzione, narratologia e traduzione letteraria (intertestualità e traduzione) e connessioni tra letteratura e studi sociali oltre che di critica letteraria e delle narrazioni mediali sia in senso attivo - ha scritto per Doppiozero, Alias, Comune-info e altre testate - che teorico e metacritico. Dirige per Del Vecchio Editore due collane, la collana Poesia e la collana Altreforme con la collega Silvia Ulrich (Torino) e con un comitato scientifico composto da colleghe e colleghi di Urbino e Pisa. È nel comitato scientifico delle riviste Scritture Migranti e Archivi delle Emozioni. Oltre all'attività di ricerca e accademica ha tradotto e traduce narrativa e poesia dal tedesco e dall'inglese. È stata pubblicata da Nero-NOT la sua traduzione del noto testo di fiction speculativa *Die Abschaffung der Arten* di Dietmar Dath (*L'abolizione delle specie,* 2024) e nel 2025 è uscita a sua cura *Chi è per la rosa è contro l'ordine*, la prima ampia antologia delle poesie di Reiner Kunze a coprire tutto l'arco della produzione del poeta, e che Del Zoppo ha curato e in parte tradotto per INTERNOPoesia.

Maria Gazzetti

Nata a Viterbo, liceo e primi studi a Roma, poi all'università di Amburgo, filologia romanza, storia medioevale e storia dell'arte, tesi di laurea ad Amburgo su Gabriele d'Annunzio giornalista. Incarichi al dipartimento di filologia romanza delle università di Amburgo e Osnabrück, collaborazione come critica letteraria con testate come Taz, FAZ, Die Zeit. 1991-1993 concezione e moderazione di *Dialoghi Europei* per la Fondazione Niedersachsen. 1996-2010 direttrice della Literaturhaus Frankfurt am Main. 2011-2013 direttrice della fondazione di poesia Lyrik Kabinett a Monaco di Baviera. 2014-2022 direttrice della Casa di Goethe a Roma. Varie pubblicazioni e curatele in tedesco e in italiano, è stata membro di prestigiose giurie letterarie in Germania, tra cui il Deutscher Buchpreis, Italo Svevo Preis, Alfred-Kerr-Preis per la critica letteraria, Jean Paul Preis, Leonce und Lena Preis e del Premio Roma, Villa Massimo. Nel 2021 le è stata conferita a Berlino la Croce al merito della Repubblica Federale tedesca per il suo lavoro nell'ambito culturale. Attualmente libera pubblicista.

Patrick Guinand

Nel 1992 mette in scena *Il nipote di Wittgenstein* di Thomas Bernhard al Teatro Eliseo di Roma con Umberto Orsini come attore protagonista. Seguono tournée in numerose città e riprese nel 2001 al Teatro delle Passioni-ERT di Modena (Premio Ubu 2001), nel 2002 al Teatro Franco Parenti di Milano, nel 2004 al Teatro Biondi di Palermo e nel 2007 ancora al al Teatro Eliseo di Roma in occasione delle celebrazioni del cinquantenario Anniversario scenico di Umberto Orsini (votato dal Corriere della Sera nella top ten delle migliori produzioni della stagione 2006/7 in Italia). Da ultimo c'è stata una ripresa nel 2019 al Teatro Cucinelli di Solomeo, al Teatro Storchi di Modena, a Rimini, Genova, Torino e infine nel dicembre dello stesso anno al Piccolo Teatro di Milano. La produzione è stata proiettata complessivamente 340 volte in Italia. Nei paesi di lingua tedesca ha messo in scena come regista teatrale e d'opera a Berlino, Norimberga, Karlsruhe, Bad Hersfeld, Dessau, Heilbronn, Landshut, Passau, Vienna, Kobersdorf e Salisburgo. E in Francia, fra l'altro, al Théâtre National de l'Odéon-Theâtre de l'Europe a Parigi, alla Comédie Française, al Centre Georges Pompidou e al Musée d'Orsay, al Théâtre National de Strasbourg o al Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence.

Franco Miracco

Storico dell'arte.

Wolfgang Müller-Funk

Studi di germanistica, filosofia, storia e spagnolo a Monaco di Baviera. 1980/81 dottorato di ricerca, 1993 abilitazione all'insegnamento universitario presso l'Università di Klagenfurt. Professore universitario di Scienze culturali presso le Università di Birmingham e Vienna (fino al 2018). Croce al merito della Repubblica Austriaca per la scienza e l'arte. Pubblicazioni (selezione): *Theorien des Fremden* (2016), *Die Dichter der Philosophen* (2013) *The Architecture of Modern Culture* (2012), *Kulturtheorie* (2006-2021), *Die Kultur und ihre Narrative* (2002/2008), *Crudelitas. Zwölf Kapitel einer Diskursgeschichte der Grausamkeit* (2022, Englisch: 2025). Attività didattica e di ricerca internazionale, 2024/25 professore ospite presso l'Università di Macerata.

Paola Quadrelli

Insegnante di tedesco e germanista, ha pubblicato saggi, recensioni e monografie sulla letteratura tedesca del secondo Novecento, in particolare su autori della ex DDR. Con Anna Ruchat ha curato l'edizione italiana dei *Diari 1933-45* di Victor Klemperer (Mondadori 2000).

Questo numero è stato curato da

Sandra Paoli

Dottoressa di ricerca in Culture e letterature comparate presso l'Università Roma 3 e visiting scholar presso l'Università del Michigan, la sua ricerca è focalizzata sullo studio comparato di letteratura e cinema delle diaspore. Temi sui quali ha pubblicato, tra l'altro, *L'Occidente transculturale al femminile* (Mimesis 2018). Ha collaborato con il manifesto, MF-Milano Finanza, Il Sole 24 Ore (dorso Nordest), Corriere del Veneto. Per ytali è responsabile della sezione *Quadrante Tedesco* e ha curato il volume collettaneo *Caleidoscopio tedesco*. È stata docente all'università di Padova, all'Università di Udine, all'Università Roma3 e alla Fondazione Ca' Foscari, oltre a essere insegnante di Tedesco al Liceo Canova di Treviso.

Massimiliano De Villa

È professore associato di Letteratura tedesca e di Lingua, cultura e letteratura yiddish all'Università di Trento. Precedentemente è stato ricercatore presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici (IISG) di Roma e docente di letteratura tedesca e storia della cultura tedesca presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. I suoi campi di studio sono la letteratura, la storia delle idee e la storia della cultura ebraico-tedesca e yiddish tra il Settecento e il Novecento. Tra le sue pubblicazioni figurano: Martin Buber, *Storie e leggende chassidiche* (con Andreina Lavagetto, Collana Meridiani, Mondadori, Milano 2008); *Una Bibbia tedesca. La traduzione di Martin Buber e Franz Rosenzweig* (Editrice Cafoscarina, Venezia 2012); Franz Werfel, *I Quaranta giorni del Mussa Dagh* (Mondadori, Milano 2016); Martin Buber, *Schriften zur politischen Philosophie und zur Sozialphilosophie, 1939-1965*, all'interno dell'edizione critica tedesca delle opere di Martin Buber (Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 2019); *Reformation des Glauben, Reformation der Künste – Riforma della fede, Riforma delle arti* (con Barbara Sasse, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2021); Felix Salten, *Bambi. Storia di una vita nel bosco* (BUR-Rizzoli, Milano 2023); *Mitteleuropa ebraica* (con Roberta Ascarelli, Mimesis, Milano-Udine 2024). Ha scritto inoltre su Walter Benjamin, Ernst Bernhard, Paul Celan, Hermann Cohen, Alfred Döblin, Stefan Heym, E.T.A. Hoffmann, Else Lasker-Schüler, Thomas Mann, Joseph Roth, Felix Salten, Grete Weil, Lou Andreas-Salomé, Peter Hacks. Per Mondadori, fa parte dei curatori del progetto editoriale sui Diari di Thomas Mann e sulle opere complete di Franz Kafka. È inoltre collaboratore del "manifesto" (per la sezione Alias-Domenica).