UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Lingue, Letterature e Culture Comparate

CURRICULUM INTERNAZIONALE
Miti Fondatori dell'Europa nelle Arti e nella Letteratura

CICLO XXXI

COORDINATORE Prof. Maria Rita Manzini

"*Pisa. Solitudine di un impero*". La ricezione della cultura medievale nell'opera di Rudolf Borchardt.

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/14
Dipartimento FORLILPSI
Scuola di Studi Umanistici e della Formazione

Dottorando
Dott. Giacoponi Liliana

_____
(firma)

Tutore
Prof. Vivarelli Vivetta

_____
(firma)

Coordinatore

Prof. Maria Rita Manzini

_____
(firma)

Anni 2016/2019

"Pisa. Ein Versuch"

Figura 1. Rudolf Borchardt sulla terrazza di Villa Pallavicino a Forte dei Marmi, 1943, fotografato dal figlio Cornelius (Foto Cornelius Borchardt, Rudolf Borchardt Archiv).

Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Comparate

Indirizzo Internazionale "Miti fondatori dell'Europa nelle arti e nella letteratura"

XXXI Ciclo

"Pisa. Solitudine di un impero". La ricezione della cultura medievale nell'opera di Rudolf Borchardt.

"Pisa. Ein Versuch". Die Rezeption der Mittelalterlichen Kultur im Werk Rudolf Borchardts.

"*Pisa. Ein Versuch"*. La réception de la culture médiévale dans l'œuvre de Rudolf Borchardt.

Prof.ssa Vivetta Vivarelli, Università degli Studi di Firenze

Prof. Dr. Gérard Laudin, Université Sorbonne- Paris IV

Prof. Dr. Michael Wetzel, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Ringrazio la Professoressa Vivetta Vivarelli per il prezioso supporto, per i sicuri consigli e per avermi indicato la strada quando la ricerca rischiava di smarrirsi nei fascinosi meandri borchardtiani.
Un vivo ringraziamento ai miei tutors Prof. Dr. Gérard Laudin, con il quale ho potuto discutere importanti aspetti del mio lavoro, e che insieme al Prof. Dr. Michael Wetzel mi hanno dato l'opportunità di vivere la ricerca nelle loro interessanti realtà universitarie.
Un pensiero di gratitudine al Prof. Patrizio Collini che ha sempre creduto nelle mie possibilità, alla Prof.ssa Michela Landi per aver sostenuto fattivamente il mio percorso di ricerca.
La Prof.ssa Lucia Lazzerini dell'Università di Firenze ha accettato di discutere alcuni aspetti filologici trattati nello studio; il Prof. Marco Collareta dell'Università di Pisa mi ha indicato importanti prospettive storico artistiche: a loro uno speciale ringraziamento.
Sono riconoscente al Prof. Dr. Thomas Schmitz dell'Università di Bonn per gli importanti suggerimenti e le indicazioni.

A mamma Elisa, innamorata della storia e a Fabrizio: "ottimo fabbro del parlar materno".

A Paolo e Rodolfo, in memoria.

INDICE

1. CAPITOLO 17

BORCHARDT IN ITALIA 17

1.1 RUDOLF BORCHARDT E L'ITALIA. 17
1.2 PAUL BOURGET, SENSATIONS D'ITALIE: DUE VISIONI DELL'ITALIA A CONFRONTO. 28
1.3 IL CARATTERE LATINO ATTRAVERSO L'OPERA DI VICTOR HEHN. 31
1.4 TRADUZIONE E RESTAURAZIONE: L'INCONTRO CON PISA E DANTE. 39
1.5 A PISA BORCHARDT LEGGE DANTE. CONSONANZE CON DUE POETI DEL NOVECENTO: POUND E MANDEL'ŠTÀM. 50
1.6 IL "GESPRÄCH ÜBER FORMEN" E LA POLEMICA CON WILAMOWITZ. 59

2. CAPITOLO 72

IL TESTO 72

2.1 PISA, IL TESTO. 72
2.2 IL NOME DELLA CITTÀ. 97
2.3 GEOGRAFIA STORICA E GEOGRAFIA INTELLETTUALE. 104
2.4 PISA E LA SCIENZA DELL'ANTICHITÀ. 108

3. CAPITOLO 117

PISA, IL DUOMO E LA SCULTURA DI GIOVANNI PISANO 117

3.1 LA SCULTURA. 117
3.2 PADRE E FIGLIO. 121
3.3 GIOVANNI PISANO. 134
3.4 IL PULPITO DI GIOVANNI PISANO. 154
3.5 LA RICOSTRUZIONE DEL PULPITO: UNA RESTAURAZIONE CREATRICE. 155
3.6 RICOSTRUIRE IL LINGUAGGIO ICONOGRAFICO ATTRAVERSO LA DECODIFICAZIONE STORICA. 165
3.7 PISA E IL DUOMO. 177
3.8 IL GRANDE STILE. 181
3.9 LA RESTAURAZIONE CREATRICE. 185
3.10 PISA E LA POESIA MEDIEVALE… 190

4. CAPITOLO 202

IL RAPPORTO CON LA POESIA OCCITANICA 202

4.1 RUDOLF BORCHARDT E LA POESIA PROVENZALE. 202
4.2 IL RAPPORTO CON ARNAUT DANIEL E LA SUA POESIA. 217
4.3 LA POETICA DELLA DISTANZA. 222
4.4 IL MOTTO. 236
4.5 ARNAUT POETA DALL'ANIMA EUROPEA. 241
4.6 LA LINGUA MADRE. 246
4.7 LA DIMENSIONE EUROPEA DELLA POESIA OCCITANICA. 249
4.8 LA PROVENZA DEGLI AUTORI EUROPEI. 257

4.9 La lunga scia di Arnaut. 262
4.10 Pisa e la Provenza, uno sguardo alla storia. 272
4.11 La sestina, una forma che ha attraversato le epoche. 279

5. CAPITOLO 286

FEDERICO II 286

5.1 Federico e Pisa. 286
5.2 La letteratura alla corte di Federico II. 302
5.3 Federico II e la lingua della Magna Curia. 308
5.4 L'appropriazione della storia. 310

6. CAPITOLO 321

IL MEDIOEVO 321

6.1 La lingua. 321
6.2 Medioevo concetto storico. 323
6.3 Huizinga e De Rougemont: l'amore e il Medioevo. 330
6.4 Il Medioevo di Borchardt. 333
6.5 Borchardt e la scrittura della storia. 337
6.6 Il Medioevo nella modernità. 342
6.7 Il sogno del Medioevo. 344

7. CONCLUSIONI 349

BIBLIOGRAFIA 367

Indice delle Figure

Figura 1. Rudolf Borchardt sulla terrazza di Villa Pallavicino a Forte dei Marmi, 1943, fotografato dal figlio Cornelius (Foto Cornelius Borchardt, Rudolf Borchardt Archiv). ..3
Figura 2. Giovanni Pisano, Pulpito, insieme; 1302-1310; marmo e colonne di porfido, alt. m. 4,61. Pisa, Cattedrale (foto per gentile concessione Italianways). 153
Figura 3. Giotto di Bondone, Le stigmate di San Francesco; 1295-1300. Dipinto per la chiesa di san Francesco a Pisa, si trova oggi al Museo del Louvre di Parigi (Foto public domain). 157
Figura 4. Giovanni Pisano, particolare del Pulpito. Pisa, Cattedrale (Foto per gentile concessione Italianways) 169
Figura 5. Giovanni Pisano, Giustizia e Temperanza; marmo, particolare del Pulpito. Pisa, Cattedrale (Foto per gentile concessione Italianways).....173
Figura 6. Giovanni Pisano, Pulpito, particolare; 1302-1310; marmo. Pisa, Cattedrale, (Foto per gentile concessione Italianways).....178
Figura 7. Giovanni Pisano, Giudizio Universale; particolare del Pulpito. Pisa, Cattedrale (Foto per gentile concessione Italianways).....181
Figura 8. Giovanni Pisano, Madonna col Bambino, 1305 circa; marmo particolare. Cappella degli Scrovegni, Padova (Foto L. Giacoponi).....243
Figura 9. Giovanni Pisano, Madonna col Bambino; avorio. Museo dell'Opera del Duomo, Pisa (Foto L. Giacoponi).....266
Figura 10. Giovanni Pisano, Retorica, particolare del pulpito; marmo. Pisa, Cattedrale (Foto per gentile concessione Italianways).....280

Abbreviazioni

Le opere di Rudolf Borchardt sono indicate come segue:

BORCHARDT, Rudolf, *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Klett, Stuttgart 1955-1990, vengono citate con il titolo del volume quindi la pagina.

BORCHARDT, Rudolf, *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann (ab 2014 Heribert Tenschert), vengono citate come *Briefe* quindi l'anno e la pagina.

C'è poi il rapporto dell'opera con la storia.
Anzi con le infinite storie degli uomini.
Come salvarle, e come salvare specialmente
quelle degli sconfitti e degli invendicati,
se non disponendosi ad ascoltarne il racconto
e quindi rifigurandone l'orizzonte?
(Sergio Givone, *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*, Einaudi, Torino 2005, p. 86.)

1. CAPITOLO

Borchardt in Italia

1.1 *Rudolf Borchardt e l'Italia.*

Nell'introdurre il suo scritto del 1906, sapientemente intitolato *Villa,* Rudolf Borchardt pone in testa alla sua dissertazione una nota di carattere fondamentale che possiamo considerare alla stregua di un filo rosso che percorre la sua opera. L'autore esordisce infatti con l'affermazione perentoria per cui

> Das Italien unserer Ahnen ist, wie man weiß, seit die Eisenbahnen es für den Verkehr erschlossen haben, eines der unbekanntesten Länder Europas geworden.[1]

L'Italia, il paese dove si sono recate generazioni di intellettuali europei durante il loro viaggio di formazione è ora divenuta una terra sconosciuta. L'assunto acquista una rilevanza cruciale poiché sarà sempre sotteso alle opere che Borchardt dedicherà all'Italia.[2] Orbene con il suo

1 L'edizione da cui citiamo è Rudolf Borchardt, *Villa* in *Prosa III*, hrsg. v. M. L. Borchardt u. E. Zinn, Klett Cotta, Stuttgart [1960] 1962, p. 38, da ora in poi citato come *Prosa* quindi il numero del volume e l'indicazione del numero di pagina.

2 Borchardt si è occupato attivamente non solo di questioni storiche o letterarie italiane, ma ha anche preso parte ad alcuni dibattiti che concernevano questioni di attualità. Alcune delle opere e degli articoli più rilevanti sono stati tradotti in italiano e sono raccolti nel volume Rudolf Borchardt, *Scritti italiani e italici*, a c. di Marianello Marianelli, Ricciardi, Napoli 1971.

scritto l'autore si propone di fare luce sull'Italia e svelare nuovamente questo paese un tempo a portata di mano, ora chiuso dietro un limite insormontabile imposto dai nuovi mezzi di trasporto. Il treno, che con i suoi interminabili binari segna nuove strade e nuovi percorsi, certamente altri da quelli seguiti dalle carrozze, ha eliminato la possibilità di scegliere la strada, di effettuare deviazioni o fermarsi ad osservare la magia improvvisa di un paesaggio. Fare una vera esperienza dell'Italia è dunque una possibilità ora preclusa al viaggiatore, prigioniero della linea ferroviaria.

Cambiato il mezzo anche il *modus* del viaggio, dunque la sua misura è mutata; il viaggiatore si trova di fronte ad un limite, un confine che travalica la categoria spaziale. Il treno impedisce ormai il contatto con la realtà italiana, è dunque un diaframma che si interpone non solo fra il viaggiatore e la meta ma anche fra il viaggiatore e il percorso. Il paese è ridotto dunque al livello di un orizzonte nel quale ci si muove con l'unico scopo di raggiungere una meta. Il viaggio non permette più un'appropriazione culturale dell'Italia, poiché ha cessato di essere «cammino verso», al contempo percorso e viatico che arricchisce e «forma» il viaggiatore nel suo progredire.

Nell'attraversare il paese correndo con il treno fino alla prossima stazione, senza poter decidere il percorso, non si incontrano più le voci che testimoniano la vitalità dell'Italia, è rimossa la possibilità di stupirsi di fronte ad incanti sconosciuti che solo al viaggiatore si rivelano. Inerpicate al sommo di colline che signoreggiano sulle valli sottostanti, le splendide residenze italiane restano invisibili tanto che

> die Villa [...] kennt der heutige Reisende nur aus wirrer Ferne, als zerrissenes Massenbild, durch ein klirrendes

> Eisenbahnfenster im Dahinstampfen halb gesehen, rasch verloren.[3]

Il viaggiatore moderno riesce dunque ad avere un'impressione solo fugace delle ville, trascinato via dietro i finestrini tintinnanti di un vagone. In una descrizione che sembra imprestata al futurismo entusiasta delle macchine, ma di segno opposto e con il conseguente rovesciamento di significato, si è trascinati via da uno degli aspetti più significativi dell'Italia:

> so mischt sich wohl oder übel eine kleine Verachtung in das Mitleid mit dem heutigen Reisenden, den eine Verschwörung von Eisenbahnverwaltungen [...] von jeder Berührung mit den Realitäten abschließt.[4]

Quantunque non lo annoveri fra le sue fonti, con queste osservazioni Borchardt si richiama direttamente a Ferdinand Gregorovius, ottimo conoscitore del nostro paese il quale nella sua opera *Wanderjahre in Italien,* pubblicata nel 1871 presso l'editore Brockhaus di Lipsia, asserisce come sia diventato ormai impossibile conoscere la vera natura dell'Italia che tutta risiede nascosta nelle sue piccole cittadine, vere perle di bellezza, ricche di storia e capaci di immergere l'animo del viaggiatore nel sogno.[5] In particolare nello scritto del 1861 *Streifzug durch die Sabina und Umbrien*, Gregorovius pone l'accento sulla bellezza di una gita nella Tuscia romana e nota quanto il godimento di questa bellezza sia dovuto al mezzo che serve

3 Ivi, p. 42.

4 Ivi, p. 40.

5 Ferdinand Gregorovius, *Wanderjahre in Italien, 1821-1891*, Brockhaus, Leipzig 1871, in italiano *Passeggiate per l'Italia*, trad. it. a c. di M. Corsi, vol. 2, Ulisse Carboni, Roma 1907.

al viaggio. Siamo all'alba dell'Unità d'Italia e le province più diverse sono state annesse al Regno d'Italia:

> Eine Fahrt von Rom durch Römisch-Tuscien, die Sabina und Umbrien ist heute um so anziehender, weil der Reisende in den ehemaligen päpstlichen Provinzen, nun annektierten Teilen des Königreichs Italien, viele neue Beobachtungen machen kann. Statt mit der täglichen Post zu fahren, ist es besser, einen Vetturin bis Perugia zu nehmen. Das echt italienische Institut der Vetturine wird in einigen Jahren durch die Eisenbahnen verschwinden, und mancher wird das bedauern. Wenn auch nicht immer bequem, so ist diese Art des Reisens doch mit vielerlei Vorteilen verbunden. Man lernt das Land kennen und hat Erlebnisse unterwegs, was mit der Eisenbahn aufhört.[6]

L'opera di Gregorovius, alla quale Borchardt non fa mai aperto riferimento, ma che che conosceva,[7] non fu apprezzata dal mondo accademico, ebbe però grande fama ed un vasto pubblico di lettori. A Roma, nel patrizio salotto tenuto dalla contessa Lovatelli, Gregorovius frequentò Theodor Mommsen[8] il quale negli anni 1854-1856 aveva

6 F. Gregorovius, *Streifzug durch die Sabina und Umbrien*, in Id., *Wanderjahre in Italien. Von Ravenna bis Mentana*, vol. IV, Brockhaus, Leipzig 1871, p. 55. Traduzione italiana *Attraverso l'Umbria e la Sabina (1861),* in *Passeggiate per l'Italia*, cit., p. 11.

7 Borchardt pubblicherà nel 1927 un'antologia di resoconti di viaggio cui darà il titolo *Der Deutsche in der Landschaft*. Uscito presso i tipi della Bremer Presse, il testo conteneva un'introduzione dell'autore ed era poi corredato da un breve indice bio-bibliografico dove si potevano trovare le principali indicazioni sulla vita e le opere degli autori. Di Gregorovius pubblicherà qui *Attische Landschaft*. Il testo è adesso raccolto nel volume *Prosa III*, pp. 23-37 e 476-490.

8 L'incontro ha dato spunto a Rudolf Borchardt per un breve testo, lasciato incompiuto, dal titolo *Theodor Mommsen und Donna Ersilia Gaetani Lovatelli*. La datazione è incerta, viene comunque attribuito dai curatori, con verosimile supposizione, al periodo intorno al 1942. Borchardt ne parla infatti all'amico Hugo Schaefer in una lettera dell'Aprile dello stesso anno, lettera rimasta in minuta, come di un lavoro che sta portando avanti. Il testo si trova adesso in *Prosa VI*, pp. 532-541. Anche Ulrich von Wilamowitz nelle sue *Erinnerungen 1848-1914* non tralascia di ricordare le visite al salotto della figlia del Duca di Sermoneta, che Mommsen frequentò assiduamente fin dal 1889, anno della fondazione del *Deutschen Archäologischen*

pubblicato la sua *Römische Geschichte*. Nel corso di una serata Gregorovius parlò diffusamente di aspetti della Roma medievale e Mommsen gli suggerì allora di scrivere una storia di Roma. Tuttavia Gregorovius aveva già pubblicato fra il 1859 e il 1873 l'opera *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* e Mommsen non poteva non conoscerla. Il suo commento voleva dunque essere un giudizio ed un giudizio di sprezzo: era impensabile per un erudito del calibro di Mommsen poter fare storia al modo di Gregorovius.[9]

Dal canto suo Gregorovius muove una sottile critica a Mommsen di cui troviamo traccia nei suoi *Römische Tagebücher*. Qui la domenica 2 marzo 1862 in cinque brevi righe schizza un efficace quanto aspro ritratto dello storico e della sua opera: Mommsen è un arido erudito dall'aria giovanile, animato da scrupolosa pedanteria; nella sua opera trovano espressione la notevole erudizione unita ad una capacità critica distruttiva, benché acuta. Infine la sua *Römische Geschichte* è più un libello che un vero trattato storico.[10]

Ancora il 30 marzo 1873 Gregorovius e Mommsen siedono insieme ad un pranzo e l'occasione fu nuovamente spunto per una nota nei *Tagebücher*. Gregorovius avvicina ora Mommsen a Wagner: li accomuna una costante e pervasiva megalomania che al pari di una malattia sembra affliggerli entrambi. Ai *Tagebücher* Gregorovius affida anche l'amarezza per il mancato riconoscimento che si sarebbe aspettato dagli storici: gli accademici si rifiutano

Institut e dove si incontravano i maggiori intellettuali che si trovavano nella capitale. Cfr. Ulrich Von Wilamowitz Moellendorf, *Erinnerungen 1848-1914*, Koehler, Leipzig 1928, p. 144 sgg.

9 F. Gregorovius, *Storia di Roma nel Medioevo*, dall'introduzione di V. Calvani, Newton Compton, Roma 1972, vol.1, p. 10.

10 F. Gregorovius, *Römische Tagebücher 1821-1891*, Cotta, Stuttgart 1892, p. 200; in italiano *Diari Romani*, trad. it. a c. di Romeo Lovera, Hoepli, Milano 1895, p. 184.

di apprezzare il suo valore perché, così si esprime Gregorovius, è un autore indipendente, senza incarichi ufficiali e, *horribile dictu*, possiede un certo talento poetico. Non possono poi perdonargli il gusto per la bella forma; i pedanti tedeschi hanno infatti accolto la sua *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* nel più assoluto silenzio: nessun organo critico se ne è occupato,[11] alla sua opera si attribuiva essenzialmente una mancanza del taglio scientifico, mentre aveva un fin troppo spiccato carattere divulgativo: «[a]m Anfang wurde auf die Wahrnehmung von Gregorovius' Werken als Produkten der Populärwissenschaft hingewiesen».[12]

Un sentimento simile a quello di Gregorovius, benché venato di personale sdegno, esprime Borchardt nei confronti degli scritti tedeschi del suo tempo che dovrebbero gettare luce sull'arte e sulla letteratura italiane. Tuttavia l'Italia di cui essi parlano per Borchardt resta «nicht anders als ein malerisch unentdecktes Land»,[13] ed un velo di disprezzo e compassione viene rivolto ora al viaggiatore che resta tagliato fuori dalla viva realtà del paese. Egli si accinge dunque con la sua opera a controbattere tanta ignoranza e a offrire un contributo determinante data la misera situazione della letteratura tedesca:

> die gesamte deutsche Brief- und Kunststättenliteratur in den Abgrund langweiligster Unselbstständigkeit und Unbeträchtlichkeit versinkt.[14] [...] Es gibt mehr als ein

11 F. Gregorovius, *Römische Tagebücher 1821*-1891, cit. p. 568.

12 P. Kuhlmann, *Gregorovius' Hadrian-Geschichte im Kontext ihrer Zeit*, in *Transformationen des historischen. Geschichtserfahrung und Geschichtschreibung bei Ferdinand Gregorovius* hrsg. v. D. Fugger, Mohr Siebeck, Tübingen 2015, pp. 43-60, qui p. 59.

13 R. Borchardt, *Prosa III,* p. 38.

14 Ivi, p. 41.

> Raisonnement, das so ignoranten Überhebungen Pari bieten und der Beschränktheit, aus der sie kommt, zur Selbsteinkehr verhelfen mag.[15]

Sul conto degli italiani ci sono inoltre consolidati pregiudizi di ogni genere che non hanno alcun fondamento: la sporcizia in cui vivono, la pigrizia connaturata alla loro indole, opinioni errate alle quali tuttavia si continua a prestare fede. Non si vuole invece dare credito ad aspetti indubbiamente veritieri ma che esulano dallo stereotipo. L'Italia è ad esempio un paese estremamente tranquillo e sicuro, più sicuro di molte città tedesche:

> Der Deutsche hört es sich oft sagen, aber er hört es ohne Glauben, daß Italien sich größeren Teiles einer besseren Landessicherheit erfreut, als etwa der Stadtwald mancher deutschen Mittelstadt, vom Distrikte der großen und Fabrikstädte ganz zu schweigen.[16]

Riecheggia qui un aspetto sottolineato già da Ulrich von Wilamowitz Moellendorf nelle sue *Erinnerungen*: il filologo descrive l'Italia come un paese sicuro, dal tempo largo e Roma, appena diventata capitale, una città dove la vita è molto tranquilla nonostante il grande numero di povera plebe che affolla le sue strade.[17]

Pochi sono dunque gli autori che Borchardt mostra di apprezzare e con i quali condivide la visione dell'Italia. Un'eccezione è rappresentata dall'opera di Hippolyte Taine: reputa infatti il suo *Voyage en Italie* un classico per chi voglia conoscere davvero l'Italia.[18] Tuttavia possiamo

15 Ivi, p. 54.
16 Ivi, p.39.
17 Ulrich Wilamowitz von Moellendorf, *Erinnerungen 1848-1914*, cit., p. 141.
18 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 40.

osservare come la lettura che Taine dà del paesaggio, benchè anch'essa suggerita da un treno in corsa, sia ben lontana da quella di Borchardt:

> quand le train s'éloigne, ces étages de terrains chacun avec sa culture et sa teinte plus loin la bordure pâle et vaporeuse des montagnes, entourent la plaine comme d'une guirlande. L'effet n'est point celui d'une beauté grandiose, mais harmonieuse et mesurée.[19]

Si sta avvicinando a Pisa, ed il treno è dunque per l'autore un mezzo grazie al quale è possibile avere uno sguardo d'insieme sul paesaggio, luogo di osservazione privilegiato che regala quindi una visione in qualche misura nuova: con un colpo d'occhio il viaggiatore coglie dal treno aspetti che altrimenti si perderebbero.

Per Borchardt invece, l'Italia vera si trova «immer nur in Steinwurfs Weite vom Bahngleis»,[20] binari che portano il viaggiatore lontano, negandogli la vera Italia la quale resta come rinchiusa in una sfera di cristallo e inaccessibile all'esperienza. La ferrovia conduce alla meta, nel suo meccanico procedere fa sfiorare da lontano il paesaggio escludendo qualsiasi contatto con la vita del paese che si attraversa. Il viaggio in Italia dunque, grazie ai nuovi mezzi di trasporto, non si traduce in un profondo mutamento dell'animo. Escludendo il viaggiatore dal contatto diretto con il paese in cui si trova, il treno imprigiona anche l'animo del passeggero facendolo partecipare solo alla sua corsa meccanica verso una stazione. Una sorte che ormai, secondo Borchardt,

19 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, Hachette et Cie, Paris 1876, vol. II, p. 64.
20 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 40.

accomuna colti e non colti che ignari del mutamento, continuano comunque a dissertare sull'Italia come se davvero la conoscessero.

Il trauma della ferrovia rientra comunque nella tipologia delle trasformazioni indotte dai nuovi mezzi di trasporto che avevano modificato la fisionomia del paese già dalla fine del XIX secolo. Il tema della conoscenza dello spazio che si attraversa e della percezione che se ne ricava è oggetto del saggio di Erwin Straus, pubblicato nel 1935, dal titolo *Landschaftlicher und geographischer Raum*.[21]

Qui lo psichiatra svizzero, già allievo di Bleuler, rileva come la conoscenza di uno spazio cambi a seconda dello sguardo che lo indaga. Ovvero si tratta di operare un distinguo fra uno sguardo che fa esperienza del paesaggio piuttosto che di uno sguardo che vuole seguire un percorso su una carta geografica. Nel primo caso lo spazio ed il paesaggio corrispondono a quella linea di orizzonte che il viaggiatore in carrozza, a cavallo o a piedi ha di fronte a sé. Nel secondo caso il viaggio si configura come la ricerca di un altro punto geografico, un punto di arrivo che non necessita della conoscenza di quel che vi è nel mezzo.

Nessuno dei luoghi che su una carta geografica si trovano fra il punto di partenza e il punto di arrivo sono determinati dal rapporto di prossimità con l'altro luogo vicino. Nel viaggio affrontato con i tradizionali mezzi di trasporto vi era invece un rapporto diretto con lo spazio circostante, l'orizzonte si spostava all'unisono con il viaggiatore, il cui piede poggiava a terra in maniera diversa a seconda della natura del sentiero, delle difficoltà che

21 Erwin Straus, *Landschaftlicher und geographischer Raum*, in *Texte zur Theorie des Raums*, hrsg. S. Günzel, Reclam, Stuttgart 2013, pp. 50-52.

incontrava o del percorso che poteva essere più o meno accidentato. Qui tutto era imposto dallo spazio circostante: il passo, la velocità, la direzione. E di questo andare il soggetto maturava una costante consapevolezza, instaurando così una relazione intrinseca fra spazio e movimento:

> Aber wer bei freundlicherem Wetter fuhr, ist ausgestiegen, wenn er so rüstig und ungeduldig ist, wie der hier sich der eigenen ersten Eindrücke Erinnernde, hat der Fuhre das Gepäck gelassen und erklimmt in der schwelenden Hitze der durch Verdunstung wirkenden Aprilsonne, ohne sich um die Fahrstraße zu kümmern, auf Richtwegen die ihm noch unabsehbare tote Steigung. Er sieht sein Ziel von keiner Hügelkuppe, keinem schöngeformten Burgfelsen her sich winken. [...] Es ist ein freudloses Steigen in dem garstigen Geröll. [...] Die gestaltlosen Hügel ringsum geben keine Antwort, schlackig und blasig knirscht es unter der Sohle des Stehenden, der den Blick beschattet und meerwärts blickt. Buckel an Buckel flachstreichender Wälle von Hebung schleppen den ungestalten Horizont gegen Westen.[22]

Lo spazio geografico non ha invece orizzonte, viene determinato solo dalle coordinate cartesiane. Il contesto della visibilità e dell'orientamento è assente. Tuttavia lo spazio geografico è chiaro e limitato. Qui ogni luogo viene definito dal suo rapporto con il tutto che nella carta geografica viene sistematizzato. Con i moderni mezzi di trasporto sono invece saltati tutti i riferimenti diretti e il contatto con lo spazio. Quindi anche la sua percezione si è modificata relegando la conoscenza e la sensazione, ovvero

[22] R. Borchardt, *Prosa III*, pp. 237-238.

lo spazio del sentire che è all'origine dell'incontro col mondo, in un altrove che preclude questo contatto, e con esso la conoscenza. Il paesaggio per Straus è dunque prossimità, partecipazione,[23] così come lo è per Borchardt che percepisce e spiega l'Italia attraverso l'esame del paesaggio, dell'orizzonte che racchiude la terra che ha scelto come seconda patria. Un paesaggio che non è estraniamento dal presente, romanticamente inteso quale mezzo di evasione. Il paesaggio è invece parte integrante di una storia che può essere letta nell'incurvarsi dei dorsi delle colline, nel serpeggiare delle carrarecce, nelle rette parallele protese verso l'infinito dei binari, nelle ville disseminate nella campagna toscana.

La riflessione sullo spazio ed il paesaggio italiani conduce tuttavia Borchardt a riconoscere dei pregi inequivocabili all'opera di Taine. Il suo *Voyage en Italie* è frutto di un lavoro solido compiuto con intenti ben chiari, anche se non scevro da una certa banalità nell'impostazione di fondo «tutta arte e curiosità storica».[24] E non manca infine di osservare come il *Voyage* di Taine sia stato indubbiamente sopravvalutato da parte della critica tedesca.

Né Gregorovius né Mommsen e tantomeno Wilamowitz vengono invece citati direttamente da Borchardt in questo saggio; è notevole il particolare silenzio su Ferdinand Gregorovius autore che analogamente a Borchardt aveva vissuto per lunghi anni in Italia, eleggendola a sua seconda patria. Così come Borchardt aveva scelto di vivere in Lucchesia, Gregorovius si era fermato a Roma e vi era

23 Jean-Marc Besse, *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, a cura di p. Zanini, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 100.

24 R. Borchardt, *Villa,* in Id., *Città italiane*, a. c. di M. Marianelli, trad. it. a c. di M. Marianelli e M. Ingenmey, Adelphi, Milano 2013, p. 10.

rimasto per ventidue anni, fino a quando non si compì l'Unità d'Italia; solo allora sentì che un'epoca era finita, che la sua era un'appartenenza ad un mondo ormai scomparso e così anche il motivo della sua permanenza era venuto meno.

La fine di un'epoca invece costringerà Borchardt ad abbandonare l'Italia, lasciandolo prigioniero di una impossibilità di scelta. La patria di elezione era forse stata una fuga da un mondo che non gli apparteneva, l'abbandono dell'Italia fu invece una costrizione e si rivelò fatale: catturato dalle forze della *Wehrmacht*, morirà durante la deportazione.

1.2 Paul Bourget, Sensations d'Italie: due visioni dell'Italia a confronto.

L'opera di Taine, che pur con i suoi limiti aveva costituito una buona guida all'essenza dell'Italia, è stata ora sostituita dall'opera di Paul Bourget. I francesi, scrive Borchardt, lo hanno eletto mentore del nostro paese ed il suo *Sensations d'Italie* si è affermato con grande successo di pubblico. Tuttavia si tratta solo dell'opera di uno zerbinotto, un *coxcomb*[25], il quale con la sua opera non ha fatto altro che umiliare il pensiero francese.

Solo nel 1892, Henry James rimaneva talmente colpito dal libro di Bourget, che giudicava un testo dei più squisiti del suo tempo, tanto da inviarne una copia all'amico Stevenson.[26] Se da un lato Borchardt è infastidito dal successo che il pubblico, compresso quello tedesco, ha

25 *Ibidem*.

26 Cristina Giorcelli, *Henry James e l'Italia*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1968, p.77.

tributato al *Sensations d'Italie*, osservando attentamente l'approccio di Bourget all'Italia e alla Toscana si possono evidenziare alcuni punti che conducono ad un'irrimediabile divergenza di sentimenti e intenti letterari rispetto a Borchardt.

Cruciale è la descrizione che Bourget fa di Volterra. Siamo nel 1890 e al suo arrivo in Toscana l'autore riconosce la città al solo entrare in un'osteria. Qui sulla tavola apparecchiata sta un fiasco di Chianti con la pancia guarnita dalla paglia intrecciata; un ragazzo va e viene e mentre parla cita Dante in modo naturale, come se vi dovesse dire che il tempo è bello.[27] Per Bourget la città è così fonte di una cara impressione, stranamente scontrosa e al contempo fantastica, tanto da far nascere il timore di non poter ritrovare l'indomani questa stessa sensazione. Tutto a Volterra è circonfuso dall'oscurità: le strade strette, le antiche porte voltate di nero, i palazzi austeri e l'albergo. Ma una volta varcata la soglia l'interno è gioiosamente ospitale: la cena pronta sulla tavola e il fiasco di Chianti sembrano smentire il selvaggio arrivo.[28]

Borchardt scorge invece in Volterra un soffio di divinità nello stesso concetto storico di città che vive nella pietà severa dei suoi figli.[29] Per Borchardt l'arrivo a Volterra soggiace ancora una volta alla possibilità dell'inganno e proprio a causa della ferrovia che potrebbe far dimenticare quanto essa sia effettivamente isolata. Il viaggiatore vi deve allora "porre mente"[30] altrimenti non sarà in grado di avere misura di quanto impervio sia il luogo e quanto remota Volterra.

27 Paul Bourget, *Sensations d'Italie*, Alphonse Lemerre, Parigi 1891, p. 4.

28 Ivi, p. 6.

29 R. Borchardt, *Volterra,* in Id., *Prosa III*, p. 235;

30 *Ibidem*

Il viaggio di Bourget prosegue serenamente verso la città mentre la ferrovia continua il suo tragitto nella pianura, serpeggiando al pari del fiume Cecina che qua e là riluce nella piana, mentre le sue onde splendono come pezzi di metallo sotto il riflesso notturno della luna.[31] Le visite ai monumenti lo confermano nella sua delusione: Volterra non è altro che un pittoresco rifugio.[32]

Non ci può essere consonanza alcuna fra le due descrizioni e soprattutto fra i due modi di indagare una città, il suo paesaggio, la sua storia viva. Visitando le splendide vestigia, il viaggiatore, scrive Borchardt, rimarrà deluso quando scoprirà che gli affreschi sono "solo" del Pontormo, le fontane del Tacca o del Tribolo,[33] e la delusione di Bourget alla visita di Volterra si inserisce in questo contesto di inappagante insufficienza. L'impulso che anima Borchardt ritrova invece una precisa corrispondenza con il *Viaggio in Italia* di J. W. Goethe, «Ich bin nun nach meiner Art ganz stille und mache nur, wenn's gar zu toll wird, große, große Augen»[34] del quale riporta l'attitudine dello sguardo e dell'animo:

> Verfolgt man, wie dem langsamen rückenden Goethe mit jeder Tagereise der Blick für das Eigene und Neue dieses Landes- und Volkswesens und das stille Gefühl aufgeht, es möchte in ihm selber Altes und Eigenes ergänzen, bis wir in die "großen, großen Augen" sehen, wo Rom und er einander begegnen.[35]

31 P. Bourget, *op. cit*., p. 5.

32 Ivi, p. 6.

33 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 43.

34 Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise* hrsg. von Andreas Beyer und Norbert Miller, in Id., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens Münchener Ausgabe*, Bd. 15, Hanser, München 1992, p. 186.

35 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 40.

Goethe stesso scriveva da Roma: «ich tue die Augen auf, und seh»[36] e annotava, quasi dominato da un senso di impotenza di fronte a tanta copia di paesaggi e monumenti, come non bastasse certo una sola penna a rendere l'idea di tutto quello che aveva davanti a sé: «[w]eder Auge noch Geist sind hinreichend sie zu fassen [...] Man müßte mit tausend Griffeln schreiben, was soll hier eine Feder».[37]

1.3 Il carattere latino attraverso l'opera di Victor Hehn.

Non meno interessante si rivela l'efficace analisi che Borchardt fa del carattere latino e delle virtù innate degli italiani,[38] dell'Italia e del suo stretto legame col passato; elementi comprensibili solo a chi si accinga ad esaminarli in ogni loro aspetto.[39] Borchardt trova dunque uno specchio del carattere italiano nelle sue costruzioni più esemplari: le ville. Edifici ormai dimenticati, lontani dalle mete dei turisti «cubi disseminati per le colline e in piano dovunque la terra sia abitata [...] smembrate immagini intraviste oltre i vetri tintinnanti del treno in corsa e subito perdute»[40] vengono assunte dall'autore quale modello esemplare di un'intera cultura occidentale, latina e sud-europea. Poste in luoghi inaccessibili, con giardini inselvatichiti, sono circondate dalla malia di un silenzio assoluto.[41] La loro serietà monumentale va conquistata,

36 J. W. Goethe, *Italienische Reise,* cit., p. 148.
37 Ivi, pp. 151-152.
38 *Villa*, cit., p. 24.
39 Ivi, p. 29
40 *Ibidem*.
41 Ivi, p. 30.

non si svela al primo sguardo; la «squisita forma non esibita»[42] racchiude una tradizione ininterrotta tradotta in pietra «per durare nel tempo come forma e della forma dare testimonianza».[43] Nella nuda semplicità della villa è racchiusa la sua nobiltà che la lega storicamente e esteticamente al paesaggio di cui essa è parte integrante.

Borchardt mostra così non solo una conoscenza erudita dell'Italia e della sua storia, ma una non comune capacità di analisi critica che, seppur parziale e talvolta carica di toni eccessivamente polemici, riesce a cogliere aspetti inusitati e pregevolissimi del paese che ha scelto come nuova patria. Dal richiamo alla sicurezza della vita, senza tacere della camorra, la sottile analisi della toponomastica ed il legame fra podere, villa e potere; il ribadire la romanità del tipo di abitazione signorile e la caparbietà germanica che vi si è insinuata,[44] la sottolineatura del contrasto tutto latino fra città e campagna che viene mediato dalla villa quale centro economico che estende il suo valore estetico-economico dall'epoca di Orazio a quella di Poliziano, evidenziano in Borchardt un'attenta e capace disamina storico letteraria ma anche artistica, sostenuta da un'intelligenza acutissima che si è impadronita degli insegnamenti dei maestri che lo hanno formato, primo fra tutti l'amatissimo Friedrich Leo.

La villa rinasce alla fine del Medioevo come espressione di una nuova struttura economica.

> Fu la borghesia a creare un'economia monetaria tale da provvedere eccedenze di capitale atte a essere reinvestite. Quando il monopolio feudale sulla proprietà

42 Ivi, p. 32.
43 *Ibidem*.
44 Ivi, p. 39.

terriera extraurbana iniziò a vacillare e la campagna divenne sufficientemente sicura, questa nuova classe fece rinascere la villa – ben distinta dalla casa colonica e dal castello – così da disporre di un investimento nel settore agricolo e, al tempo stesso, di una residenza adatta allo svago e all'attività sportiva.[45]

A Borchardt non sfugge questo aspetto, ed osserva:

Die Villa ist ein Teil des Landbesitzes, nämlich sein unwesentlichster Teil. Sie kann daher nicht das unpraktische und unreale Gebäude sein, das modische Neigung zum sommerlichen Ortswechsel, verbunden mit modischer Abneigung gegen das Reisen *en famille*, sich an einer Stelle errichtet, wo kein fußbreit Land über den Garten hinaus dem Bauherrn gehört, wo kein Interesse ihn bindet, [...]Sondern sie ist altlateinische Lebensform durch und durch real und praktisch, etwas mit Geld und Macht Zusammenhängendes, aus Geld und Macht Entstandenes, zäh festgehalten, um Macht und Geld zu steigern, zu bezeugen, zu vererben.[46]

La villa è una struttura astratta progettata, in virtù della sua conformazione geometrica, per emergere piuttosto che essere immersa nell'ambiente naturale circostante. Ed è proprio qui che va ricercata l'origine di una numerosa progenie di ville dalle forme cubizzanti, dai colori chiari e dalle superfici armoniosamente levigate; in una ricerca creativa che ha attraversato i secoli e che va dalle

45 James S. Ackerman, *La Villa. Forma e ideologia*, trad. it. di P. G. Tordella, in *Storia dell'arte Einaudi*, Torino 1992, p. 5; titolo originale *The Villa. Form and ideology of Country Houses*, Princeton 1990; cfr. anche Burns Howard, *La villa italiana del Rinascimento: forme e funzioni delle residenze di campagna, dal castello alla villa palladiana*; trad. it. di Ilaria Abbondandolo, Colla, Vicenza 2012.

46 R. Borchardt, *Prosa III*, pp. 46-47.

grandiose ville palladiane fino a Villa Savoye di Le Corbusier.[47] Alla villa si attribuiscono valori ideologici che a loro volta hanno plasmato il paesaggio, forgiando un nuovo orizzonte, ben diverso dall'ambiente naturale, teatro della vita quotidiana.[48] La villa assume per Borchardt i caratteri del topos letterario virgiliano. La campagna con i suoi dolci suoni e le sue molteplici fragranze era dunque un piacere fondamentale dell'esistenza e al contempo costituiva una rappresentazione poetica della vita semplice trascorsa in campagna con una coloritura dai toni bucolici, una gioia scevra da preoccupazioni e avversità.

La preferenza accordata alla vita di campagna e la conseguente avversione per i valori e le condizioni della vita cittadina ricompaiono dunque nella visione che Borchardt testimonia in maniera duplice: nell'opera letteraria, occupandosi direttamente della villa, e, ben più carica di conseguenze, nella personale scelta di vita. Borchardt ha trascorso gli anni italiani, insieme alla sua famiglia, nelle ville delle campagne della Lucchesia imitando dunque l'esistenza contemplativa cara ai latini e al contempo proiettando in qualche modo la sua concezione artistica nella propria vita per fare di essa un'opera d'arte. Borchardt contrappone ad una vita di *negotium* e di professioni prestigiose tipiche della vita urbana, l'*otium*, ovvero la cura del potenziale creativo che la pace della vita di campagna rende possibile. Si ricollega così idealmente a Petrarca, che nel trattato *La vita solitaria* del 1346, scritto nel soggiorno campestre di Vaucluse, non lontano da Avignone, si faceva promotore della tradizione latina,

47 J. S. Ackerman, *La Villa*, *op.cit.*, p. 18.

48 Ivi, p. 21.

lodava la vita rurale e le possibilità di autorealizzazione che questa offriva.[49]

Da questa analisi Borchardt trae quindi spunto per un excursus letterario che passa da Ovidio a Boccaccio, a Tibullo, all'Ariosto e al Tasso per approdare a Carducci, poeta a lui quasi contemporaneo, e al Pascoli dell'*Ora di Barga*. Borchardt fa dei Latini il simbolo stesso dell'umanità e dei suoi limiti. Li confronta ai Greci e alle loro eroiche mitologie sovrumane. Prima ancora che un raffronto fra due culture, che conduce comunque Borchardt verso una rara rivalutazione della letteratura latina rispetto a quella greca, questo diventa una lode per l'aspetto mortale, deciduo, infine modesto della vita così come viene indagata nell'opera di Cincinnato, di Catone e Varrone.

Borchardt prende quale testimone Victor Hehn, «un autorevole giudice»[50] che già aveva dato nuovo e maggiore valore al sentimento per la natura degli italiani. Chi è più vicino alla terra ha con essa un rapporto più sacro, asserisce l'autore, dunque gli «eredi di Orazio» sono dotati di uno straordinario sentimento per la natura. Hehn contraddiceva con le sue affermazioni tutta una vasta critica letteraria che vedeva nella latinità solo l'espressione di tardi ed aridi epigoni della splendida e feconda cultura greca. Nel suo libro sull'Italia aveva scelto di attenersi all'esempio di Goethe, ricercando nel paesaggio il classico e il bello veritiero quale conseguenza obbligata della regolarità. La natura con le sue forme offre questa norma della bellezza:[51]

49 Ivi, p. 5.

50 Victor Hehn, *Italien. Ansichten und Streiflichter*, Gebrüder Borntraeger, Berlin 1903.

51 Heinz Holldack, *Victor Hehn und Ferdinand Gregorovius. Ein Beitrag zur Geschichte der Deutschen Italienauffassung*, in "Historische Zeitschrift", 154, n. 2, 1936, pp. 285-310.

> [i]n diesem Lande der Gestalt ist die Natur selbst plastisch und architektonisch; auch sie ist nach dem klassischen Prinzip gebildet, sie kennt die unbestimmte, anschauungslose, wortlose Romantik nicht. Ihre Zypressen sind Spitzsäulen, ihre Pinien Wölbungen, scharf ist jede Zeichnung; jedes Haus, jeder Berg ist ein Kristall. Und dennoch ist die italienische Landschaft ideell. In dem Duft der Ferne, in der Farben des Horizontes, in dem Wasserstaube liegt eine unendliche Idealität, und so plastisch alle Gestalte sind, so unwirklich und gedankengleich schwebt jener selige Dunst um die der gemeinen Schwere enthobenen Formen.[52]

In questo paese ideale si muovono gli italiani: i tratti sono quelli di nobili personaggi, quasi mai brutti, le loro movenze e la loro attitudine promanano un forte senso di dignità. Agli occhi dell'autore non sono certo scomparsi i difetti degli italiani, né le difficoltà del viaggiare, i disagi, la disorganizzazione, la povertà e la sporcizia. Ma la sua è l'Italia del *Grand Tour*, del *Viaggio in Italia* di Goethe che nella prima edizione del 1816-1817 sul frontespizio dei due volumi portava in epigrafe il motto *Auch ich in Arkadien!*.[53] Un paese dunque adatto ad uno spirito colto e nobile animato dal desiderio di conoscere e scoprire, aderente a quella cultura classica il cui fine era plasmare un nuovo individuo.

In occasione di una successiva pubblicazione del saggio *Villa*, Borchardt ne affida il commento all'amico di una vita, Hugo von Hofmannsthal, il quale nel 1916 scrive:

52 Ivi, p. 292.

53 J. W. Goethe, *Italienische Reise*, cit., nelle note a p. 661.

> Unter dem Namen «Villa, eine landschaftshistorische Monographie», erschien 1910, als Privatdruck, eine nicht sehr umfangreiche Schrift, welche den wenig hundert Menschen, denen sie je vor Augen gekommen ist, einen schwer zerstörbaren Eindruck hinterlassen hat. Ausgehend von der philologisch-archäologischen Interpretation, etwa wie ein Reallexikon des römischen Altertums den Begriff «Villa» behandeln würde, ergab sich eine Untersuchung von schwer vergleichlicher Tiefe, Begriffschärfe und Reichhaltigkeit der Anschauung. Man konnte sich an die außerordentlichen Schriften erinnert fühlen, welche wir Männern der früheren Generation, wie Jacob Burckhardt, verdanken, und in welchen gelegentlich die philologische Intuition das eigentliche Wurzelelement ist; auch die Erinnerung an Schriften wie die von Viktor Hehn über «Das Salz» mochte auftauche. Anderseits war die Erinnerung an Nietzsche, nicht an den Aphoristiker, sondern an den großen Stilisten der philologischen Schriften, Entwürfe und Exkurse kaum abzuweisen. Über allem blieb der Eindruck einer geistigen Person, welche einen fast exuberanten Reichtum mit einer großen Kraft verband, die sich fallweise als konzentrierende, definierende, als dialektische, oder als moralische Kraft, an den schönsten Stellen als schlechthin poetische äußerte.[54]

Hofmannsthal non solo mette in luce la profondità e lo spessore dello scritto, ma ne sottolinea l'unicità instaurando due paralleli. Da un lato, asserendo che si tratta di un «Reallexikon des römischen Altertums», pone Borchardt nel solco della tradizione storiografica. D'altro canto, evidenziando la forza morale e la ricchezza di spirito

54 Hugo von Hofmannsthal, *Rudolf Borchardt* in *Sämtliche Werke XXXIV. Reden und Aufsätze 1910-1919*, hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 2011, pp. 193-194.

del saggio lo innesta nella scia filosofico-letteraria di Nietzsche e Burckhardt. Innalza così Borchardt nell'empireo di due grandi intellettuali le cui opere, pur a diverso titolo, avevano caratterizzato la loro epoca con impronte indelebili e che continueranno ad esercitare una profonda influenza sulle generazioni a venire.

L'operazione portata avanti da Hofmannsthal aveva anche un risvolto estremamente pratico. Era intesa a favorire una maggiore circolazione dell'opera di Borchardt. Questi, costantemente assillato dalle ristrettezze economiche, sperava di poter così contare su maggiori introiti grazie alla riedizione di alcuni suoi saggi. Tuttavia possiamo notare che *Villa* lascia trasparire il desiderio di Borchardt di nobilitare la sua esistenza affittando patrizie ville ormai decadute, dove risuonano ancora echi di defunti splendori che gli sembra di poter riportare in vita, con un'empatia che sa di posa teatrale. All'amico Otto Denecke descrive la villa in campagna, ed è piuttosto la descrizione estetica di un paesaggio tratto da un quadro di Böcklin:

> [...] eine herrliche Villa des Settecento mit einem mächtigen Säulenaufsatz, einem sechsfenstrigen Saal mit dekorativen Landschaften in fresco und viel zu vielen Zimmern von denen sechs überhaupt immer verschlossen sind, weil sie für unsere Leute, eine Köchin und einen Diener für die schwerere Arbeit zu viel Mühe mit sich brachten bei täglichem Sauberhalten. Das ganze liegt in einem altitalienischen (sog. französischen) Viereck.[55]

Dunque il carattere latino della Villa che proviene dal passato è rivissuto da Borchardt stesso, incarnato nel suo

55 Peter Sprengel, *Der Herr der Worte. Eine Biographie*, Beck, München 2015, pp. 151-152.

stile di vita o meglio, nel desiderio di una vita agreste e signorile, signorilità che solo un benessere economico poteva assicurare e che Borchardt non possedeva certo. Ma allo stesso tempo vissuto nell'aura classica della forma, quella stessa aura che interpreta negli italiani, nella loro cultura e che riesce a leggere, come abbiamo visto, anche nel paesaggio italiano.

1.4 Traduzione e restaurazione: l'incontro con Pisa e Dante.

Borchardt pur provenendo da una formazione classica si pone in continuità solo apparente con questa tradizione. Se ne sente tuttora erede, ma capisce di essere un erede investito di un'urgenza innovatrice rispetto ad una cultura che percepisce come inaridita e ormai infeconda. Prende quindi su di sé il compito di rifondarla con un nuovo spirito ed una nuova lingua, così come ha fatto quando si è accinto a tradurre Dante, un lavoro che ha occupato più di un ventennio della sua vita:

> Non è il contemporaneo del lettore mio connazionale il Dante del mio poema, né avrei potuto riportare in pieno secolo ventesimo, tra *films*, radio e *reclame* di fari elettrici, il macro e truce fuggiasco, per farlo assistere, in quel lucco scarlatto e coperto di quel tocco e cappuccio, ai passatempi svariati del nostro mondo grazioso o del nostro lettore distratto da tante delizie. L'ho afferrato pel collo, quel lettore, e con una spinta, lo confesso rude, l'ho cacciato sei secoli indietro. Non potendo far Dante *suo* contemporaneo, ho fatto *lui* contemporaneo di Dante, facendolo assistere, lui, fra i

primi, alla nascita di una tale opera e *di un linguaggio poetico*.[56]

Emblematico è qui il punto che Borchardt fa sulla traduzione, sull'ispirazione che da essa nasce quindi sulla creatività, sposando un intero complesso poetico, linguistico e filosofico per farne il fulcro della sua riflessione.

Al pari di Borchardt Walter Benjamin era consapevole del ruolo particolarissimo svolto dalla traduzione e nel saggio *Die Aufgabe des Übersetzers* sostiene che di fronte a un'opera d'arte non si rivela certo fecondo alla sua conoscenza il riguardo a chi la riceve: «Nirgends erweist sich einem Kunstwerk oder einer Kunstform gegenüber die Rücksicht auf den Aufnehmenden für deren Erkenntnis fruchtbar».[57] Simile è l'atteggiamento di Borchardt il quale, senza alcun riguardo, prende il lettore "per il collo" e lo mette di fronte al fatto compiuto: l'arte. Nessuna opera d'arte, scrive ancora Benjamin, è rivolta a un destinatario: «Denn kein Gedicht gilt dem Leser, kein Bild dem Beschauer, keine Symphonie der Hörerschaft»[58] né esiste il lettore o lo spettatore ideale poiché l'opera d'arte non è né comunicazione né testimonianza, è l'inafferrabile e misterioso poetico: «das Unfaßbare, Geheimnisvolle,"Dichterische"»[59] che il traduttore può riprodurre solo in quanto si mette a poetare a sua volta.

56 R. Borchardt, *Metacritica tedesco-dantesca* in Id., *Scritti italiani e italici*, a c. di M. Marianelli, cit., p. 146. Il testo originale dell'autore è in italiano.

57 Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* in *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, *Kleine Prosa. Baudelaire Übertragungen*, hrsg. T. Rexroth, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 9-21, qui p. 9. Il saggio scritto nel 1921 e pubblicato nel 1923, è stato tradotto in italiano da R. Solmi che ne ha curato l'edizione corredandola di una pregevole introduzione: *Il compito del traduttore* in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a c. di. R. Solmi, Einaudi, Torino 1981, pp. 39-52, qui p. 39.

58 *Ibidem*.

59 *Ibidem*.

Così sarà per Borchardt per il quale tradurre è creare, ovvero ricreare attraverso un'operazione poetico linguistica.[60] Infine per Benjamin il significato ultimo dell'opera non può essere ricondotto unicamente al singolo soggetto perché l'essenza dell'opera d'arte non esige di non essere dimenticata.

Analogamente, prosegue Benjamin, la traducibilità di configurazioni linguistiche dovrebbe comunque essere tenuta presente anche quando queste si rivelassero intraducibili. «È solo quando si riconosce vita a tutto quanto si dà *storia* [...] che si rende giustizia al concetto di vita»[61] e l'opera d'arte ha la sua storia nelle fonti, la sua formazione nell'epoca dell'artista e la sua sopravvivenza nelle generazioni successive, quando allora viene alla luce ed il nome di questa sopravvivenza si chiama, così Benjamin, gloria:

> Vielmehr nur wenn allem demjenigen, wovon es Geschichte gibt und was nicht allein ihr Schauplatz ist, Leben zuerkannt wird, kommt dessen Begriff zu seinem Recht. Denn von der Geschichte, nicht von der Natur aus, geschweige von so schwankender wie Empfindung und Seele, ist zuletzt der Umkreis des Lebens zu bestimmen. Daher entsteht dem Philosophen die Aufgabe, alles natürliche Leben aus dem umfassenderen der Geschichte zu verstehen. Und ist nicht wenigstens das Fortleben der Werke unvergleichlich viel leichter zu erkennen als dasjenige der Geschöpfe? Die Geschichte der großen Kunstwerke kennt ihre Deszendenz aus den Quellen, ihre

60 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 343; Maria Corti, *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 406; Angela Sanmann, *Die poetische Übersetzung als Erweiterung des Originals*, in *Poetische Interaktion. Französisch-deutsche Lyrikübersetzung bei Friedhelm Kemp, Paul Celan, Ludwig Harig, Volker Braun*, De Gruyter, Berlin/Boston 2013, pp. 33-41.

61 W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 41.

> Gestaltung im Zeitalter des Künstlers und die Periode ihres grundsätzlich ewigen Fortlebens bei den nachfolgenden Generationen. Dieses letzte heißt, wo es zutage tritt, Ruhm.[62]

Quindi le traduzioni devono la loro esistenza solo alla gloria dell'opera originale. Esse non sono semplici trasmissioni, tentano piuttosto di rendere in qualche modo il rapporto segreto fra le lingue, esprimono la tensione sempre in divenire verso la rappresentazione di questo segreto vincolo. In modo simile Borchardt si accinge a frugare nella gloria delle epoche passate per far risuonare, come nel richiamo di Benjamin il proprio genere di *intentio* «ihre eigene Art der intentio ertönen zu lassen».[63]

Sarà infatti proprio l'incontro con l'Italia, la sua storia e la sua letteratura a risvegliare in Borchardt quella che lui definirà *Schöpferische Restauration* e che lo spingerà non solo a tradurre Dante, ma a rileggere i poeti provenzali dei quali, nell'opinione di Curtius, sarà traduttore eccellente.[64]

Nell'autunno e nell'inverno del 1904 Borchardt inizia leggere Dante «seriamente»,[65] si trova nella cerchia di Pisa e si sente trasformare in un pisano del Medioevo. Sperimenta su di sé il dubbio nei confronti della filosofia positivista, sente vacillare in lui il concetto di progresso storico, lo vede addirittura rovesciarsi finché «fra la parete nord e quella sud del Camposanto, fra il Trionfo della morte e il tappeto di racconti dipinti da Benozzo Gozzoli» gli

62 W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, cit., p. 11.

63 Ivi, p. 18.

64 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Tübingen/Basel 1948, 1993[11], nota 1 a p. 107.

65 R. Borchardt, *Epilegomena a Dante II. «Divina Comedia»*, in Id., *Scritti italiani e italici*, cit., p. 209.

appare chiaro «il perentorio legame nordico di questo Medioevo» [66], e altrettanto urgente la necessità di «imparare»[67] il provenzale e "leggere" l'opera di Giovanni Pisano come una chiara espressione di un' «armoniosa calligrafia del sud»[68] che racconta tutta una storia in una lingua diversa e, secondo Borchardt, non ancora decifrata. Suo il compito di dare voce a questo passato, a questa opera d'arte che «ci costringe a creare a nostra volta».[69]

Da Pisa l'idea di traduzione creatrice, ed è questo in ultima analisi il senso della restaurazione creatrice in Borchardt. Ma quanto sia effettivamente un'opera di restaurazione della tradizione non è tuttavia l'aspetto più interessante della sua opera, cruciale è invece lo sguardo nuovo che il letterato, storico e soprattutto filologo Borchardt getta sulla poesia e sull'arte. Uno sguardo che lo conduce sia alla creazione che ad una nuova comprensione di quello che il passato e la tradizione ci hanno lasciato.

Se tradurre è «tradere» vale a dire trasportare, la traduzione è conquista di un testo e dei suoi valori; essa è dunque trasporto e immissione di questi in una nuova cultura, nella quale si innestano per infondere nuova linfa. Borchardt con la sua opera su Pisa si inserisce così in una disquisizione filosofico letteraria incentrata, con spirito quasi neoplatonico, sul problema linguistico della traduzione, non diversamente da Benjamin, e ancor più significativamente sul valore che la storia, la filosofia e il linguaggio assumono in relazione all'opera d'arte. Benjamin cita infatti Borchardt ponendo a confronto la sua

66 *Ibidem*.
67 *Ibidem*.
68 *Ibidem*.
69 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 343.

traduzione della terza ode pitica di Pindaro con quella di Hölderlin per asserire che

> Hölderlins Übersetzungen sind Urbilder ihrer Form; sie verhalten sich auch zu den vollkommensten Übertragungen ihrer Texte als das Urbild zum Vorbild, wie es der Vergleich der Hölderlinschen und Borchardtschen Übersetzung der dritten pythischen Ode von Pindar zeigt. Eben darum wohnt in ihnen vor andern die ungeheure und ursprüngliche Gefahr aller Übersetzung: daß die Tore einer so erweiterten und durchwalteten Sprache zufallen und den Übersetzer ins Schweigen schließen.[70]

Riporta quindi, ed è indubbiamente significativo, un lungo passo del testo di Rudolf Pannwitz dal titolo *Die Krisis der europaeischen Kultur*[71] dove mette in luce la mancanza di un valido punto di partenza che possa rendere vitale e vera l'opera del traduttore poiché

> unsre übertragungen auch die besten gehn von einem falschen grundsatz aus sie wollen das indische griechische englische verdeutschen anstatt das deutsche zu verindischen vergriechischen verenglischen, sie haben eine viel bedeutendere ehrfurcht vor den eigenen Sprachgebräuchen als vor dem geiste des fremden werks ... der grundsätzliche irrtum des übertragenden ist dass er den zufälligen stand der eignen sprache festhält anstatt sie durch die fremde sprache gewaltig bewegen zu lassen, er muss zumal wenn er aus einer sehr fernen sprache überträgt auf die letzten elemente der sprache selbst wo wort bild ton in eins geht zurück dringen er muss seine

70 W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Gesammelte Schriften*, cit., p.21.

71 Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der europaeischen Kultur*, Hans Carl, München 1917.

> sprache durch die fremde erweitern und vertiefen man hat keinen begriff in welchem masze das möglich ist bis zu welchem grade jede sprache sich verwandeln kann sprache von sprache fast nur wie mundart von mundart sich unterscheidet dieses aber nicht wenn man sie allzu leicht sondern gerade wenn man sie schwer genug nimmt.[72]

Una trattazione del valore problematico della traduzione occupa anche la riflessione del filosofo spagnolo José Ortega y Gasset, la cui formazione era stata fortemente influenzata dalla cultura tedesca. Laureatosi a Madrid nel 1902, proseguì gli studi in Germania dove si recò ripetutamente nel corso della sua vita. Dal 1905 al 1907 studiò a Lipsia, Colonia e soprattutto a Marburgo dove venne a contatto con la filosofia neokantiana di Cohen e Natorp. Il suo interesse si volse poi all'opera di Nietzsche e a Marburgo ebbe infine modo di avvicinarsi a Heidegger, del quale condivise solo in parte le posizioni filosofiche.[73] Gasset considerava la cultura tedesca «l'unica introduzione alla vita essenziale», e i suoi saggi su Goethe, Kant e, uscito postumo, quello su Leibniz, occupano indubbiamente una parte non secondaria nella sua produzione.

L'epoca attuale rappresenta per Gasset, così come per Borchardt, la crisi delle crisi: non vi sono più certezze e la massificazione risulta gravida di conseguenze incontrollabili; l'orizzonte si apre verso linee sconosciute dove l'esistenza è frutto di un interregno. Nel saggio

72 Ivi, p. 20. La trascrizione tiene conto del testo così come citato nell'opera di Benjamin.

73 Il testo di riferimento è la biografia di Jordi Garcia, *José Ortega y Gasset*, Taurus, Madrid 2014, quando non diversamente indicato la traduzione è nostra. Vedi anche N. Abbagnano, *Storia della filosofia*, voll. IV, UTET, Torino 1979, vol. III, pp. 602-605; M. Walter, "*Der umgekehrte Prophet" der Neuzeit. Zur wiederentdeckten Moderne-Kritik von José Ortega y Gasset*, in K. Garber, hrsg., *Kulturwissenschaftler des 20. Jahrhunderts. Ihr Werk im Blick auf das Europa der Frühen Neuzeit,* Fink, München 2002, pp. 57-76.

Miseria e splendore della traduzione[74] Ortega y Gasset pone l'accento sulla condizione utopistica del tradurre in cui risiede la miseria stessa del tradurre. Parimenti a Steiner[75] è convinto dell'esistenza di una distanza ineludibile fra pensiero e parola. Ma al contempo crede nella possibilità di una fessura attraverso la quale insinuarsi per accedere alla sfida con la lingua e superare così l'utopia per attingere allo splendore. Radicalizzando la posizione schleiermacheriana secondo la quale tradurre è l'atto di portare l'autore al lettore, Ortega afferma che lo scopo del tradurre è bensì quello di «allontanarci dalla nostra lingua per andare verso le altre, e non il contrario come di solito si fa».[76] Essa è un viaggio all'estero, tradurre è così uscire dalla propria lingua materna, dal proprio paese, è espatriare.

Nel concetto stesso di abbandono della propria patria, si insinua quello del distacco dalla propria lingua. Ricordare che nel 1933, dopo l'entrata in vigore delle leggi razziali, Borchardt non potrà più tornare in Germania dove sarà schedato come persona non gradita,[77] ci conduce ad esaminare un aspetto altrettanto profondo della traduzione. Se essa è viaggio, abbandono della patria, persino tradimento, porta con sé anche una valenza positiva di apertura all'altro, allo straniero che ci accoglie.

Così in Derrida per il quale tradurre equivale a decostruire[78] ed è infine un aprirsi per fare esperienza

74 J. Ortega y Gasset, *Miseria y esplendor de la traduccìon*, trad. it. *Miseria e splendore della traduzione*, a c. di C. Razza che ha curato anche la traduzione, Il Melangolo, Genova 2001. Il saggio di Gasset uscì nel 1937 a Buenos Aires sul supplemento letterario de "La Nación", solo nel 1940 fu incluso nell'opera *Ideas y creencias* pubblicata a Madrid nello stesso anno.

75 Cfr. G. Steiner, *Dopo Babele: il linguaggio e la traduzione*, Garzanti, Milano 1984.

76 J. Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione*, *op. cit*., p. 205.

77 P. Sprengel, *Der Herr der Worte*, cit., p. 368.

78 G. Chiurazzi, *Miseria e splendore della decostruzione*, in *Su Jacques Derrida: scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, a c. di P. D'Alessandro, A. Potestio, Led, Milano 2008, pp. 102-103.

dell'evento. Anche per Borchardt l'adozione di una nuova patria rappresentò l'apertura a nuove esperienze e ad una nuova lingua nella quale divenne capace della più raffinata prosa. Gli eventi, comunque ineludibili, Borchardt li vivrà invece sotto il segno di una lacerazione personale, specchio fin troppo fedele di una dolorosa crisi che ha attraversato il secolo in cui ha vissuto.

In questo contesto di crisi si rivela cruciale l'opera su Pisa che nella traduzione italiana assume il titolo significativo: *Pisa. Solitudine di un impero*, solitudine che riflette, nella magistrale traduzione di Roncioni, la solitudine dell'uomo, ma anche la mancanza di futuro all'interno di una cultura asfittica che sta uccidendo lo spirito, e di cui ben presto questa asfissia omicida non sarà più solo metafora culturale. In tedesco il titolo definisce altrimenti l'opera: *Versuch* è il tentativo. Ambedue le forme colgono il punto: l'opera non può essere scissa dalla crisi epocale e personale che porta Rudolf Borchardt ad una rilettura, primo fra tutti del Medioevo e della poesia provenzale.

Quale lo scopo ultimo di questa ricerca, di cui l'Italia e Pisa divengono strumento privilegiato? La creazione di una sistematica *Mittelalterliche Altertumswissenschaft,* così la chiama Borchardt, in riferimento alla denominazione dello studio dell'antichità classica. Ma anche e non ultima la volontà di testimoniare il valore delle possibilità irrealizzate,[79] la virtù insita nelle cause di coloro che la storia ha posto fra gli sconfitti, la *Causa Victa* di Lucano[80] più che mai attuale in un'epoca

79 E. A. Schmidt, *Rudolf Borchardts Antike. Heroisch-tragische Zeitgenossenschaft in der Moderne*, Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 38, Winter Verlag, Heidelberg 2006, p. 19 sgg.

80 Lucano, *Bellum civile* 1, 128.

profondamente segnata da una perdita di valori che sta erodendo le sue radici storiche e culturali e che presto si accingerà a cancellare dalla propria fisionomia i tratti stessi dell'umanità. Borchardt affronta questo compito e lo fa con le armi metodologiche che aveva affilato alla grande scuola di Bonn.[81]

Colto letterato, ma anche storico e filologo, Borchardt frequenta a Bonn le lezioni di filologia di Usener e Bücheler. Nel 1898, dopo il viaggio in Italia, riprende i suoi studi a Gottinga con Friedrich Leo per interromperli definitivamente nel 1901. Del 1903 è il suo secondo viaggio in Italia e la visita a Pisa e Volterra, che si riveleranno momenti decisivi per la sua formazione e per la sua vocazione.[82] Dopo un soggiorno in Inghilterra e a Basilea, nel 1906 sposa la pittrice Karoline Ehrmann e nell'autunno dello stesso anno si stabilisce a Vallebuia nei pressi di Lucca, prendendo stabile dimora a Villa Sardi dove concepirà e porterà a termine la maggior parte della sua opera. Vi rimarrà fino al 1912 quando si sposterà a Villa Mansi Monsagrati, dove lo coglierà lo scoppio della guerra. Gli anni in Lucchesia, durante i quali si stabilì il sodalizio con Schröder e Hofmannsthal, furono i più sereni della sua vita. L'atmosfera di quel periodo viene rievocata in una lettera dell'amico Hofmannsthal:

> ein kleines Tal, seitab von Lucca, dicht bewaldet, Ölberg und Vogelherd, Dorfstraße und Saumpfad berghinan an einer Berglehne eine Villa, mäßig groß, wie man sie wünschen könnte, um 2,3 Freunde still bei sich zu haben, schöne Bäume ringsum, auch blühendes Gesträuch,

81 R. Borchardt, *Virgilio*, a c. di G. B. Conte e V. Vivarelli, Edizioni della Normale, Pisa 2016, p. 43.

82 Dall'introduzione a R. Borchardt, *Scritti italiani e italici*, cit., p. XXII, vedi anche P. Sprengel, *Der Herr der Worte*, cit., p. 103.

> Hühner und Truthühner, hinterm Haus der Bergquell aus der Bergwand heraus durchs Maul von zwei marmornen Delphinen sprudelnd; weiter oben Bergeinsamkeit tageweit, Rudolf Borchardts Haus, Schroeder und ich zu Gast, Gespräche von früh bis abends, ein endloses Gespinst aus tausend Fäden, schönes Vorlesen, schönes freudiges Zuhören, [...] diesen glücklichsten 9 Tagen, als ich seit Jahren nicht gehabt.[83]

Attraverso Pisa e le città italiane Borchardt legge la realtà, in questo caso i monumenti e le opere d'arte «come testi letterari» [84] insistendo con sagace virtuosismo nell'incrociare la lettura e l'interpretazione, sempre spostando i piani del linguaggio fra l'ambito artistico, quello poetico-letterario e l'ambito architettonico. In tal modo getta un ponte oltre la sua epoca e verso il passato, tracciando un cammino che possa dare saldezza, almeno a chi come lui ha il coraggio di volgersi verso un incredibile passato, ricco e fecondo solo per gli occhi che lo sanno leggere, senza peraltro farsi travolgere dallo smarrimento, che può cogliere di fronte a tanta vastità e complessità, e che d'altra parte non permette comode scappatoie né facili illusioni. I *Reden,* frutti della sua arte oratoria, con cui ammalierà le sale di ascoltatori, saranno l'antidoto, il *pharmakon* a uno smarrimento epocale contro il quale nessuna letteratura poteva dirsi consolatoria, ma sempre più rivelatrice dell'orrore che si profilava all'oscuro orizzonte dell'Europa.

83 Hugo von Hofmannsthal, *Briefe der Freundschaft. Eberhard von Bodenhausen*, Diedrichs, Berlin 1953, lettera del 30 aprile 1912, pp. 143-145; e anche R. A. Schröder, *Erinnerungen*, in *Gesammelte Werke,* II, Frankfurt 1950, pp. 864-893. La lettera è anche citata in R. Borchardt, *Scritti italiani e italici*, a c. di M. Marianelli, cit., p. XXIII.

84 Vivetta Vivarelli, *Il pulpito di Nicola Pisano. Borchardt, Nietzsche e la traduzione come metafora stilistica*, in *Prospettive. Omaggio a Giuliano Campioni*, a c. di Paolo D'Iorio, Maria C. Fornari, Luca Lupo, Chiara Piazzesi, ETS, Pisa 2015, pp. 397-401, qui p. 397.

1.5 A Pisa Borchardt legge Dante. Consonanze con due poeti del Novecento: Pound e Mandel'štàm.

Dante ha visto stratificarsi sulla sua opera un'enorme quantità di letteratura critica. Con la sua *Commedia* si sono cimentati non solo critici ma anche grandi poeti, i quali

> da tale punto di vista [assumono] spicco particolare [...] appartenuti a culture diverse e a varie generazioni novecentesche, essi consentono alcune riflessioni di ordine teorico, oltre che storico, sulla illuminante decodifica di un testo di poesia da parte di un poeta.[85]

Il poeta che si accinge a riflettere sull'opera di Dante compie invero un'operazione duplice:

> da un lato fa un discorso su un testo specifico o su un complesso specifico di testi di uno scrittore, dall'altro è sempre portato a sovraimprimere a tale discorso un altro, un secondo di natura metapoetica, avente per oggetto l'operazione poetica in sé, nel suo dinamico processo.[86]

Il lavoro ermeneutico di un poeta colpisce sotto due punti di vista: dal punto di vista stilistico poiché «negli scorci luminosi di un discorso critico e metapoetico condotto da un poeta si individua la nascita di una prosa [...] forse si potrebbe anche dire la presenza di un genere letterario, cui raramente partecipa il critico di

85 M. Corti, *op.cit*, p. 399.
86 *Ibidem*.

professione». [87] Il secondo aspetto concerne l'atteggiamento mentale che porta al discorso metapoetico dell'artista e che nasce dal confronto fra il proprio creare e l'operare dell'altro poeta.

Qui troviamo dunque uno sguardo autobiografico che scruta, e tuttavia si tratta di una autobiografia poetica che elimina o almeno subordina la propria biografia. Il poeta in veste critica sente di stare contribuendo a costruire quelli che Mandel'štàm chiamava i «muri maestri della poesia» che si erigeva svettando come una «cattedrale verbale». Riprendendo un paragone che ci viene dai bestiari medievali, possiamo dire che Dante è stato un uccello da preda, abituato alla vastità di orizzonti, mentre possiamo adombrare l'uccello predatore nel poeta che lavora sulla poesia altrui, in caccia di preda.[88]

Una costante del lavoro metapoetico, quindi non limitato al pur enorme lavoro di traduzione che Borchardt ha fatto della Commedia, è l'attenzione alla sostanza musicale, alla struttura dinamica della poesia che si fa progenitrice di altre opere poetiche dandoci un'immagine della convertibilità della «materia poetica» e della sua «polisemia testuale».[89]

Un ulteriore ordine di considerazioni metapoetiche riguarda la tenuta e la coesione del testo poetico, dove ogni sua parte va recepita come se si trattasse di un'unica parola. Ne consegue che il testo poetico può essere avvicinato solo nella sua lingua originaria. Pound, che come Borchardt fu magistrale poeta e traduttore di Dante, conoscitore tra i più raffinati della lingua italiana, asserisce di sentirsi «gonfiare di irato stupore al pensiero

87 Ivi, p. 400.
88 *Ibidem*.
89 Ivi, p. 401.

che ci si possa interessare di poesia pur ignorando la lingua in cui è scritto questo poema: ciò mostra un'ottusità, una stupidaggine, incomprensibile a chiunque conosca la Comedia».[90] Ma oltre la lingua, sostiene Corti, bisogna avere «forti doti artistiche», e come auspica Pound ci vorrebbe un poeta come Wordsworth per tradurre bene Dante in inglese. Quindi colui che si fa interprete dell'opera poetica deve a sua volta essere all'altezza della poesia.

Tuttavia Pound aggiunge ancora un elemento decisivo: il traduttore deve «sapere come parla la cultura dei tempi del testo che si legge».[91] Non si tratta tanto di fare un preciso esercizio di filologia, esercizio che comunque per Borchardt è abito, quanto piuttosto di avere chiara coscienza del processo di traduzione poetica: qui si ha l'incontro del lessico tecnico con il potere metaforizzante della poesia, e questo fa scattare un *tertium* che altrimenti non si potrebbe cogliere.

Quanto più grande è la poesia, asserisce Pound, tanto più sono necessarie queste tre condizioni, perché tali opere sono chiavi che danno accesso ad una conoscenza più profonda. Su questo tema non è da meno Borchardt che nel suo saggio *Metacritica tedesco-dantesca*, scritto peraltro in un italiano coltissimo, afferma l'assoluta necessità della fedeltà al testo e alla lingua poetica poiché essa è un *unicum*. L'affermazione borchardtiana per cui non Dante deve diventare nostro contemporaneo, bensì noi dobbiamo diventare suoi contemporanei, è condivisa a vari livelli da Pound e Mandel'štàm in quello stesso scorcio di tempo.[92]

90 Ivi, p. 402.
91 *Ibidem*.
92 Ivi, p. 403.

Nella *Metacritica tedesco-dantesca* Borchardt commenta la sua traduzione della Comedia, non senza una punta di ostentato orgoglio:

> [...] trasportata di mole sotto a un altro cielo, vi emerge, come esumata lì lì, spoglia e priva di tutta quella vicenda italiana, storica e culturale, in forza della quale agli occhi degli italiani essa può *apparire*[93] carne della loro carne, spirito del loro spirito, tradizione nazionale, e quindi, venerabilmente amica, austeramente consolatrice e protettrice, eredità e quindi domestica, madre antichissima ma pur sempre madre il cui volto non più sorprende, il cui cipiglio ormai, se siamo italiani, ci siamo fatti e, se siamo stranieri, per lo più facciamo del nostro meglio per assuefarci, per illuderci d'esserci assuefatti. Tali apparenze fallaci, tali illusioni, nel passaggio, direi, esplosivo, infuocato, da una all'altra lingua, da una all'altra cultura nazionale, svaporano divorate come se si gittasse nelle fiamme un sasso avvolto in mille carte, e rinasce, o deve rinascere, *ipso actu* della sua nascita dimenticata l'opera originaria ridotta a nudo e crudo fenomeno storico, scevra di sussidi, di patine e di veli, strana, erta ed irta, taciturna e violentissima.[94]

Insieme a Pound Borchardt asserisce con assoluta certezza che la traduzione, quando sia di ottima fattura, spoglia l'originale dalle sovrastrutture, dalle incrostazioni di secoli di interpretazioni critiche, che come uno sporco velame ha nascosto per troppo tempo il vero e recondito significato dell'opera. La traduzione riporta alla luce il tesoro nuovamente conquistato e ne dà addirittura una

93 I corsivi sono dell'autore.

94 R. Borchardt, *Scritti italiani e italici*, a c. di M. Marianelli, cit., p. 147.

lettura più autentica. Affermazione stupefacente degli esiti del tradurre, chiosa Corti. Operazione che per Borchardt, così come per Pound e Mandel'štam, rimane compito magistrale del poeta che, potremmo dire, si fa dunque restauratore. Ovvero il traduttore che si fa artigiano della parola e con i suoi strumenti affilati ma al contempo adatti all'opera, ripulisce l'affresco dalla patina dei secoli per ridarci i vividi colori del tempo in cui fu composta.

Una metanarrazione forse, compresa nel compito di non rendere l'opera romantica, ovvero classica o contemporanea sia nel tradurla che nel commentarla. Un compito che deve bensì preservare il testo di partenza sfiorando sempre il rischio del paradosso o del tradimento, se anche Mandel'štam, come già Borchardt, auspicava un ritorno al Dante del Trecento.

I tre autori si avvicinano a Dante ognuno in modo diverso, rispettando in fondo le peculiarità che distinguono la loro opera letteraria e l'ispirazione poetica. Soffermandoci ad analizzare come procede Borchardt nell'avvicinrsi a Dante, vediamo che l'energia con cui ha affrontato più di vent'anni di lavoro di traduzione è ancora incisivo. L'impeto si rivela tanto efficace da permettergli di cacciare «il lettore sei secoli indietro» per farne un uomo del Medioevo, il cui scopo è quello di essere proiettato verso il futuro: Borchardt prefigura una rigenerazione della letteratura e del linguaggio, che si potrà ottenere per tramite della lingua dantesca, nuovamente studiata e interpretata.

E per questa nuova creazione si immerge nello studio del francese antico, della poesia provenzale, del medio alto tedesco, dell'antico alto tedesco per farsi, egli stesso, antenato di Dante e del Medioevo. Il sogno che il letterato rincorre è quello di:

> [l]eggere la *Commedia* come l'avrebbero letta – se ne avessero avuto conoscenza – Arnaldo Daniello, Burcardo di Hohenvels e Konrad di Megenberg e non come l'avevano letta il Boccaccio, l'Anonimo Fiorentino, il Foscolo, il Troya: questa era la più degna ventura, cogliere l'opera al suo rovescio, dall'opposto fronte, partendo dal suo primo effondersi ed erompere, aspettarne l'avvento, esserle compresente, sgorgare alla luce con quella, poetare mentre si legge, consustanziarsi in storia e in poesia.[95]

Leggendo questi testi medievali Borchardt ne subisce un fascino che lo induce a rievocare la lingua tedesca dei *Minnesänger*, una «comunità linguistica europea»[96] di cui si sono spezzati i fili a tutti i livelli, e principalmente a livello linguistico. Tanto che Borchardt arriva ad affermare che «[q]uasi senza che io lo volessi o lo potessi impedire ecco che, dopo una così lunga preparazione, il mio orecchio, ora a questo ora a quel verso della *Commedia* dava eco in tedesco».[97] A questo punto vale la pena soffermarci sulla questione del tedesco che risuona nella mente del nostro poeta. Dopo lo studio del provenzale e dell'antico tedesco

> disponevo del mobile rapporto di continuità fra il Duecento e i miei tempi; [...] un profondo strato arcaico, ma vivo, di lingua sotto la piattezza di quel linguaggio che si chiamava tedesco. Disponevo ormai di un tedesco che non era legato all'artificio [...] che invece per sua inesauribile risorsa continuava a crescere e a fiorire

95 M. Marianelli, cit., p. 210.
96 M. Corti, *op. cit.*, p. 405.
97 M. Marianelli, cit., p. 233; M. Corti, *op. cit.*, p. 405.

> sicché un'aura rosata di vita ne rifluiva sul tedesco prima di Lutero, risalendo il secolo decimoquinto, il decimoquarto, fino al decimoterzo; non era un'aura letteraria ma l'inesausta freschezza delle immortali energie di un popolo.[98]

Solo questo sembra a Borchardt un linguaggio poetico adatto a restituire la poesia di Dante. Una scelta da poeta, ispirata dalla Musa, osserva Corti, ma perseguita con intento storico culturale: tale lingua è recupero del grande Medioevo tedesco e «lievito» di rinnovamento per la lingua tedesca moderna. Un moto di ribellione lo spinge a combattere l'opinione corrente dato che «[c]on siffatte opinioni e operazioni mi sembrava che la morte del Medioevo tedesco, decretata dagli scienziati, venisse ad essere definitivamente sancita». La ricchezza nascosta del Medioevo e le sue peculiarità culturali non possono soggiacere a tale condanna, contro di essa «ricorrevo dentro di me, in appello; non potevo accettare quella morte, non potevo prender per vera quella lacuna senza essermici prima avventurato».[99]

Benché tale operazione sia di per sé piuttosto bizzarra, con esiti del tutto specifici e soprattutto privi di quell'influenza culturale auspicata dal suo autore, tuttavia Borchardt opera una simbiosi poetico- linguistica tentando di agire «a livello di codice e di messaggio, di lingua letteraria e di linguaggio testuale».[100] Già aveva espresso numerose riserve sulla lingua del Novecento, «ròsa dal tempo» e piena di «mal trite macerie». Ora ritrova

98 Ivi, p. 235.

99 R. Borchardt, *Epilegomena a Dante II: Divina Commedia*, in *Scritti italiani e italici*, a c. di M. Marianelli, cit., p. 237.

100 M. Corti, *op. cit.*, p. 406.

> quel fascinoso giubilare in versi dell'anonimo salisburghese,[101] allora vuol dire che Musica e Poesia occitanica sono riuscite ad aggirare ancora una volta la Germania superiore, aprendosi la strada attraverso l'alta Italia, la terra di Sordello [...] poi giù, seguendo il corso dei fiumi[102]

Egli, ancora una volta in sintonia con Pound e Mandel'štàm, sottolinea la musicalità, il canto quali elementi dominanti nella lingua della poesia di Dante e osserva che

> [i]l verso, per quanto destinato alla lettura, è sempre ancora in misura di canto, posa sopra la voce e lascia spazio al suo gioco; è dunque preminente sulla lingua e la determina.[103]

Il testo poetico, vagliato dalla sensibilità di un altro poeta, si arricchisce delle sfumature della nuova sensibilità con cui viene in contatto e che lo potenzia. Nel poeta che legge le immagini si caricano di una forza visionaria sorprendente. Così nell'osservare il pellegrinare di Dante nell'oltretomba Borchardt scrive, con partecipazione profonda:

> Egli ha dovuto più volte, fuggitivo e braccato, valicare l'alto Appennino, per mulattiere, sentieri da capre e

101 Si tratta qui dell'opera *Der Mönch von Salzburg* pubblicata nel 1896 a Berlino a cura di F. A. Mayer e H. Rietsche che, come suggerisce anche Marianelli (cit., p. 229), è probabilmente l'edizione usata da Borchardt.

102 R. Borchardt, *Epilegomena a Dante II,* cit., p. 229.

103 Ivi, p. 243.

> viottoli, ha dovuto esitare e tremare per il cammino, per la meta e la vita, perdere la strada e domandarla, nascondersi, giocare d'astuzia e con l'astuzia fare i conti. Il suo *Inferno*, le giogaie del suo *Purgatorio* sono l'Appennino guardato e conosciuto di persona sotto i segni diversi del suo diverso umore. I suoi dannati sono raggruppati in comuni e comunelli come in borghi montani, le sue anime purganti sono comunità di alta montagna addossate alle curve di una grande strada che sale.[104]

Come Pound anche Borchardt ha visto in Dante soprattutto la capacità di fondare una civiltà poetica, l'essere divenuto modello esemplare per un'intera cultura e «modello di cambio delle istituzioni poetiche, il che corrispondeva anche a un ideale personale»,[105] soprattutto per Borchardt. Se la Commedia di Dante per Pound è paragonabile ad una cattedrale, per Borchardt essa è una monumentale «porta spalancata incontro ai secoli»; dove la parte architettonica si arricchisce del varco che invita, la porta conduce poiché il suo essere aperta è un'apertura verso. Per quanto la traduzione di Borchardt possa essere stata indubbiamente un'operazione titanica destinata a fallire gli intenti che il suo autore si era prefissati, questa ha ad ogni buon conto centrato punti di grande rilievo che lo accomunano ai maggiori autori di inizio secolo. Interpretando i capisaldi della letteratura mondiale con tagli filologici inusitati innestati su una capacità letteraria e poetica non comuni, ha aperto nuove strade e nuove possibilità alla letteratura a venire.

104 Ivi, p. 239.
105 Maria Corti, *op. cit.*, p. 407.

1.6 Il "Gespräch über Formen" e la polemica con Wilamowitz.

Nel 1900 Wilamowitz aveva pubblicato la traduzione dell'*Orestea* di Eschilo. Proprio quest'opera darà a Borchardt lo spunto per attaccare Wilamowitz e lo stile delle sue traduzioni utilizzando la forma del dialogo filosofico. Composto nel 1901 e pubblicato nel 1905 il *Gespräch über Formen* [106] si pone dunque come articolazione di un discorso duramente critico nei confronti delle traduzioni in tedesco della lirica antica e più in generale dell'arte della traduzione. In un dialogo fittizio fra due giovani, il filologo Arnold e l'amico Harry, Borchardt critica le traduzioni di Wilamowitz le quali mancano di stile e presentano una totale scissione della forma dal contenuto, al punto da sembrare compenetrate da un sangue infetto che le priva di qualsiasi idea che richiami una forma:

> [d]ie Wilamowitzschen Übersetzungen waren "stillos, von derjenigen Stillosigkeit, die ein Werk, wie faules Blut den Körper durchdringend es als non-existent von Beachtung und Beurteilung ausschließe". Sein Vers war "zugleich geziert und schlotterig, selbst wo der Korrektheit im trockensten Sinne genügt war, arm, leer und ungebildet, ohne eine leise Ahnung von innerer Form". [107]

Per Borchardt la mancata coesione stilistica nella traduzione compromette la comprensione stessa del testo che l'autore si accinge a tradurre. Wilamowitz distingueva fra una forma verbale esteriore, una sorta di involucro, e il contenuto che era invece la vera essenza dell'espressione

106 R. Borchardt, *Das Gespräch über Formen*, in *Prosa I*, pp. 328-373.
107 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 333.

poetica. Nel processo di traduzione egli si proponeva di suggerire in qualche modo il contenuto attraverso l'uso di metafore, che lo simbolizzavano nuovamente, facendolo però emergere con tutta la sua forza: «[d]ie neuen Verse sollen auf ihre Leser dieselbe Wirkung thun, wie die alten zu ihrer Zeit auf ihr Volk und heute noch auf die, welche sich die nötige Mühe philologischer Arbeit gegeben haben».[108] La traduzione per Wilamowitz doveva esprimere i pensieri ed i sentimenti disprezzando la lettera a favore dello spirito, essa era addirittura metempsicosi: «[j]ede rechte Übersetzung ist Travestie. Noch schärfer gesprochen, es bleibt die Seele, aber sie wechselt den Leib: die wahre Übersetzung ist Metempsychose».[109]

Per Borchardt invece forma e contenuto sono inscindibili. Insufflare la forma interiore di un'opera letteraria nella sua traduzione e darle un'adeguata espressione stilistica è per Borchardt un'operazione che si può fare in una sola maniera: comportandosi come un innamorato: «[w]er Formen fühlt, ist ein Liebender und darf den großen Liebenden aller Zeiten an den Saum der Mantel rühren».[110] Dunque la traduzione è un procedimento che non può essere compreso solo razionalmente. Ne consegue che chi sente l'unità di forma e contenuto non può esimersi dal prestare a questo aspetto tutta la sua attenzione e la sua capacità creativa. Chi invece non possiede questa sensibilità potrà rendere la forma esteriore dell'opera d'arte, ma non ne potrà mai comprendere il significato più profondo, tantomeno potrà renderlo in un'altra lingua. La forma deve in qualche modo restituire l'incommensurabilità del testo letterario:

108 Ulrich von Wilamowitz Moellendorf, *Reden und Vorträge*, Weidmann, Berlin 1901, p. 6; *L'arte del tradurre*, edizione italiana a c. di Eduardo Simeone, Edizioni Sparton, Napoli 2012, p. 32.

109 Ivi, p.7-8; nella tr. it. p. 34.

110 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 349.

> [m]it einem Wort kann ich sagen, worauf es ankommt: Inkommensurabilität. Unermäßlichkeit und Unmeßbarkeit alles dessen, was Form hat. Ein Kunstwerk, das Form hat, ist inkommensurabel bis in jede äußerlichste Vereinzelung hinein.[111]

Ed è proprio questo tratto che manca alle traduzioni di Wilamowitz, «Übersetzungen wie die, von denen wir hier ausschließlich sprechen, sind es gar nicht und nirgend und unter keinem Gesichtspunkte».[112] Queste invece vogliono semplificare l'accesso alla cultura greca, risolvere dunque la complessità delle opere classiche presentando un testo che sia ancora più chiaro dell'originale, dunque fruibile dal grosso pubblico.[113]

Per Borchardt si tratta di furia demagogica esageratamente grottesca.[114] Coloro ai quali si rivolge la letteratura devono saper sopportare la distanza, «Distanz ertragen»,[115] ovvero avere la chiara percezione della frattura che esiste fra noi, la nostra epoca, la nostra cultura e le altre epoche. Solo tale consapevolezza, che Borchardt condivide con Herder, permetterà di avvicinarsi all'opera letteraria. Sarà dunque il desiderio di conoscere l'opera a costituire una possibilità di dialogo fra le epoche: «[j]ede Sehnsucht nach einem Ding ist schon der Weg zu ihm»,[116] afferma con sicurezza. Borchardt in sostanza toglie l'illusione che vi siano scorciatoie per avvicinarsi ai classici, e invita a non costruirsi dei ponti fatti di libri per raggiungerli, ma sprona piuttosto a procedere con l'intuito

111 Ivi, p. 343.
112 *Ibidem*.
113 *Ibidem*.
114 Ivi, p. 344.
115 Ivi, p. 345.
116 *Ibidem*.

per arrivare a conquistare il testo.[117] E proprio questa distanza fra le lingue e la presupposta estraneità delle culture, era stata teorizzata da Herder, benché in modo non sistematico. Trattando della traduzione egli affermava: «[s]ollte man nicht in jedem Gebiet der Wissenschaften Gedanken und Schriften haben, die für diese und jene Sprache durchaus unübersetzbar sind?».[118]

La traduzione per Herder non dovrà né attualizzare né naturalizzare la lingua, nel tentativo di annullare la distanza fra noi e i classici, se vorrà adempiere allo scopo della conoscenza. Essa dovrà piuttosto conservare la piena consapevolezza della distanza che esiste fra la lingua di partenza e quella di arrivo, senza peraltro celare la frattura che ne consegue, cercando al contempo di adattare la propria lingua all'originale, per quanto possibile.

Per Herder ogni epoca storica gode di una propria individualità e questo peculiare carattere allontana le epoche e le separa, e in qualche modo impedisce loro una comunicazione attraverso il tempo. Per l'individuo l'accesso a lingue e culture di epoche diverse dalla propria è di fatto precluso, ne consegue allora l'impossibilità di riuscire a tradurre in tedesco l'opera di Omero. Tuttavia Herder si domanda se una tale operazione sarebbe dopotutto desiderabile e utile, e sviluppa successivamente una teoria della traduzione proprio grazie alla riflessione su tali problematiche. Scrive Herder: «[s]o wenig ist in der wahren Dichtkunst, Gedanke und Ausdruck von einander zu trennen: und es ist beinahe immer ein Kennzeichen einer mittelmäßigen Poesie, wenn sie gar zu leicht zu übersezzen ist».[119]

117 *Ibidem*.

118 Johann Gottfried von Herder, *Sämtliche Werke: Zur schönen Literatur und Kunst. Fragmenten zur deutschen Literatur*, Bureau der deutschen Klassiker, Karlsruhe 1821, Bd. 1, p. 4.

119 Ivi, p. 194.

Sarà proprio la consapevolezza di quanto sia inadeguata qualsiasi trasposizione di un'opera in una lingua diversa da quella in cui è stata concepita, a permettere a Herder, ma anche a Borchardt, di analizzare in maniera convincente l'arte della traduzione. Proprio nel *Gespräch über Formen* Borchardt si sofferma su questo medesimo aspetto della traduzione. Egli, come già Herder, si interroga se sia davvero necessario tradurre i capolavori delle varie epoche e civiltà, e se addirittura una simile operazione di traslazione di concetti da una lingua all'altra, da una cultura all'altra sia dopo tutto possibile. Sulla scorta di tali interrogativi arriva ad affermare che non vi è alcuna necessità delle traduzioni: «[i]ch habe das Bedürfnis nach solchen Übersetzungen überhaupt und im allgemeinen bestritten».[120]

Già Herder aveva teorizzato l'impossibilità della traduzione. L'Illuminismo vedeva il pensiero indissolubilmente legato alla parola che lo esprimeva. Le parole erano considerate segni atti ad enunciare pensieri universali. Se da un lato si confermava l'importanza della conoscenza delle opere della tradizione classica, d'altro canto si evidenziava l'impossibilità della loro traduzione. Allo stesso modo di Herder, Borchardt, proprio perché consapevole dello scarto insuperabile fra le lingue e della profonda adesione del contenuto alla forma del pensiero, perviene alla chiara enunciazione di che cosa si debba allora intendere per traduzione e in quale modo essa possa essere auspicabile. Volgere un'opera in un'altra lingua non significa affatto rendere in maniera pedissequa un concetto in un idioma diverso affinché sia possibile fruire di un'opera letteraria, scritta in una lingua che non si

120 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 336.

conosce. In uno scritto del 1799 Herder distingueva fra due tipi di traduzione:

> Man hat längst eine zweifache Art der Übersetzung voneinander unterschieden. Die eine sucht das Urbild Wort für Wort, ja womöglich mit den Tönen der Worte herüberzutragen, man hat sie Übersetzung genannt, indem man den Ton auf das Über legt. Die andere Gattung übersetzt, d. i. sie drückt die Gestalt des Autors aus, wie er für uns, wäre ihm unsere Sprache zu Theil geworden, etwa sprechen würde.[121]

Per ben tradurre dunque, bisogna appropriarsi dell'opera per richiamarla nello spirito della propria lingua. Questa operazione a ben guardare mette in atto un procedimento biunivoco: dalla lingua straniera verso la propria lingua, ma anche dalla lingua madre verso la lingua straniera. Solo così si può adempiere al compito della traduzione, luogo privilegiato per l'incontro delle lingue e delle culture, esercizio di stile che sia per Herder che per Borchardt non è certo l'attività principale e tuttavia è inseparabile dall'attività creativa. Borchardt ribadisce allora l'importanza della forma e rimprovera a Wilamowitz una povertà dell'espressione «ohne eine leise Ahnung von innerer Form».[122]

Dunque tradurre è un atto che va ben oltre il piacere del pubblico e non si rivolge neanche agli addetti ai lavori. Arnold dichiara programmaticamente: «Ich habe Ihnen ja gesagt, ich übersetze nicht für Philologen».[123] Ma sebbene la traduzione si rivolga ad un pubblico, il compito è infine quello di educare questo pubblico, di elevare i lettori,

121 J.G. Herder, *Sämtliche Werke: Zur schönen Literatur und Kunst. Fragmenten über die neuere deutsche Literatur*, Cottaschen Buchhandlung, Stuttgart/Tübingen 1830, Bd. 2, Theil 20, p. 370.

122 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 333.

123 Ivi, p. 332.

innalzandoli al livello delle opere proposte. A dire di Borchardt le traduzioni didattiche testimoniano invece di un pubblico non ancora maturo, «beweisend für die rohe Unreife des deutschen Publikums» e di un traduttore incapace di mantenere la prossimità con il testo originale,[124] in sintonia peraltro con quanto scrive Herder nei *Fragmenten über die neuere deutsche Literatur:*

> Ein solcher Uebersetzer ist unstreitig viele Köpfe größer, als ein anderer, der aus einer nähern Zeit, aus einer verwandten Sprache, aus einem Volke, das mit uns einerlei Denkart und Genie hat, ein Werk übersetzt, das im leichtesten poetischen Ton, Didaktisch, geschrieben ist, und das demohngeachtet doch in der Uebersetzung sein bestes Colorit verliert.[125]

Herder riconosce così implicitamente l'importanza della traduzione di un capolavoro letterario in una lingua diversa da quella in cui l'opera è stata concepita. Importanza fondamentale tanto per la conoscenza della cultura quanto per lo sviluppo della lingua tedesca: «[v]on diesen Schriftstellern kann die Deutsche Sprache unstreitig viel lernen»[126] scrive Herder. E incarica allora il traduttore del compito di guida linguistica che deve condurre il lettore fino alla soglia della conoscenza che lui stesso possiede:

> [v]on der andern Seite hat man, um unsre Sprache auszubilden, so sehr die Übersetzungen angerathen, daß ich hierüber eine merkwürdige Stelle der Litteraturbriefe anführe: Der wahre Übersetzer hat eine höhere Absicht,

124 Ivi, p. 334.

125 J.G. Herder, *Über die neuere Deutsche Literatur. Erste Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend*, Bd. III, Hartknoch, Riga 1767, p. 73.

126 Ivi, p. 74.

> als den Lesern fremde Bücher verständlich zu machen; eine Absicht, die ihn zum Range eines Autors erhebt.[127]

Il lettore, così come asserisce Borchardt nel *Gespräch über Formen*, viene dunque condotto verso la cultura, innalzato dal suo livello a quello dello stesso traduttore che si fa ora portatore di una superiore capacità conoscitiva, facoltà che elargisce affinché altri possa godere dei frutti di una cultura ai quali altrimenti non avrebbe accesso. Solo in questo senso la traduzione è anche per Herder una necessità auspicabile e la traduzione un'opera letteraria di rango degna di essere ricordata:

> Ein Deutscher Homer, Aeschylus, Sophokles, der im Deutschen eben so klaßisch ist, als jene in ihrer Sprache, errichtet ein Denkmal, das weder einem Klein - noch Schulmeister ins Auge fällt, das aber durch seine stille Größe und einfältige Pracht das Auge des Weisen fesselt, und die Aufschrift verdienet: Der Nachwelt und Ewigkeit heilig![128]

Borchardt in parallelo con Herder si rivolge al lettore desideroso di penetrare lo spirito dell'arte classica, non a coloro che in un testo vogliono trovare la spiegazione della tragedia greca: «[u]m solche Leser kümmere ich mich nicht».[129] A questo tipo di lettore basteranno le introduzioni didattiche a fronte della traduzione:

> Nötig hat er nicht einmal das, denn schon die Einleitungen werden ihm liefern, was er braucht und mehr, [...] Blinde Seelen, wem lohnte es die Mühe auch nur bitter zu werden um ihretwillen: mögen sie weiter

127 Ivi, p. 62.
128 Ivi, p. 73.
129 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 345.

> glauben, das Heil bestehe darin, sich diese Dinge nahe bringen zu lassen.[130]

In questo contesto Borchardt non tocca solo l'aspetto più esteriore dell'arte della traduzione, ma ritorna prepotente un tema a lui caro che condivide con Herder: lo stimolo creativo che proviene dall'opera d'arte letteraria e che induce inesorabilmente alla creazione. Come Borchardt, e ben prima di Wilhem von Humboldt e Schleiermacher, Herder fa del traduttore il creatore di una nuova lingua capace di esprimere i sensi più profondi dell'opera: «der Uebersezzer muß selbst ein schöpferisches Genie seyn»,[131] egli scrive. Per ambedue gli autori un germe vivificante si nasconde nelle pieghe della letteratura di tutti i tempi, il cui spirito non lascia indifferente il poeta, il solo capace di comprendere i suoi più reconditi significati: «[d]er große Dichter beschwört den großen Dichter».[132] Una volta venuto in contatto con l'arte, il poeta non può non creare a sua volta:

> die Grenzen zwischen Übersetzung und dämonisch bildender Phantasie vermischen sich unaufhörlich, und es ist gut, daß sie es tun; hier beweist die Übersetzung ihr Recht dazusein.[133]

Ed è forse questo almeno in parte, il senso della *Restaurazione creatrice* che Borchardt declina in gran parte della sua opera. Ne consegue che la conoscenza della lingua greca e della metrica non sono premesse sufficienti a penetrare la forma artistica di una tragedia. Tanto è vero

130 *Ibidem*.
131 J. G. Herder, *Über die neuere Deutsche Literatur. Erste Sammlung von Fragmenten*, cit., p. 73.
132 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 371.
133 *Ibidem.*

che Hölderlin è riuscito a dare una bellissima versione dell'opera di Sofocle, anche se non dominava sufficientemente il greco antico e le sue forme metriche.[134] È stato il suo essere poeta che gli ha permesso di illuminare i punti salienti delle tragedie di Sofocle.

Volendo ora ricondurre l'esame del *Gespräch über Formen* all'interno della trattazione proposta, dobbiamo osservare come l'attenzione di Borchardt verso la qualità formale della lingua e della letteratura giochino un ruolo decisivo nella sua scrittura e nella sua critica letteraria. La permanenza in Italia, il contatto con la realtà culturale dell'inizio del Novecento italiano, ma anche la predilezione di Borchardt per gli autori latini, acquistano dunque una valenza del tutto particolare. Se la storia ha plasmato la struttura del paesaggio con le sue ville e le sue strade ferrate, se ha lasciato tracce nella lingua che ha forgiato attraverso i secoli, da Dante fino a Pascoli, Borchardt ha saputo leggerla partendo dalle sue forme, siano esse forme plastiche o letterarie.

Forme sono le ville, ma forme sono anche le opere letterarie, forme saranno i monumenti di Pisa, e tutte verranno lette alla stregua di testi. Le stesse armi della filologia permetteranno a Borchardt di interpretare l'Italia quale paese delle forme, così come lo aveva definito Goethe ricordando il suo rientro in patria: «Aus Italien dem Formreichen war ich in das gestaltlose Deutschland zurückgewiesen»,[135] con una citazione che ci potrebbe ricondurre alla descrizione della Germania lasciata da Tacito «Quis porro [...] aut Italia relicta Germaniam peteret,

134 Katja Lubitz, *Übersetzen als schöpferischer Prozess. Kritik an Wilamowitz' Übertragungstheorie und –praxis* in Josephine Kitzbicheler, Katja Lubitz, Nina Mindt, *Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, De Gruyter, Berlin/New York 2009, pp. 356-359.

135 Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke*, *Naturwissenschaftliche Schriften I*, Bd. XIII, Beck, München 2002, p. 102.

informem terris [...] nisi si patria sit?»[136] L'aggettivo latino ha un significato forte: informe vale anche rozzo e mostruoso.

Per Borchardt la forma è vita: «[d]ie Beziehungen zum Leben sind die stärksten, die es geben kann, die stilistischen Fragen die einzigen von Gewicht».[137] Per questo avvicinarsi all'Italia è penetrare nel mondo di Orazio e di Virgilio, percepiti come elementi vitali e non oggetti letterari. Orazio per Wieland è stato «einfach Element seines Lebens, in seinen geistigen Organismus so natürlich fest eingewachsen, wie der Schoß einer edlen Rose in wildes Gebüsch».[138]

Così per Borchardt interpretare Virgilio, tradurre Dante, sarà un compito vitale. E con la sua scrittura saprà illuminare Pisa e la sua storia mettendo in rilievo gli aspetti decisivi di una vicenda da lui percepita ancora come presente, di una città che parla attraverso i suoi documenti: i monumenti storici e linguistici che ha lasciato affinché un innamorato si accingesse a leggerli.

Quell'innamorato, al quale possiamo solo toccare il mantello, è dunque Borchardt che al cospetto della forma è come santificato e costretto a creare:

> [e]s ist aber heilig und recht, daß aus dem Kunstwerke das Sinnliche zuerst unsere Sinne anredet, Zeugungskraft uns nachzuzeugen zwingt, Liebe in einer heimlichen oder einer ungeheuren Form uns gewiß macht, daß wir lieben.[139]

Sostiene Marianelli che nessuna città italiana, e neanche Roma, ha mai avuto il privilegio di vedere

136 P. Cornelius Tacitus, *La Germania*, a c. di L. Canali, Studio Tesi, Pordenone 1991, p. 3.
137 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 370.
138 Ivi, p. 366.
139 Ivi, p. 348.

reinterpretata la sua storia in modo così organico e al contempo fantastico. Nella città convergono le grandiose prospettive storiche tutte ricostruite con «una geniale totalità di macerie»[140] che gli permette di penetrare nel cuore stesso della storia attraverso la dimensione poetica a lui più consona, che lo rende in qualche modo erede e sodale dei classici latini.

140 R. Borchardt, *Pisa. Solitudine di un impero*, traduzione italiana a c. di M. Roncioni, introduzione di M. Marianelli, Nistri-Lischi, Pisa 1965, p. XVI. Marianelli riprende qui un'espressione di Borchardt, il quale in una lettera del 5 Agosto 1912 scrive all'amico Hofmannsthal di una «geniale Totalität in Trümmern», in Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Borchardt, *Briefwechsel*, Fischer, Frankfurt a. M. 1954, p. 73.

2. CAPITOLO

Il testo

2.1 Pisa, il testo.

Nell'estate del 1932 il fotografo e editore Martin Hürlimann chiede a Rudolf Borchardt un testo da pubblicare nella rivista "Atlantis". Specializzata in viaggi, paesi e popoli, la pubblicazione era stata fondata a Berlino pochi anni prima, esattamente nel 1929.[141] Anche durante il periodo bellico la rivista uscì più o meno regolarmente ma a partire dal 1933, con l'avvento del nazionalsocialismo, la sede della casa editrice, di cui era sempre proprietario Hürlimann, fu spostata a Zurigo. L'articolo chiesto a Borchardt andava a corredo di una serie di scatti fotografici della città di Pisa. Si trattava di diverse vedute dei monumenti più significativi: il duomo, la torre, il campanile e il camposanto. Inoltre erano state fotografate alcune sculture di Nicola e Giovanni Pisano: la Madonna, che si trova nella lunetta del Battistero, gli specchi del

141 *Deutsche Literarische Zeitschriften 1880-1945. Ein Repertorium*, hrsg. v. Thomas Dietzel, Hans-Otto Hügel, K.G. Saur, München/London/Paris 1988, p. 90.

pulpito realizzato da Giovanni Pisano per il duomo.[142] L'anno successivo il testo fu pubblicato con il titolo *Pisa und seine Landschaft* insieme a dieci foto. Benché la richiesta di Hürlimann fosse ben precisa, lo scritto rivelerà un intento del tutto diverso. L'articolo non si limita ad illustrare una serie di immagini che proponevano una visione peraltro convenzionale di Pisa, patinata e comunque focalizzata sulla riconoscibilità tutta esteriore dei suoi monumenti.

Nel lavoro di Borchardt il campanile si profila come simbolo tragico di un sogno che il destino ha spezzato, e tuttavia si erge come un faro indicando il cielo. La struttura architettonica, composta da giri di arcate sovrapposte, sembra animarsi nella tensione verso l'infinito del cielo; arcata dopo arcata le loggette si protendono verso un compimento che non è mai stato raggiunto, una indeterminatezza che non è mai stata superata:

> tragisch als überhängend abgestützter Torso das Schicksal dieser verwegenen Träume versinnbildlichend, gedacht als himmelweisender Pharus aus säulengetragenen Umgängen über Umgängen ins Ungeheure, empor zum nie Tatsache gewordenen goldenen Kegel ins Blau.[143]

Già in questo breve saggio il campanile diventa emblema di una tensione irrisolta, sotto lo splendore dei marmi racchiude un'immagine tragica. Lo scritto, che

142 R. Borchardt, *Pisa und seine Landschaft*, in "*Atlantis. Länder, Völker, Reisen*", hrsg. v. M. Hürlimann, VI, 1934, pp. 28-39 e adesso in *Prosa III*, pp. 101-115.

143 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 111; vedi anche S. Hofmann, *Bildung und Sehnsucht,* Ferdinand Schöningh, Paderborn 1995, p. 199.

prelude indubbiamente al testo del 1932, ci presenta la città evitando accuratamente gli aspetti più convenzionali e superficialmente attraenti dei suoi monumenti, che ormai sono diventati vuoti simboli, clichés di un'Italia da percorrere nel più breve tempo: la torre pendente, il campo dei miracoli. Del resto Borchardt non si offre certo come guida per i moderni viaggiatori che visitano l'Italia e che, con mal celato scherno, definisce meschini viaggiatori: «Touristen, diesen armselig modernen Typus des Italienreisenden»[144], come aveva già affermato nel saggio *Villa*. La città è invece presentata come esempio del tutto particolare, uno *Schulfall* scrive Borchardt. Pisa è modello e paradigma per la lettura di tutta una storia ben più grande della città stessa. Tale esempio non è stato studiato e questa città, un tempo orgogliosamente potente e poi divenuta silenziosa, fino a scivolare sotto l'ombra di Firenze, è stata lasciata ammutolire: la sua caduta non ha trovato una voce che la raccontasse.

La storia di Pisa dunque non è stata ancora scritta e la parte che eventualmente è stata indagata è inutile e non ha nulla da insegnare, poiché i punti di riferimento da cui muove sono sbagliati, asserisce con decisione:

> Die Geschichte ist kaum geschrieben, die Kunst seit langem aus dem Brennpunkte der Aufmerksamkeit gerückt und die in Fragmentarischen steckengebliebenen literarischen Behandlungen haben nichts zu lehren [...], weil sie von jeher und beharrlich von falschen Gesichtspunkten ausgegangen sind.[145]

144 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 43.
145 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 101.

Ma quali potrebbero essere le premesse corrette per raccontare questa città? Per Borchardt l'atlante storico-geografico è lo strumento dal quale far partire una seria indagine storica. L'atlante mostra i presupposti geopolitici che dichiarano l'eccentricità di Pisa rispetto alla penisola: «[d]ie richtigen [Gesichtspunkten] zeigt die Landkarte des geschichtlichen und des geologischen Atlas, als die geopolitischen Voraussetzungen der Pisaner Exzentrizität im Verhältnisse zur Halbinsel».[146] Dunque appare evidente lo scollamento fra l'intento di Hürlimann e il testo redatto da Borchardt.

La città e il paesaggio che vi sono descritti fanno parte di una vicenda personale e letteraria del tutto estranea a una fruizione che parta da una superficiale curiosità di viaggio, o dal desiderio di conoscere le più rilevanti emergenze architettoniche di un paese ricco di arte e storia come l'Italia. Anzi, lo scritto di Borchardt si pone in aperto antagonismo a questo nuovo tipo di turismo che si avvale di mezzi di trasporto sempre più comodi e veloci, di guide corredate da illustrazioni fotografiche che dovrebbero aiutare a conoscere il paese. La città e i suoi dintorni «ricchi di forme», (*formenreiche Umgebung*),[147] che per Borchardt non appartengono nemmeno alla penisola italiana, sono ancora una volta da conquistare. Essi non si concedono alla fretta del superficiale consumo turistico, alla corsa del treno che conduce il visitatore da una città all'altra.

Ritorna nella prosa lo sguardo prepotente e quasi demiurgico dello scrittore che celebra la sua Italia, tutta

146 «und die nahegelegenen vielbesuchten Seebäder von Viareggio und Forte dei Marmi haben die unvergleichlich schöne und formenreiche Umgebung, die nähere und weitere Pisaner Landschaft nicht aufgeschlossen», *Ibidem*.

147 *Ibidem*.

sconosciuta e da scoprire, e lì, non meno sconosciuta sta l'enigmatica Pisa. Gli iniziati al mistero potranno intraprendere il cammino di conoscenza di questa città, per gli altri vi è solo l'illusoria strada percorsa dal turismo, segnata dalla ferrovia, descritta dai Baedecker. Una via che non penetra nella vita reale, che se ne sta nascosta sotto una coltre di ovvietà letterarie che ne celano l'essenza.

Borchardt propone invece un cammino lungo una strada maestra, del tutto diversa dai sentieri già conosciuti, la cui meta conduce all'essenza di questa città. Sarà un percorso di conoscenza e al contempo di consapevolezza storica che avvicinerà al cuore della vicenda pisana: per Pisa «die Geschichte ist kaum geschrieben [...] die im Fragmentarischen steckengebliebenen literarischen Behandlungen haben nichts zu lehren».[148] La prima consapevolezza che Borchardt chiede al lettore consiste nel riconoscere la mancanza di una storia già scritta e, quale logica conseguenza, l'inutilità dei testi già disponibili. Il punto di partenza è quasi un assunto filosofico sul metodo: Borchardt evidenzia il problema e indica lo scopo che questo suo lavoro si propone, ovvero rifondare l'indagine storica su Pisa. Espone le soluzioni individuate per affrontare un esame storicamente valido e poi il metodo che intende utilizzare. E non stupisce allora il vocabolario quasi didattico di cui si avvale, cui tiene dietro l'enfasi formativa.

Borchardt in qualità di storico si colloca già nella sfera di una nuova *Mittelalterliche Altertumswissenschaft*, una nuova scienza dell'antichità medievale di cui sarà al contempo fondatore e sacerdote. Egli è il mistagogo che svelerà il mistero pisano davanti ai nostri occhi se

148 *Ibidem*.

accetteremo di seguirlo. In lui coesistono due aspetti, da una parte è fautore di un progetto ben ambizioso, eseguire una vera indagine storica che liberi il campo dalle imprecisioni e dalle falsità, dall'altro assume accenti iniziatici e visionari.

Varrà la pena ricordare che Borchardt si era formato, negli anni della sua giovinezza, nel clima della cultura germanica più raffinata. Aveva fatto parte, insieme all'amico di una vita Hugo von Hofmannsthal, del circolo che si era costituito intorno a Stefan George.[149] Ben presto l'esperienza dell'esoterico *George Kreis* avrà fine, lascerà tuttavia in Borchardt un'impronta importante, evidente ad esempio nello sviluppo della concezione aristocratica della letteratura, nel recupero dei valori della tradizione classica e umanistica che in lui si traduce soprattutto in un rigoroso culto della forma.[150] Il 4 dicembre 1933 immediatamente

149 P. Sprengel, *Der Herr der Worte*, cit., pp. 57-60.

150 L'incontro con Stefan George fu indubbiamente un avvenimento cruciale nella vita del giovane Borchardt. L'incontro segnò un importante punto di svolta nell'indirizzo poetico e letterario dell'autore. Si trattò tuttavia di un rapporto alquanto conflittuale che sfociò in attacchi piuttosto violenti da parte di Borchardt, il quale mantenne comunque un'alta opinione del George poeta. I più importanti testi nei quali Borchardt prende posizione nei confronti di George sono i seguenti, in ordine cronologico: *Rede über Hofmannsthal* (1902/1907), in *Reden*, pp. 45-103; *Dante und deutscher Dante* (1908), in *Prosa II*, pp. 354-388; *Stefan George "Siebenter Ring"* (1909), in *Prosa I,* pp. 258-294; *Intermezzo* (1910), in *Idem*, pp. 435-468; "*Der Krieg" von Stefan George* (1917), in *Prosa VI*, pp. 318-321; *Notiz für den Band Prosa I*, in *Prosa VI* (1920), pp. 564 sgg.; *Die Gestalt Stefan Georges* (1928), in *Prosa I*, pp. 295-313; *Baccalaureus über Faust* (1928), in *Idem*, pp. 493-502; *Pseudognostische Geschichtsschreibung* (1930), in *Prosa IV*, pp. 292-298; *Unterwelt hinter Lugano* (1935), nel ciclo *Jamben* in *Gedichte II/Übertragungen II*, pp. 34-36; *Aufzeichnungen Stefan Georges betreffend* (presumibilmente1936), hrsg. v. Ernst Osterkamp, München 1998. Fra gli studi critici che hanno esaminato il rapporto fra i due intellettuali citiamo fra i più rilevanti: Dieter Burdorf, *Kopf statt Ohr. Rudolf Borchardt als Kritiker Stefan George*, in Wolfgang Braungart, Ute Oelmann, Bernhard Böschenstein, hrsg. *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem „Siebenten Ring",* De Gruyter, Tübingen 2001, pp. 353-377; Werner Kraft, *Rudolf Borchard: Welt aus Poesie und Geschichte*, Claassen, Hamburg 1961; Ernst Osterkamp, *„Poesie des Interregnums". Rudolf Borchardt über Stefan George* in *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, hrsg. v. Ernst Osterkamp, De Gruyter, Berlin 1997, pp. 1-26; Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Primus Verlag, Darmstadt 1995, pp. 148-168; Kai Kauffmann, *Rudolf Borchardt und der „Untergang*

dopo la morte di George, Borchardt scriverà un lungo necrologio per la rivista "Pan" di Ugo Ojetti che tuttavia non sarà completato.[151] Con la morte di George «scompare una grande figura. Molta Germania, anzi molta Europa, con lui morto [...] rimuore»,[152] scrive rimpiangendo il poeta al quale riconosce «un'indole non comune [...] taciturno e chiuso in un riserbo da Grande di Spagna»,[153] in lui «c'era la stoffa di un cardinale»,[154] sempre circondato dall'ammirazione «di chi nasce gregario»,[155] e indubbiamente Borchardt non era nato per stare all'ombra di una guida.

Nell'ottobre del 1942 nella lettera indirizzata a Hugo Schäfer, Borchardt scriverà che il testo su Pisa è un piccolo ma ambizioso progetto di ricerca, il primo nel suo genere: «eine nicht umfangreiche (ca. 200 pg) aber sehr ambitiöse Untersuchung und Darstellung, das erste specimen dass ich von der postulierten Mittelalterliche Altertumswissenschaft gebe».[156]

La spinta a scrivere il saggio Pisa verrà sulla scia dell'articolo per la rivista "Atlantis" e si rivelerà estremamente feconda per Borchardt. Ricorderà ancora in una lettera a Hürlimann del 28 aprile 1940, ed erano già passati otto anni, come sia stata proprio la sua richiesta di un articolo per accompagnare il servizio fotografico a

der deutschen Nation". Selbstinszenierung und Geschichtskonstruktion im essayistischen Werk, De Gruyter, Berlin 2003, pp. 255-295.

151 «Ausserdem habe ich italienisch einen grossen George Aufsatz, […] für Ojettis „Pan" geschrieben», in R. Borchardt, *Briefe 1931-1935*, p. 315.

152 R. Borchardt, *Stefan George (1868-1933)*, aus dem Nachlaß hrsg. v. Gerhard Schuster in *Das wilde Fleisch der Zeit. Rudolf Borchardts Kulturgeschichtsschreibung* hrsg. v. Kai Kauffmann, Klett-Cotta, Stuttgart 2004, pp. 198-219, qui p. 198.

153 Ivi, p. 201.

154 Ivi, p. 203.

155 *Ibidem*.

156 R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, p. 8.

dargli lo stimolo per scrivere il libro *Pisa. Ein Versuch*: «Sie wissen ja dass das inzwischen im Corona Verlag erschienene Pisa-Buch Ihrer Anregung zu einem Beitrage für die Atlantis seine Entstehung verdankt».[157] Questo costituirà uno dei pilastri della sua esperienza letteraria incentrata sull'indagine del Medioevo. Sarà una ricerca che rivela fin da subito caratteri del tutto peculiari. Dal saggio *Villa* del 1907, al discorso *Mittelalterliche Altertumswissenschaft* pronunciato a Zurigo nel 1927, quindi con *Epilegomena zu Dante II* dell'autunno del 1929 la ricerca culminerà nel *Versuch* al quale Borchardt lavorerà intensamente dal luglio al settembre del 1932. A questo proposito nella post-fazione al saggio, che scriverà nel 1935, affermerà:

> Der Entwurf einer solchen Darstellung gehört jedoch schon zu seinen ältesten Plänen und weit zurückliegenden Jahren; er hatte bereits in der Form eines »Versuchs über die vorflorentinische Kultur Toskanas« der Fixierung nahe genug gestanden, um die Verzeichnung in einer bekannten Bibliographie seiner Schriften zu rechtfertigen.[158]

L'intento dell'autore, chiaramente palesato già in *Pisa und seine Landschaft*, è quello di dare delle linee guida che possano costituire il fondamento di quella nuova scienza storica auspicata nel discorso i Zurigo. Il testo è concepito se non come un manuale, senza dubbio come un esempio della nuova operatività nell'indagine del Medioevo e della storia dell'arte ad esso legata. Deve

157 R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, p. 408.
158 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 495.

trasmettere una visione d'insieme, inglobando i percorsi di analisi e i contatti fra le discipline che invece l'approfondimento degli studi ha portato a una separazione. Cosicché la storia dell'arte, la storia della letteratura colloquieranno con la storia delle idee politiche. E intorno a questo progetto si realizza la scrittura del saggio *Pisa. Ein Versuch*:

> was diese Darstellung dem Leser, und günstigenfalls dem Kenner, zu vermitteln überhaupt vermag, wird sie ihm ausschließlich durch die wissenschaftliche Gesamtschauung vermitteln, von der sie ein durchgeführtes - an einem markanten Beispiel ihrer Aufgabenmaße durchgeführtes - Schulbeispiel zu sein wünscht, und in deren Gesichtswinkel die Probleme der Einzeldisziplinen – italienische Kunst- und Literaturgeschichte, politische Geschichte der Halbinsel und des Mittelalters usf. – sich so grundsätzlich neu formulieren, dass es zu gar nichts mehr geführt haben würde, einzelne Schlüsse und Ergebnisse mit den Ihnen widerstreitenden eines ganz anderen Blickes zu vergleichen: auch die Geschichte hat ihre optischen Täuschungen, der Elementar- und der höheren Perspektive.[159]

Non si tratterà allora di riscrivere solo la storia della Pisa imperiale, ma l'intera storia della penisola e del Mediterraneo che verrà così completamente riformulata. Il motivo che lo induce a questa indagine è il desiderio di correggere l'illusione ottica, l'errore di prospettiva da cui si è guardato alla storia. Bisognerà allora soffermarsi e

159 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 496.

focalizzare il punto di vista dell'autore che costituisce una significativa introduzione all'opera interamente dedicata a Pisa. *Blick*, *Perspektive*, *Gesichtswinkel* sono i termini che Borchardt impiega fin dalle prime pagine, e sono tutti vocaboli desunti dall'ambito visivo.

Contrariamente a quel che può sembrare, questo non è certo un ambito neutro, poiché sia la vista che la prospettiva rimandano ad un soggetto che guarda, senza il quale non vi è prospettiva o punto di vista e al quale dunque appartiene lo sguardo. Benché l'autore prospetti una visione oggettiva, scevra da pregiudizi che, come cerca di dimostrare, hanno condotto ad errori di valutazione, la nuova scienza, la *Altertumswissenschaft* ha come fondamento una visione che si rivela estremamente soggettiva.

I temi che l'autore tratteggia nel breve saggio *Pisa und seine Landschaft,* [160] lo occupavano dunque già da tempo, tanto da aver concepito un'intera serie di opere di cui ci parla nella post-fazione al testo del *Pisa*. Tutte insieme sono raccolte dall'autore sotto la designazione *Versuch über die vorflorentinische Kultur Toskanas*, e costituiscono una sorta di preparazione ai temi che convergeranno nel testo, e che prenderanno vita riflettendosi nei monumenti della città, esempio vivo di una nuova scienza del Medioevo della quale Borchardt sarà il maestro fondatore. Tali testi si limiteranno ad esistere nelle intenzioni letterarie dell'autore:

> nichts von alledem hat sich noch als verwendbar erwiesen, als der zentrale Gegenstand, um den es schließlich ging, sich in den Vorstellungen des Verfassers

[160] R. Borchardt, *Prosa III*, pp. 101-114.

> endlich isoliert hatte und nach seiner Fassung verlangte.[161]

Il testo su Pisa si è per così dire imposto all'autore, viveva dentro di lui da ormai venticinque anni ed è riuscito, alla fine, a farsi strada fra tante altre opere e idee che volevano essere scritte. Al punto che Borchardt crede pienamente nella riuscita del saggio, tanto questo sembra già possedere una potenza propria. Il *Versuch* è dunque «un libro rivoluzionario», una compiuta riflessione che abbraccia tutta la storia e che ha origine nelle problematiche culturali del Medioevo, indagato da nuove angolazioni storiche, come scrive a Martin Bodmer il 5 dicembre del 1932 presentando così il saggio:

> Ich habe seit dem Sommer auf das Ansuchen der "Atlantis", die zu Hürlimanns eigenen Pisaner Aufnahmen einen Text wünschte, zwar, - wie Sie bereits richtig vermuten – nicht diesen Text geschrieben, aber dafür das Buch, das mir seit 25 Jahren unablösbar auf dem Grunde so vieler Gedanken und Arbeiten gelegen hat, jenes Buch über Pisa, das ich so vielem Freudesandringen immer abgeschlagen habe, weil ich mir nicht zutraute, es schreiben zu können. Es hat sich nun zwischen alle durcheinander sausenden Webstühle meiner diesjährigen tumultuarischen Autorschaft – Goethebuch, Romane, Novellen pp – eigenmächtig eingedrängt und mit solchem Lebenswillen durchgezwungen, dass ich ihm eine Kraft zutrauen darf.[162]

161 Ivi, pp. 495-496.

162 R. Borchardt, *Briefe 1931-1935*, p. 194.

Non sarà un testo voluminoso ma comprenderà tutta la vicenda di quel popolo che è fiorito sulle rive del Tirreno, dai primordi fino all'arrivo di Nicola Pisano e allo sviluppo della politica dei sovrani Svevi. E si prefigge di riprendere in mano il filo di un discorso, già iniziato solo qualche tempo prima, senza troppa convinzione, seguendo un'ispirazione che si è rivelata ben più fruttuosa. Un ragionamento che partito da Arnaut Daniel lo conduceva all'opera di Giovanni Pisano, ed è arrivato fino a comprendere e inglobare la *Divina Commedia* per fermarsi alle frontiere fatali, lì dove Siena e Firenze, le antagoniste e carnefici di Pisa, dominano:

> Es behandelt auf 150/200 Seiten das gesamte ethnische historische politische kunstgeschichtliche Stadtproblem, erklärt wol zum ersten Male die Erscheinung Nicola Pisanos aus dem antikischen Anachronismus der staufischen Hochblüte, füllt in seinem Hauptstücke den in der Rede Giovanni-Arnaut ausgegebenen Wechsel mit Einsichten aus, die damals nur Ahnungen waren, gliedert die Commedia ein und grenzt gegen Siena und Florenz ab. Und es ist, ich darf es wol sagen, ein revolutionäres Buch, als geschlossene Durchdenkung einer weltgeschichtlichen Causa Victa, von deren Grundlage aus fast alle mittelalterlichen Kulturprobleme in neue Winkel gelegt werden.[163]

Figlio del suo tempo e acuto osservatore, già paventa gli avvenimenti futuri, e si rammarica che se non potrà

163 *Ibidem*.

pubblicare il libro e se sarà costretto ad attendere tempi migliori, lo farà con grande amarezza. Con una straordinaria visione profetica, prevede già le tribolazioni che fatalmente accompagneranno la pubblicazione del libro. Notevole è tuttavia l'attaccamento, quasi affettuoso, per il testo quando chiede all'amico e editore se desidera leggerne il dattiloscritto:

> Wenn in diesen schlimmen Jahren nicht gedruckt werden kann, was ich durchaus begreifen würde, so würde ich natürlich ungerne die öffentliche Ausgabe des Pisabuches ins Unbestimmte hinausgeschoben sehen. Andernfalls aber ist es Ihnen mit Freuden zur Verfügung und würde mir den Ihnen so oft betonten Wunsch erfüllen, meinen Gegenwert statt mit Lückenbüßern und Stoppelungen mit dem Allerfrischesten und Lebhaftesten zu steuern was mir aus der besten Verfassung gediehen ist und daher wirklich für mich zeugt. In jedem Falle erbitte ich ein Wort darüber, ob Sie das Maschinenms. lesen wollen, ich sende es Ihnen dann zu. Nur der Vollständigkeit halber möchte ich bemerken, dass es aus anderen Gründen für die sog. Schriften der Corona *nicht* in Betracht käme.[164]

Sarà dunque una storia di Pisa che indaga a fondo gli aspetti etnici, storici, politici e artistici di questa città. Borchardt vuole assumere la città nella sua interezza, per avere modo di affrontare questioni più generali, di portata sovranazionale e europea. Un testo che non aveva osato affrontare prima, tanto vasto si presenta dunque il suo raggio di interessi. Racchiude infatti «tutta la mole di studj

[164] R. Borchardt, *Briefe 1931-1935*, p. 194.

ormai [...] lontani»[165] che lo ha condotto ad una meta che sembrava, per la sua stessa vastità, impossibile da raggiungere. Arriva a confessare che «[è] una delle più gravi esperienze, e delle più belle, dell'età matura il vedere recedere, ed aggiustarsi ed inquadrarsi in una più vasta e severa armonia, e necessariamente attenuarsi di propositi e d'ambizione, tutte o quasi le imprese che una volta ci erano sembrate delle mète, per poco irraggiungibili».[166]

Stupisce tuttavia esaminare in contemporanea genesi e stesura dell'opera, due momenti che solitamente non coincidevano mai per Borchardt. Mentre era capace di pianificare intere collane di testi, pubblicazioni in numerosi volumi di antichi trattati e testi letterari medievali, dei quali non mancava di dare notizia a conoscenti e editori,[167] la sua produzione effettiva non riusciva mai a tenere il passo con i progetti. Questi erano sempre pronti nella sua mente, ma raramente raggiungevano la carta con la stessa rapidità.

Per il testo su Pisa, invece, non sarà così: concepito e scritto nell'arco di un'estate, dovrà restare in balia degli eventi editoriali per più di sei anni prima di vedere la stampa. Ma la rapidità nella scrittura sorprende in qualche modo persino l'autore stesso che già nel settembre 1932 scriverà all'amico Rudolf Alexander Schröder:

> Ich habe mitten in anderen Dingen plötzlich das Unwahrscheinlichste geschrieben, ein Buch über Pisa, als Aufsatz auf Wunsch begonnen, und schliesslich in Raum

165 Lettera del 3 giugno 1937 a Tommaso Gallarati Scotti, in R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, p. 243.

166 *Ibidem*.

167 Ulrich Ott, *Einleitung*, in R. Borchardt, *Verzeichnis seiner Schriften*, Carl Hanser, München/Wien 2002, p. 6.

> geraten, ohne dass ich Einhalt gebieten konnte. Erst wenn man so plötzlich daran geht schriftlich die Ernte der Gedanken ganzer Jahrzehnte abzumähen, merkt man, dass man gar nichts wirklich wusste und erst unter dem Drange der Composition die Zusammenhänge des im Innern lose durcheinander Geschüttelten aufschliesst. Ich hoffe der Atlantis Verlag druckt das kleine Buch mit den schönen Aufnahmen die der Herausgeber Dr Hürlimann dort an Ort und Stelle gemacht hat.[168]

Il testo sarà infatti accompagnato da pregevoli fotografie delle opere dei Pisano Nicola e Giovanni e vedute del complesso monumentale pisano. La vicenda della pubblicazione sarà purtroppo alquanto travagliata, e in qualche modo simbolo di quegli anni Trenta durante i quali l'Europa è preda di sommovimenti che condurranno alla catastrofe e i cui riflessi sono confluiti direttamente nelle vicissitudini del *Versuch*. Nella lettera del 5 gennaio 1936 indirizzata a Martin Bodmer, Borchardt scrive già della «stagnazione» in cui giace abbandonato il suo libro e palesa tutto il suo disappunto:

> Verzeihen Sie mir wenn ich ohne Ihre Erwiderung meines letzten Schreibens abzuwarten in Sachen von »Pisa« mit Steiner nicht weitergehe, ohne auch Sie in den Besitz meiner Gesichtspunkte gesetzt zu haben. Steiner hat mir vor mehr als einer Woche zuzüglich eines Briefes andern Inhalts auf einer Karte mitgeteilt, er habe die (im Febr. vorigen Jahres von mir gelesenen) Correcturen keineswegs vergessen und das Buch solle, zusammen mit

168 Rudolf Borchardt, Rudolf Alexander Schröder, *Briefwechsel 1919-1945*, hrsg. v. Gerhard Schuster, Hanser, München/Wien 2001, pp. 302-303.

> einem Nadlerschen, in den nächsten Monaten erscheinen. *Das geht aber nun nicht mehr,* [...] und es ergeht nun auch an Sie mein dringender Anruf, mir dazu beizustehen, dass diese wahrhafte pitoyable Angelegenheit, ein vier Jahr im Ms. gelagertes, seit 15 Monaten mit Ihrer Unterschrift contraktlich vergebenes, seit fast einem Jahre wieder in Correctur gelagertes Werk, das seit dieser ganzen Zeit alles aufhält, [...] weil das seit über vier, fast fünf Jahren Übernommene, ein solches centrales Hauptwerk, in Stagnation festgehalten wird.[169]

A Paul Friedländer nel gennaio del 1939, quando ormai dopo intricate vicende il saggio era stato finalmente pubblicato, scriverà un messaggio, che tuttavia non verrà mai spedito, dove descriverà le difficoltà che la pubblicazione aveva incontrato prima di andare in porto. Nonostante la pubblicazione, i lunghi anni di attesa sono ancora ben presenti nell'animo dell'autore che afferma con amarezza di aver dovuto lottare strenuamente con l'editore per arrivare alla pubblicazione: «mein Buch über Pisa, dessen Publikation ich nach Jahren des Ringens mit der Schweizer Kläglichkeit endlich erzwungen habe».[170]

Le lettere che non sono state inoltrate al destinatario rivestono a posteriori un ruolo del tutto singolare nella vicenda borchardtiana, costituiscono una sorta di diario che assume i toni di un dialogo dell'autore con sé stesso. Al contempo testimoniano di una sempre maggiore solitudine nella quale l'autore si trova a vivere, la crescente solitudine dell'esiliato che si fissa nella reiterazione di un monologo.[171] In questo isolamento le vicende più

169 R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, p. 19.

170 Ivi, p. 365.

171 P. Sprengel, *Der Herr der Worte*, cit., p. 390.

incresciose, quali i ritardi dell'editore, le lettere di diniego della redazione svizzera, assumono tutte un carattere amplificato.

La pubblicazione del *Versuch* non fu solo segnata da ritardi e rinvii, portò con sé lunghe diatribe con l'editore di cui restano ampie e dettagliate tracce nell'epistolario di Borchardt. Ancora nel gennaio del 1937 si rivolge a Herbert Steiner, editore insieme a Bodmer della prestigiosa rivista "Corona", di cui Borchardt stesso era stato co-fondatore fin dal 1929. Nella lettera, anche questa mai inoltrata al destinatario, Borchardt attacca duramente l'editore che gli nega la pubblicazione del testo su Pisa, trovando sempre nuovi espedienti per non dare corso alla stampa:

> Sie haben vor jetzt einem Jahre von mir die erledigte Revision von Pisa erhalten und damit das Imprimatur des Buches, dessen Erteilung meine, des Autors, und nicht Ihre Sache ist. Wann ein Buch von mir im Satze fertig ist und ausgedruckt werden kann, bestimme *ich*, nicht Sie, und wenn Sie, als Herstellungsabteilung des Corona Verlages an meinem Imprimatur Ausstellungen zu machen haben, sagen wir im Interesse der Ehre des Verlages, so nehme ich an dass zwölf Monate dazu hingereicht haben müssen, dies Recht entweder wahrzunehmen und auszuüben oder fallen zu lassen, und von Ihren heutigem Anspruche, ein solches Recht zwar zu beanspruchen aber seine Wahrnehmung auf unbestimmbare Zeit zu vertagen, nehme ich rechtlich keinen Acht[172]

Il tono si fa risentito, e in qualche modo l'autore cerca disperatamente di riaffermare il suo ruolo, il suo

[172] Ivi, p. 198.

potere decisionale, che in realtà è inesistente. La casa editrice rimanderà effettivamente per un lungo periodo la pubblicazione del testo mettendo a dura prova la pazienza dell'autore che nel frattempo versava in condizioni economiche del tutto precarie. Alla mancanza di adeguati mezzi con cui mantenere la famiglia, si aggiungono le penose descrizioni delle privazioni personali, la rinuncia al fumo, diventato una sorta di droga e la cui astinenza lo fa stare fisicamente male, le cure mediche e i medicinali di cui ha bisogno e che non potrà pagare:

> Und inzwischen keine Möglichkeit auch nur einen Pfennig zu verdienen, den Druck der Lage irgendwie zu lindern. Ich habe zu rauchen aufgehört, bin infolgedessen sehr élanlos, unlustig und verstimmt, muss mich gänzlich umgewöhnen, die Besserung schreitet nur langsam fort, und inzwischen ist der Arzt zu bezahlen, sind Medikamente noch nicht entbehrlich und brauche ich unabweislich, jetzt auch auf ärztliches Verlangen, die Hypolobankur, für die ich absolut nicht weiss woher die achtzig bis hundert Mark nehmen die sie auf drei Monate hinaus kosten würde.[173]

Nel frattempo anche la scena politica europea era cambiata radicalmente. Dal 1903 Borchardt risiedeva in Italia, era rientrato in Germania durante la Prima guerra mondiale, quando aveva prestato servizio nell'esercito tedesco e successivamente vi si era recato solo per brevi periodi. Dopo che nel gennaio del 1933 Hitler aveva preso il potere, la permanenza in Italia di Borchardt si era

[173] Ivi, p. 208.

trasformata di fatto in un esilio.[174] Esilio che sarà reso ancora più amaro dalla constatazione di non poter più pubblicare nulla in Germania e tantomeno di poter parlare in pubblico. A Roma parteciperà all'inaugurazione dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, sarà ricevuto con tutti gli onori dagli intellettuali e dall'intellighenzia romana, tuttavia l'ufficio stampa tedesco gli proibirà esplicitamente di parlare in rappresentanza della nazione tedesca. La delusione di Borchardt sarà cocente.[175]

L'ufficio stampa nazista era anche stato il diretto responsabile del vuoto che aveva accolto il discorso su Goethe, che aveva tenuto a Firenze nel marzo del 1932. L'increscioso evento viene ricordato da Borchardt, ad appena un anno di distanza, e proprio in seguito all'invito ricevuto dall'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma. Memore del vuoto che era stato creato intorno all'evento, si premura di scrivere alla direzione dell'Istituto. Teme infatti di venire boicottato ancora una volta dalle autorità e chiede delle rassicurazioni, affinché si dia un certo rilievo al suo intervento per evitare il vuoto della sessione fiorentina:

> [i]ch habe letztes Jahr einer schmeichelhaften Aufforderung der Universität Florenz, in ihrer Aula italienisch zu Ehren Goethes zu sprechen, in einem leeren Saale den ein einziger dazu abgeordneter Professor

174 Susanne Hofmann, *op. cit.*, p. 201; P. Sprengel, nella biografia di Borchardt *Der Herr der Worte*, cit., intitolerà il IX e penultimo capitolo *Unfreiwilliges Exil*, pp. 353-412. Già il 1° aprile 1933 in Germania iniziò il boicottaggio delle attività dei cittadini di stirpe ebraica; il 7 aprile con la legge del "Wiederherstellung des Berufsbeamtentums", tutti i tedeschi di origine ebraica persero il loro impiego. La norma permetteva di fatto, ai dirigenti nazisti, di destituire dal proprio incarico qualsiasi funzionario o impiegato di origine non ariana o sospettato di ideali antigovernativi.

175 P. Sprengel, *Der Herr der Worte*, cit., p. 360.

> mitleidig genug gewesen war, mitzuverzieren, so peinliche Eindrücke verdankt, dass ich diesen an sich selbstverständlichen Punkt höflichst hervorheben muss.[176]

Borchardt, con un gesto che ha del donchisciottesco,[177] e al contempo presenta un risvolto indubbiamente patetico, poiché privo di qualsiasi ironia, chiederà alle autorità governative tedesche di ottenere una comunicazione ufficiale, con la quale gli venga negata, non concessa, si badi bene, la possibilità di svolgere attività culturale e politica:

> Mache ich meine sachlichen Einsichten, zu denen auch meine Beurteilung der nationalsozialistischen Bewegung gehört auch heute, da ihre nächsten Folgen mir selber empfindlich werden, [...] und ihre Bekundung ausschliesslich von meinen Pflichten gegen mein Vaterland, das mir nur in verworrenen Zeiten und nur von überreizten Leuten und nur auf dem Papier abgesprochen werden kann.[178]

Nella lettera che aveva progettato di inviare all'ambasciata tedesca a Roma lamenta la diffidenza dei tedeschi nei suoi confronti:

176 R. Borchardt, *Briefe 1931-1935*, pp. 225-226.

177 Steiner, collaboratore di Bodmer nella rivista Corona, in una pagina del suo *Begegnungen mit Dichtern* scrive di Borchardt: «Vor allem, in seinem überstarken Nationalismus heftig, eigenwillig, donquichottisch», in Marlene Rall, *Die Zweimonatschrift „Corona" 1930-1943 Versuch einer Monographie*, Dissertation der Philosophischen Fakultät Tübingen 1972, p. 139.

178 P. Sprengel, *Der Herr der Worte*, cit., p. 360.

> [z]u meiner lebhaften Bedauern bin ich von einer unmittelbar darauf eingetretenen vertraulichen Einwirkung der römischen Pressvertretung der deutschen Regierungspartei auf die italienischen, oben angedeuteten Kreise unterrichtet worden, deren Spitze sich gegen mich richtet und mich aus familiengeschichtlichen weitzurückreichenden Gründen in meiner Legitimation bestreitet. Gleichzeitig erfahre ich, dass dieselbe Pressstelle im vergangenen Jahre darauf hingewirkt hat, die Florentiner Deutschen und Italiener zur Ignorierung der Goethe-Rede zu veranlassen.[179]

Da parte del governo nazionalsocialista le procedure nei confronti degli ebrei erano all'epoca ben diverse. Per poter svolgere una qualsiasi attività era necessario possedere un attestato che certificasse la propria discendenza ariana. Borchardt tenta disperatamente di negare l'evidenza: secondo il suo punto di vista, l'ambasciatore tedesco avrebbe dovuto giustificare addirittura la posizione di un regime. Erigere la finzione a realtà era per Borchardt il normale atteggiamento di vita, soprattutto quando si trattava di ebraismo. Persino negli scambi epistolari con gli amici, rifiutava recisamente l'appartenenza ebraica, in un *Selbsthass* che lo accomuna alle figure di Kraus e Weininger. Di questa crisi di identità e del rifiuto di essere ebreo leggiamo nella corrispondenza con Werner Kraft, amico e discepolo, al quale scrive il 13 aprile 1933, negando recisamente la propria appartenenza

179 R. Borchardt, *Briefe 1931-1935*, pp. 237-238.

all'ebraismo verso il quale manifesta addirittura sentimenti di estraneità:

> [g]estatte ich Ihnen nicht, mich als Christen und Deutschen zu diskutieren [...] Sind aus diesem Volke [Juden] Vorfahren von mir Anfang des XIX. Jahrhunderts geistig glaubensmässig und gesetzlich ausgewandert und in Geist Glauben und Gesetz des deutschen Volkes eingewandert, haben ihre Erinnerungen schon selber bewusst zerstört und sind verschmolzen. Was am Juden jüdisches Volk ist, ist mir völlig fremdartig.[180]

Il divieto di pubblicazione nei confronti di Borchardt era tuttavia già attivo e le conseguenze si facevano sentire chiaramente. Nessuna casa editrice tedesca, svizzera o austriaca pubblicherà più nulla della sua produzione. Solo attraverso il cognato, Peter Voigt, Borchardt riuscirà a far stampare privatamente due piccoli volumi, che non smentiscono però la posizione ufficiale dell'editoria di lingua tedesca. Non terrà più nessun discorso, né in Italia né in Svizzera e tantomeno nel Reich tedesco.[181] Nel settembre del 1933 scriverà a Bodmer di aver abbandonato la politica per il resto della sua vita, dopo che è calato il sipario di ferro, «der eiserne Vorhang».[182]

Si capisce dunque l'importanza assunta da Bodmer e dalla sua rivista *Corona* in questo contesto. Come ben nota Sprengel, con il monopolio delle pubblicazioni in mano agli

180 Ivi, pp. 240-241.
181 Ivi, p. 361.
182 *Ibidem*.

organi di stampa di Bodmer, il dissidio che si insinuerà nei rapporti fra Borchardt e il suo mecenate, e che si estenderà ai collaboratori fra i quali Steiner, assume un carattere ancora più tragico. Dovranno trascorrere sei anni, una lunga e tribolata attesa, prima che Bodmer accetti di pubblicare il testo su Pisa. Il 29 luglio 1938 l'editore scrive a Steiner, pregandolo di dare corso alla stampa del testo *Pisa. Ein Versuch*:

> Soeben kam der beiliegende Brief von Frau Bdt. Er ist flehend und eigentlich schlimmer als die tobendste Wut von Bdt. selbst. Es ist, nach den neuesten Vorgängen in Italien, sehr wohl möglich, dass der 15.X ein Stichtag ist, der mit Publikationen jüdischer Autoren zusammenhängt. Ihre Angst mag also begründet sein.[183]

La lettera della moglie di Borchardt, che illustrava la penosa situazione in cui versava la famiglia, aveva potuto più della furia dell'autore. Bodmer non manca tuttavia di sottolineare lo stato di impotenza in cui si trova Borchardt, il quale sia che decidano di pubblicare il testo o meno, nulla può fare. Comunque invita Steiner a mettere da parte gli scrupoli editoriali e a procedere con la pubblicazione:

> Bitte tue (*sic*!) Sie mir den Gefallen – ich bitte ja wirklich selten um etwas – aber fördere Sie dieses unselige Werk nach Möglichkeit, dass es noch vor Herbst *aufgeliefert ist*. Ich weiss, dass Bdt. ja nichts machen kann, dass er machtlos ist, auch wenn wir Pisa überhaupt nicht herausbringen. Aber umsomehr *müssen* wir nach

183 M. Rall, *Die Zweimonatschrift*, cit., p. 139.

allem, was vorgefallen ist, nun hier fair sein. Lege Sie Ihre sonst schönen, nützlichen und berechtigten Editorenskrupel einmal beiseite.[184]

Ma a quali scrupoli si riferisce Bodmer? La sua casa editrice si doveva tutelare nei confronti di contributi che potessero irritare le autorità. Fin dal 1931 era stata inserita una clausola per cui Bodmer e Steiner avevano la direzione della rivista, e rispondevano di quanto pubblicato; al contempo si riservavano il diritto di rifiutare scritti che per contenuti di carattere religioso, politico o sociale potessero dare adito a delle riserve.[185]

Il nome di Borchardt tra l'altro figurava già nella lista degli autori vietati e non pubblicabili in quanto ebrei. Di fatto l'ultimo suo articolo vide la luce nella primavera del 1933 nella "Kölnische Zeitung".[186] Si trattava del resto di un contributo del tutto particolare: il resoconto della sua visita a Mussolini, un soggetto che compiaceva comunque il regime. Da allora nessun editore aveva più voluto pubblicargli nulla. Nella corrispondenza non trapela mai la consapevolezza di essere un autore in qualche modo pericoloso, o non gradito perché ebreo. Chiuso nel suo mondo ideale e distante, Borchardt rifiutava di applicare a sé stesso le teorie della razza, che giudicava prive di valore ideale.[187]

La pubblicazione del saggio su Pisa rappresentò comunque un momento importante, anche se, ancora una

184 *Ibidem*, p. 140.

185 Ivi, p. 65.

186 P. Sprengel, *Der Herr der Worte*, cit., p. 361.

187 A questo proposito sono molto chiare le tre lettere, rimaste allo stato di progetto e indirizzate a Max Brod, in R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, pp. 22-49, qui p. 41.

volta, gli avvenimenti politici fecero triste cornice. Fin dal 1931 il movimento hitleriano, che in piena ascesa si preparava a prendere il potere in Germania, aveva istituito la *NSDAP-Auslandsorganisation*, un'organizzazione che doveva raccogliere l'adesione dei tedeschi residenti all'estero, un modo per poterli controllare e manipolare. In Italia l'organizzazione non aveva raccolto molte adesioni,[188] al momento della presa del potere da parte di Hitler a Firenze contava 25 iscritti su un totale di 319 in tutta Italia. Il numero sarebbe salito negli anni immediatamente successivi.[189] Il compito dell'organizzazione ufficialmente era quello di contribuire alla riunione dei tedeschi. In pratica si tratterà di un organo in grado di controllare capillarmente i cittadini della Germania residenti in Italia che verranno sottoposti a vessazioni e controlli che diventeranno sempre più diffusi e stringenti e di cui Borchardt stesso sentirà il peso.[190]

Il 18 settembre 1938 Mussolini annunciò le leggi razziali, queste facevano seguito alla pubblicazione del *Manifesto della razza* avvenuta nel luglio dello stesso anno.[191] A novembre tali norme diventeranno leggi dello stato, aprendo la più triste stagione della nostra storia recente. La pubblicazione del Pisa può essere allora considerato un atto di coraggio da parte di Bodmer, vista la situazione politica internazionale.[192] *Pisa. Ein Versuch*, uscito nel numero 20 della rivista Corona del 1938, non sarà più ripubblicato. Con lettera del 27 aprile 1940 la redazione editoriale fornisce candidamente la motivazione

188 Klaus Voigt, *Zuflucht auf Widerruf. Exil in Italien 1933-1945*, 2 Bd., Klett-Cotta, Stuttgart 1989, Bd. 1, p. 66.

189 Ivi, p. 67.

190 P. Sprengel, *Der Herr der Worte*, cit., pp. 399-400.

191 Fu pubblicato sul "*Giornale d'Italia"* nel numero del 15 luglio 1938.

192 Così S. Hofmann, *Bildung und Sehnsucht*, cit., p. 208 e M. Rall, *Die Zweimonatschrift*, cit., p. 209.

che impedisce la ristampa: «weil der Verfasser Jude ist», l'autore è ebreo.[193]

2.2 Il nome della città.

Nel 1938 Borchardt riceve da Eckart Peterich *Die Theologie der Hellenen*,[194] testo che aveva appena pubblicato. Nella lettera di ringraziamento, che tuttavia non verrà inoltrata al destinatario, scrive a Peterich come sotto il fragile strato superficiale dei nomi si possa ancora arrivare al sostrato mitologico e come sia così possibile ricondurli alla loro origine greca:

> durch den ganzen Mythus hindurch sich die hellenischen Namen als dünne Oberschicht über kompakten ungriechischen Traditionen aufbauen und Volksetymologien aitia-Geschichten erfinden mussten um die Barbarennamen [...] für Hellas in Anspruch zu nehmen[195]

193 «Im Nachgang zu unserem Schreiben vom 11. Juli 1940 wegen Auslieferung der Schriften der Cor., möchten wir noch darauf hinweisen, dass der Band XX deswegen nicht von uns in Deutschland ausgeliefert wird, weil der Verfasser Jude ist», in M. Rall, *Die Zweimonatschrift*, cit., p. 77.

194 Eckart Peterich, *Die theologie der Hellenen*, Hegner, Leipzig 1938.

195 Ivi, p. 344.

Anche i nomi si possono indagare come reperti archeologici, grattando la superficie, per così dire, fino ad arrivare alla ricostruzione della loro origine. E l'indagine stessa diventa un testo poetico e letterario, una *aitia-Geschichte*. Borchardt sottolinea alcuni spunti critici nella relazione fra i nomi e le tradizioni, opera delle distinzioni per rintracciare etimologie nascoste, non evidenti all'occhio del profano. Tramite l'indagine filologica, volta a ricostruire la storia dell'origine, Borchardt si riallaccia al procedimento poetico degli *Aitia* di Callimaco, il più famoso rappresentante della poesia e della filologia di epoca alessandrina.[196] In quest'opera il poeta greco indaga le origini di nomi e leggende di tutto il mondo mediterraneo; una poesia eziologica dunque che si preoccupa di raccontare anche la propria origine, facendo risalire l'ispirazione poetica alle Muse stesse, dalle quali il poeta aveva ricevuto l'investitura. Una sorta di elezione dunque che ricordava da vicino la vicenda di Esiodo il quale, addormentatosi sull'Elicona, era stato visitato nel sonno dalle Muse che gli avevano offerto un ramo di alloro e gli avevano suggerito l'ispirazione per il tema dei suoi canti.[197]

Borchardt si pone dunque sulla scia dei grandi poeti classici per introdurre l'origine di Pisa, la sua comparsa

196 All'epoca in cui scrive Borchardt i frammenti conosciuti degli *Aitia* di Callimaco erano pochissimi. Nel corso degli anni Trenta Norsa e Vitelli procederanno alla decodificazione e alla pubblicazione dei reperti papirologici contenenti numerosi frammenti degli *Aitia* recentemente emersi: Διηγήσεις *di poemi di Callimaco in un papiro di Tebtynis*, a c. di M. Norsa e G. Vitelli, Firenze 1934 (nuova ediz. in *Papiri della R. Università di Milano*, I, 1937, p. 66 sgg.); A. Rostagni, *Le nuove* Διηγήσεις *e l'ordinamento dei Carmi di Callimaco*, in *Rivista di filol. e d'istr. class*., n. s., XII (1934), p. 289 sgg.; R. Pfeiffer, *Die neuen* Διηγήσεις *zu Kallimachosgedichten*, in *Sitzungsber. der Bayer. Akad. der Wiss*., 1934, p. 10. Nel testo *Die Tonscherbe* Borchardt si occuperà del ritrovamento di un *ostrakon* da parte di Norsa, con sopra i versi di una lirica di Saffo, ora in R. Borchardt, *Prosa IV*, pp. 62-68.

197 Raffaele Cantarella, *Letteratura greca*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 1985 20, pp. 430-431.

sul palcoscenico del mondo antico con una storia dell'origine, una *aitia-Geschichte*, come la definisce nella lettera. Ed il velato richiamo a Callimaco dichiara la sua posizione teorica: «la poesia è cosa lieve e delicata, tenue nell'ispirazione ma perfetta nella forma».[198] Ed a tale perfezione formale sottostà tutto il testo, uno dei più poetici di Borchardt, asserirà Marianelli,[199] un saggio dove il poeta ed il dotto si incontrano, non troppo diversamente che in Callimaco.

Nel Dizionario Italiano di Toponomastica alla voce Pisa troviamo:

> Città d'incerte origini, secondo gli storici antichi deve la sua fondazione ad una colonizzazione achea dei secoli XIII-XII a.C., (ma la notizia non ha valore), oppure ai Liguri o Etruschi, trovandosi la località in una zona di confine oscillante tra le due popolazioni. La città comunque prende forma in epoca romana e nell'89 a. C. ne riceve la cittadinanza (GDEU XIV, 673). Pisa riflette il nome latino *Pīsae, -arum* attraverso una forma locativa *ad Pisas*. L'antico *Pisae*, con l'etnico *Pisanus*, ben attestati dalle fonti (CIL XI, 420; Livio XL, 43; Plinio *Nat. Hist.*II, 227 ecc.), è un toponimo di origine oscura, anche se non mancano ipotesi etimologiche: potrebbe significare 'estuario' o rientrare in una base idronimica prelatina che comparirebbe ad esempio nel greco πισος 'luogo irrigato'.[200]

198 *Ibidem*.

199 M. Marianelli, *Introduzione*, in R. Borchardt, *Pisa. Solitudine di un impero*, cit., p. XVII.

200 *Dizionario di Toponomastica, Storia e Significato dei nomi geografici italiani*, UTET, Torino 1990, p. 498-499.

Borchardt inseguendo l'etimologia del nome ripercorre la storia documentale, fra cui le illustri guide al viaggio in Italia. Ma non rifiuterà i racconti circa l'origine mitica della città, così come è stata tramandata da leggende, storie, narrazioni non scientifiche, che spesso si trovano incastonate nei testi. Primo fra tutti ricorderemo Volkmann, autore che risale alla seconda metà del Settecento, insostituibile compagno di viaggio di ogni buon cavaliere tedesco, e naturalmente di Goethe che lo porterà sempre con sé.[201] Nelle sue *Nachrichten von Italien*, Volkmann mette in primo piano la nobiltà della città di Pisa. Per confortare questa aristocratica ascendenza fa riferimento ai numerosi richiami che si trovano negli autori antichi, garanti di una verità, almeno letteraria, che può comunque dirsi blasonata. Citata da Strabone e da Virgilio, a Pisa viene attribuita un'origine troiana e Volkmann per avvalorare la sua tesi, dopo Strabone chiama direttamente in causa l'opera di Virgilio:

> Sie ist eine von den ältesten Städten Italiens, und wurde, wie Strabo berichtet, nach der Belagerung von Troja von den Arcadiern aus der Stadt Pisa, die im Peloponnesus lag, und wegen des Tempels vom olympischen Jupiter berühmt war, angelegt. Virgil redet von dem Ursprunge der Stadt: Tertius ille hominum divumque (*sic!*) interpres Asylas (*sic!*) /Cui pecudum fibrae, coeli (*sic!*) cui sidera parent, /Et linguae volucrum, et praesagi fulminis ignes, /Mille rapit densos acie atque horrentibus hastis. /Hos parere iubent Alpheae ab origine Pisae, /Urbs etrusca solo. Andere machen den Ursprung der Stadt noch älter und glauben Pelops, des Tantalus Sohn, ein phrygischer

201 Goethe farà affidamento alle indicazioni "del buon Volkmann" quando visiterà le città italiane e vorrà essere certo di aver visto tutto, cfr. J. W. Goethe, *Italienische Reise,* Jubiläumsausgabe, Verlag C.H. Beck, Stuttgart 2002, p. 172.

> König, habe sie erbauet. Sie war eine von den zwölf vornehmsten Städten in Etrurien. So wohl Livius als andre römische Geschichtsschreiber thun ihrer oft Erwähnung.[202]

All'inizio del Novecento il panorama storico al quale si lega l'origine di Pisa non è mutato. Schubring nel testo *Pisa* del 1902[203] racconta, seppur brevemente, l'origine della città in maniera non molto diversa dal Volkmann. Innanzi tutto fa un confronto con Firenze; poche righe per notare quanto sia più semplice narrare le vicende di Pisa rispetto agli avvenimenti che hanno visto nascere la città di Dante, poiché quella di Pisa è una storia breve. Tuttavia anche se meno complessa è una storia nobile che affonda le sue orgogliose radici in Plinio, Dionigi di Alicarnasso e Virgilio: tutti testimoni che vogliono per lei Pelope come padre fondatore, il quale dopo la caduta di Troia edificò sui lidi della Toscana una nuova Pisa sul modello di quell'antica Pisa dell'Elide nel Peloponneso, che sorgeva sulle rive dell'Alfeo. A Pisa infine avrebbe piantato le sue tende Enea fuggito da Troia e Nestore, giunto ormai al tramonto della sua vita, qui avrebbe trovato il luogo dove arrestare il suo viaggio.

Nell'edizione italiana del saggio su Pisa, arricchita dalla traduzione di Manfredo Roncioni, l'apparato critico, curato da Marianello Marianelli e Emilio Tolaini, offre molti spunti. Nelle indicazioni che possono aiutarci a circoscrivere l'orizzonte in cui si muoveva Borchardt e a rintracciare alcune fonti circa l'origine del nome della

202 Johann Jacob Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, Erster Band, Caspar Fritsch, Leipzig 1777, p. 670-671. Volkmann cita dal libro X dell'Eneide i versi 175- 179.

203 Paul Schubring, *Pisa*, Seemann, Leipzig 1902, p. 3.

città, ci sono i riferimenti più importanti. Naturalmente Paolo Tronci e i suoi *Annali Pisani* del 1868,[204] e anche Raffaello Roncioni con le *Istorie Pisane* del 1844. Ambedue gli autori raccoglievano varie ipotesi sulla complessa origine del nome di Pisa. Elencavano in sostanza le proposte di Plinio, di Catone, di Dionigi di Alicarnasso fino ai più recenti Bernardo Marangone e Lorenzo Tajuoli.[205]

Tutti gli autori concordavano in un punto: fondata da Alfei o da Pelasgi, concludevano raccordando tutte le ipotesi in un enunciato, ovvero che la città fu fondata da Pelope, potente capitano dei Pisani venuto dall'Arcadia.[206] Tronci e poi Valtancoli, che curerà la nuova edizione degli *Annali* Pisani, lasceranno da parte i racconti mitologici, e collegano invece la radice del nome Pisa all'ebraico *pus* inteso nel significato di «augescere, exundare»[207] e pertanto luogo acquoso, palude. *Pisa nell'antichità* di Nello Toscanelli, pubblicato nel 1933 arrivava a conclusioni ancora più fantastiche, supponendo in *Pise* un nome ligure, quindi si tratterebbe dell'onomastico di un modesto pescatore di origini liguri che si era stabilito alla foce dell'Arno.[208]

Borchardt, benché legato alle ipotesi mitologiche di cui riporta ampi cenni, introduce all'indicazione filologica e scientificamente indagata cui giunse Ferri, interpretando un passo di Servio.[209]

204 R. Borchardt, *Pisa. Solitudine di un impero*, cit., note al capitolo primo, p. 24.

205 *Ibidem*.

206 Raffaello Roncioni, *Istorie Pisane,* Firenze 1844, Tomo I, pp. 10-11; Paolo Tronci, *Annali Pisani*, Angelo Valenti, Pisa 1868, pp. 15-16.

207 R. Borchardt, *Pisa. Solitudine di un impero*, cit., note al capitolo primo, p. 24.

208 Nello Toscanelli, *Pisa nell'antichità*, Nistri-Lischi, Pisa 1933, 2 vol, vol II, pp. 388-390.

209 Silvio Ferri, *Il problema di Ravenna preromana*, in Id., "*Opuscula": scritti vari di metodologia storico-artistica, archeologia, antichità etrusche e italiche, filologia classica*, Firenze 1962, pp. 467-483.

Il punto è estremamente interessante e merita di essere esaminato poiché il testo su Pisa sarà condotto da Borchardt con la medesima acutezza intuitiva che, corroborata da salde conoscenze storiche e filologiche, gli permetterà di svolgere la sua indagine su molteplici aspetti della storia della città, aprendo varchi destinati ad illuminare la discussione storico-artistica fino ai giorni nostri. Vale la pena ricordare che gli indizi linguistici i quali permettono di legare fra loro toponimi diffusi in zone anche molto lontane fra loro, partono sempre dall'omofonia. Tuttavia tale caratteristica rende piuttosto pericolosa l'attribuzione ad un comune denominatore di strutture omofone di cui si ignora il significato originario. Soltanto un accurato esame, fondato su conoscenze plurime, assicura certezza e validità all'indagine scientifica.

Pisa, conosciuta fin dall'antichità come città Pelasgica fu denominata *Pisae* o più semplicemente *Pise* con il significato di "*singularis portus*", afferma Ferri nel suo studio sull'antico porto di Ravenna.[210] «La conseguenza più interessante riguarda il porto di Pisa»,[211] sostiene, perché «come tutti sanno anche Pisa era, ed è, porto fluviale, in antico assai più vicino al mare, tanto che col tempo [...] l'ormeggio dovette avvicinarsi al mare, che si allontanava, per non perdere il piccolo vantaggio della marea. Ferri interpretando Servio, si interroga allora sul significato dell'espressione *singularis portus*, che in latino non ha nessun senso. Ne ricerca allora la corrispondenza con il greco e la trova in Tucidide: «κατά μιαν ναυν» che significa "con le navi in fila".[212] Poiché il porto era in zona lagunare e paludosa, le navi dovevano attendere il favore della marea per poter entrare in porto, e solo allora

210 Ivi, p. 469.
211 Ivi, p. 470.
212 *Ibidem*.

riuscivano a navigare mettendosi in fila, dunque procedendo solo una alla volta,[213] conclude l'autore. Ed eccoci dunque alla palude del delta o della prateria, «dort wo zwei Mündungsarmen des [...] Stromes, Aue bildeten. Aue oder Delta hat es in einer Ursprache verschollener Urvölker bedeutet» di cui scrive Borchardt che prelude, anche con il collegamento alla Pisatide greca, alla definizione di Ferri.[214]

2.3 Geografia storica e geografia intellettuale.

Nel confronto fra la geografia naturale e quella spirituale nell'opera di Borchardt, Kauffmann rileva proprio nel saggio su Pisa un'adeguata corrispondenza tra quella che è la geografia naturale e la geografia metafisica, ovvero ideale di Borchardt. Come se alla sua carta geografica spirituale corrispondesse opportunamente la geografia della città di Pisa e del suo territorio.[215] Anzi fra le due realtà si instaura un rapporto di affinità, che può essere intesa facendo riferimento a Goethe, «als Wahlverwandschaft»[216] come un'affinità elettiva:

> "Jawohl!" versetzte der Hauptmann; "diese Fälle sind allerdings die bedeutendsten und merkwürdigsten, wo man das Anziehen, das Verwandtsein, dieses Verlassen, dieses Vereinigen gleichsam übers Kreuz wirklich

213 *Ibidem*.

214 R. Borchardt, *Pisa. Solitudine di un impero*, cit., note al capitolo primo, p. 25.

215 Kai Kauffmann, *Rhetorik der „Politischen Geographie"*, in *Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt*, hrsg. v. Kai Kauffmann, Peter Lang, Frankfurt a. M. 2002, pp. 27-61, qui p. 56.

216 *Ibidem*.

> darstellen kann, wo vier bisher je zwei zu zwei verbundene Wesen, in Berührung gebracht, ihre bisherige Vereinigung verlassen und sich aufs neue verbinden. In diesem Fahrenlassen und Ergreifen, in diesem Fliehen und Suchen glaubt man wirklich eine höhere Bestimmung zu sehen; man traut solchen Wesen eine Art von Wollen und Wählen zu und hält das Kunstwort 'Wahlverwandtschaften' für vollkommen gerechtfertigt".[217]

Senza dubbio questo è un aspetto che possiamo trovare nella descrizione che Borchardt fa di Pisa. Tuttavia tale corrispondenza quasi elettiva appunto, fra la città e l'autore, presuppone un'altra caratteristica che Borchardt attribuisce a Pisa: una città che si nega al cambiamento, che volge le spalle all'Italia. Insomma Pisa esprime atti politici, manifesta la sua volontà che corre lungo tutta la storia: «kehrt Pisa Italien den Rücken zu»,[218] «Pisa bleibt das alte»,[219] «Pisa hat gewählt»,[220] «Pisa mag die Lewinfrank»,[221] «hatte Pisa [...] fast verzagen müssen».[222]

La città si personifica, è essa stessa un'imperatrice di nobile e antica ascendenza che fa i conti con i colpi del destino e sulla scena della storia che si dipana fra le pagine del saggio, Borchardt le ha ritagliato una parte da protagonista e qui Pisa può esprimersi ripetendo la sua

217 J. W. Goethe, *Die Wahlverwandschaften*, in J. W. Goethe, *Werke, Kommentare und Register*, hrsg. v. Erich Trunz, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, C. H. Beck, München 1981, Band 6, p. 275.

218 *Prosa III*, p. 116.

219 Ivi, p. 120.

220 Ivi, p. 121.

221 *Ibidem.*

222 Ivi, p. 204.

unicità: «[Pisa hat] [...] sich vor Göttern und Menschen gewaltig ausgedrückt».[223]

Il testo, come abbiamo visto, si apre proprio con una descrizione interpretativa tutta imperniata sugli elementi morfologici della provincia pisana. Esattamente come un geografo, il quale non studia esclusivamente i fenomeni fisici e non è un esperto di società umane, che tuttavia prende in considerazione i risultati degli uni e delle altre. Tutti insieme questi aspetti sono pur responsabili della forma che assume il territorio e della sua organizzazione. Dunque Borchardt è storico e geofisico, urbanista e letterato. Riunisce in sé le discipline che, ancor più approfonditamente della geografia, conducono alla lettura complessiva del territorio facendo suo l'atteggiamento di Alexander von Humboldt che concepiva la natura e la storia dell'uomo in stretta correlazione. Se le forze naturali erano rette da un equilibrio, in questo cosmo si inseriva la vita degli uomini, sottoposti alla natura e alle sue regole, eppure operanti su di esse attraverso lo sviluppo della loro cultura e della loro storia. Attraverso le influenze delle istituzioni politiche, economiche e sociali gli uomini interagivano costantemente con l'ordine naturale.

L'osservazione della struttura e della fisionomia del paesaggio naturale aveva portato Humboldt a considerare la realizzazione in atto della vitalità dell'ambiente, che si esprime spingendo gli esseri viventi ad organizzazioni morfologiche convergenti, al fine di adattarsi alle variazioni fisiche e climatiche della terra. Elementi che Humboldt mutua soprattutto da Goethe: la concezione dinamica della natura e del suo sviluppo, la visione olistica

223 Ivi, p. 116.

dell'universo naturale uniti ad una visione vitalistica della natura che caratterizza tutta l'opera di Humboldt.

Alle analogie fra natura e cultura sono senz'altro da aggiungere le corrispondenze che Borchardt istituisce fra il nome della città ed il suo destino, la sua storia. La locuzione latina *nomina sunt omina* è citata in trasparenza dall'autore quando afferma: «[w]enn irgendwo so hier läßt sich an einem Namen Geschichte ablesen».[224] Pisa porta inciso il destino nel proprio nome, un fato che l'autore si appresta a decifrare. Si tratta allora di un segno il cui significante canalizza tutta l'attenzione delle pagine introduttive. Se il nome Pisa allude alla presenza di acqua, questo dà anche il nome alla pianura, la Pisatide. Pisa tiene il nome stretto fra le sue labbra per non cadere sotto il dominio etrusco.[225] Il nome è allora un talismano e un'arma per combattere il destino e opporsi all'ondata rasenica prima e poi agli invasori indoeuropei, germanici e italici.

Pisa è nondimeno un personaggio tragico, il cui destino è una realtà che esiste già, fuori dalla storia, pronto ad inverarsi sulla scena del mondo. Borchardt sarà allora il poeta-autore che ha preso su di sé il compito di narrarne la vicenda e darle dunque voce: «doch dichterisch, / wohnet der Mensch auf dieser Erde»[226] scriveva Hölderlin, e se la lingua è la casa dell'essere, è in questa dimora che abita l'uomo e lì si svolge la sua storia di cui i poeti sono i custodi. Il saggio su Pisa si chiuderà anche con un richiamo alla poesia e alla funzione "diomedica", del poeta. L'allusione è a Schiller e ai versi di *Das Siegesfest* che

224 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 115.

225 *Ibidem*.

226 Friedrich Hölderlin, *In lieblicher Bläue*, in *Sämtliche Werke*, *Gedichte nach 1800*, Bd. 2, hrsg. v. Friedrich Beißner, Cotta, Stuttgart 1953, p. 153. Vale la pena ricordare che questi versi furono scelti da Heidegger quale motto del suo scritto *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, testo del 1936, pubblicato a Monaco da Langen nel 1937.

vuole celebrare la gloria immortale degli sconfitti: nella festa della vittoria, non c'è canto per chi ha perso la sua causa. Allora Diomede, figlio di Tideo, si alza e sarà lui a dare testimonianza della grandezza di Ettore. La poesia è l'anello che tiene racchiuso tutto il testo e custodisce la *Causa Victa* di Pisa, la sua battaglia perduta: «als geschlossene Durchdenkung einer weltgeschichtlichen Causa Victa».[227]

2.4 Pisa e la scienza dell'antichità.

La lettera a Werner Jaeger del settembre 1932 è l'occasione per Borchardt di chiarire gli intenti del libro che ha appena terminato. Ricollegandosi al discorso tenuto nel 1927 a Zurigo, conferma l'intenzione di voler fondare una nuova scienza dell'antichità, e di essere già operativo in questa direzione, proprio grazie al piccolo testo su Pisa:

> ich in einer kleinen Schrift über Pisa, als an dem klassischen Schulfalle, darzuthun versucht habe, was aus dem Schlüsselproblem der staufischen Hochblüte, der Spätgotik des Abendlandes in Bildkunst und Gedicht, des geschichtlichen Ausgleichs von Nachantike und revolutionärer Christenheit, wird, wenn das Fehlen eines universalsphärischen Gradnetzes den Fiktionen „Italienische Kunstgeschichte" „Provençalische Literaturgeschichte" „Geschichte von Florenz" gestattet, jede für sich eine andere imaginaire Karte des gleichen Geschichtsausschnitts zu verzerren.[228]

227 R. Borchardt, *Briefe 1931-1935*, p. 194.

228 *Rudolf Borchardt Werner Jaeger Briefe und Dokumente*, hrsg. v. E. A. Schmidt, Schriften der Rudolf Borchardt Gesellschaft, Bd. 10, München 2007, p. 52.

Riconosce dunque la distorsione che si provoca quando si esaminano i problemi storici, letterari e artistici procedendo per comparti separati, con il risultato che ogni disciplina, separata dalle altre, compone una sua mappa di referenze, ed un suo mondo immaginario nel quale situa le sue conclusioni. Anche a Karl Foerster illustrerà le caratteristiche della nuova scienza dell'antichità, così come l'ha concepita attraverso il testo su Pisa. Peraltro in questo scambio epistolare il libro diventa ipotesi di lavoro, una fonte per l'impegno a venire dell'autore, un testo dunque ricco di progettualità, proiettato nel futuro del nuovo modo di fare storia che può sembrare persino eretico nella sua leggibilità. Contiene infatti un tipo di storia per così dire comparata, poiché si confronta con la letteratura e la storia dell'arte, senza però nascondere la volontà di fondare con questo testo un modo di fare ricerca che sarà imprescindibile:

> Ein Buch über Pisa, das vor kurzem bei der Corona erschienen ist, habe ich nicht gesandt, weil es bei allem äussern Anscheine der Lesbarkeit und gespannter literarischer Form Ihnen hermetisch geblieben wäre. Die geschichtliche Forschung hat ihre Logarithmentafeln und diophantischen Gleichungen wie die Mathematik und diese Schrift ist darauf berechnet, den Aufbau der mittelalterlichen Geschichte und Kunstgeschichte durch das, was man eine Arbeitshypothese nennt, auf seinen scheinbar gegründetsten Punkten wieder problematisch zu machen. Ich habe die Genugthuung, diejenigen die mir zu folgen vermögen, [...] davon überzeugt zu haben, dass es in Zukunft auf meine Weise versucht werden muss.[229]

229 R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, p. 315.

Per realizzare questo ambizioso progetto, che darà una svolta al mondo degli studi, l'autore farà convergere nella nuova *Mittelalterliche Altertumswissenschaft* non solo tutto il suo sapere, ma anche tutte le sue aspirazioni, il suo mondo poetico, al quale ha rinunciato tanto tempo fa. Il saggio su Pisa diventa allora l'emblema di tutte queste speranze, come scriverà a Tommaso Gallarati Scotti:

> Io sto pubblicando il libro su Pisa, dove ho finito per condensare in poco più di duecento pagine – *troppo* dense in verità per essere lette con piacere – tutta la mole di studj ormai da me lontani, che nella mia gioventù – quando ebbi deciso di rifiutarmi alla poesia – di quel rifiuto mi dovevano consolare.[230]

Nel corso del 1932 mette al corrente tutti i suoi corrispondenti della nuova pubblicazione. E ogni scambio o progetto epistolare lo vede impegnato nel senso della nuova indagine storica. Quasi volesse chiarire a sé stesso la propria posizione cercando al contempo una cassa di risonanza negli intellettuali con cui era in contatto e che peraltro non coglieranno proprio gli spunti più profondi di questo messaggio. Lo stesso libro su Pisa finirà per essere dimenticato, al pari delle altre sue opere.

A Johann Huizinga lo legava un rapporto piuttosto conflittuale. Tuttavia anche all'autore del *Herbst des Mitelalters* non rinuncia a esporre la propria visione del Medioevo, una visione all'interno di una scienza dell'indagine storica che sia un mantello, sotto il quale le

[230] Ivi, p. 245.

varie discipline possono collaborare per indagare questo periodo storico ricco di complessità:

> Als mir vor nur dreissig Jahren und mehr die Beschäftigung mit Dante das Mittelalter mir vor allem anderen wichtig machte und die landläufige Literatur meine Fragen auf sich selber zurückwies, [...] ist dann bei mir der Begriff einer Mittelalterlichen Altertumswissenschaft entstanden, die ebenso wie die klassische Wolfs und Boeckhs als Mantelwissenschaft alle mittelalterlichen Objekten zugewandten Disziplinen der geistigen Rekonstruktion eines einheitlichen geschichtlichen Culturraumes inbegriffe und weder räumliche Grenzen (politisch-ethnische) noch Jahrhundertschranken zuliesse. Ich hatte gehofft und geplant, dass sich von der Übersetzung der Comedia als Forschungsertrag der Grundriss einer Wissenschaftslehre dieser neuen Gesamtdisziplin absetzen wurde [...] meine Fragestellung von einem entgegengesetzten Pole, dem formgeschichtlich-stilgeschichtlich-sprachgeschichtlichen ausgeht.[231]

Può addirittura affermare di trovarsi idealmente in accordo con il testo di Huizinga. Parlerà ancora della sua idea di storia del Medioevo a Martin Bodmer in una lettera del 4 agosto 1943, non inoltrata:

> «Cortesia» Versuch der geschichtlichen Herleitung eines grossen ethischen Begriffs des Mittelalters, als Muster für solche unentbehrlichen Aufrechnungen, die ich wiederholt gefordert und an diesem Einzelfalle

[231] R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, p. 251.

aus den Begriffen einer Mittelalterlichen Altertumswissenschaft heraus exemplifiziert habe.[232]

Le premesse per la creazione di una nuova scienza riguardano in Borchardt un discorso più ampio che si è sviluppato lungo tutta la sua produzione letteraria e saggistica. La nuova scienza della storia dovrà comprendere vari settori del sapere: «Jede eindringende Betrachtung eines Objekts des Sektors A muss beim Sektor M und S und V borgen oder abheben»,[233] infatti la storia dell'arte nasce a sostegno della storia, della filosofia della storia e ha avuto in Wölfllin e Burckhardt esponenti di particolare rilievo.

Ma al contrario di altre scienze dello spirito non ha avuto un «heros ktistes», un fondatore di talento universale ai cui insegnamenti e metodi potesse fare riferimento. E dal momento che le mancano sia un insegnamento scientifico sia un metodo, è rimasta ferma ad una fase, per così dire, sperimentale.[234] In sostanza nella lettera del 20 aprile 1943 diretta a Ranuccio Bianchi Bandinelli, e rimasta allo stato di minuta, Borchardt esplicita ancora una volta la sua elaborazione di una nuova indagine storica, artistica e letteraria, non diversa dalla *Mittelalterliche Altertumswissenschaft*, anch'essa alla ricerca di un ecista. Auspica una separazione della storia dell'arte dall'archeologia, campo questo di specifico interesse di Bandinelli.

Infine in quanto ricercatore nell'ambito della critica storica, che per Borchardt non è solo critica dei valori

232 Ivi, p. 608.
233 Ivi, p. 582.
234 Ivi, p. 583.

bensì valutazione generale delle conoscenze e degli ostacoli soggettivi e oggettivi, egli adotterà le ipotesi di fondo che promettono un qualche risultato, senza farsi determinare dall'una o dall'altra,[235] seguendo la massima di Goethe «Wahr ist, was mich fördert». In tal modo gli si aprono varie possibilità: avere ragione grazie ai suoi motivi o nonostante i suoi argomenti, ovvero gli potrà accadere, come a Gauss, di pervenire a dei risultati senza sapere come ci sia arrivato.[236] È un dato che non solo gli individui creino i capolavori dello spirito e dell'arte ma capolavori dello spirito e dell'arte formano (prägen) intere stirpi con un unico carattere. Si ha così l'uomo «omerico», quello «euripideo» o «rousseauiano» e non si tratta di una finzione, di un apparire sul teatro del mondo.

Citando Voltaire asserisce: «[o]n a l'esprit de son âge, ou l'on ne l'a pas». Manca alla citazione una parte importante, Voltaire più precisamente aveva detto « qui n'a pas l'esprit de son âge, de son âge a tout le malheur».[237] Come storici non esaminiamo più la storia elencando battaglie e dinastie regnanti, e ci siamo dati il compito, alquanto precario non manca di sottolineare Borchardt, di scrivere la storia degli intervalli, dei periodi rimasti in ombra in quanto privi di avvenimenti eclatanti: battaglie, rivoluzioni, carestie. Ciò comporta una ricerca laddove nulla è successo. Nulla che gli annali abbiano riportato, nulla che fosse in evidenza. Ne risulterebbe una storia della letteratura, una storia dell'arte che non contenesse alcun giudizio di valore.

235 *Ibidem*.

236 Ivi, p. 584.

237 Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Tomo I, Volume 2, Hachette Paris 1863, p. 1496.

Secondo la lezione di Ranke, che Borchardt fa sua, di rendere tutto «wie es ganz eigentlich war».[238] Né la storia dell'arte né la letteratura hanno a che fare solo con gli artisti, i poeti, le opere d'arte. Si devono bensì confrontare con la loro epoca, con le convenzioni, gli artigiani, l'industria e tutti questi aspetti sono ugualmente degni di essere indagati, non malgrado gli artisti e i poeti, ma proprio grazie a loro chiedono di essere indagati «energisch und liebevoll».[239] Non basta dunque una ricerca erudita, lo studioso si deve porre ancora una volta come un amante per poter penetrare l'essenza delle epoche indagate.

Ritorna qui un concetto caro a Borchardt che lo aveva già enunciato nel *Gespräch über Formen*[240] dove affermava come il traduttore, per poter attingere alla forma più pura del testo che intende trasporre in un'altra lingua, dovesse assumere l'atteggiamento dell'innamorato. Solo così poteva giungere all'essenza della forma e rendere il testo in una traduzione efficace. Come scrive Grillparzer nel *Armen Spielmann*, bisogna comprendere quelli che sono rimasti nell'ombra per poter intendere gli illustri[241] e, come asserisce Hofmannsthal nell'opera *Frau ohne Schatten*, gli uomini sono segretamente legati gli uni agli altri.[242] Questi fili che interconnettono l'umanità, non appartengono alla visione di un mistico teorizzatore. Piuttosto è l'atteggiamento di chi indaga l'uomo considerando quello che è e quel che significa, analizzando la sua vicenda nell'ottica del dramma che lega il creatore alla sua creatura. E se così non fosse, si potrebbe ben

238 R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, p. 588.

239 *Ibidem*.

240 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 349, vedi anche supra cap. I p. 54.

241 « man kann die Berühmten nicht verstehen, wenn man die Obskuren nicht durchgefühlt hat », Franz Grillparzer, *Der arme Spielmann*, Cotta, Stuttgart 1877, p. 8.

242 Hugo von Hofmannsthal, *Die Frau ohne Schatten*, Fischer, Berlin 1919, p. 162.

rinunciare a indagare la storia, a trasmettere le tracce che l'umanità ha lasciato affidando questo compito ai letterati e agli eruditi.

Dunque Borchardt si pone come il restauratore della grandezza della città di Pisa che lui incorona città imperiale. In aperta opposizione a Dante, il poeta ottimo che aveva cantato Firenze, gettando il suo sdegno su Pisa.

La posizione di Borchardt nei confronti di Pisa e della sua storia, si riallaccia al suo rapporto con quella Toscana medievale, allora poco conosciuta, lasciata nell'ombra dalla grande onda del Rinascimento fiorentino, coltivato da storici dell'arte, critici e dalla corrente storica iniziata da Burckhardt. Quel Medioevo nascosto nell'increspatura del paesaggio più aspro della Maremma, di Volterra su fino ad arrivare al confine con la Liguria. Una Toscana antica, non più classica, della quale Borchardt si appropria per mezzo della letteratura latina e dell'architettura medievale pisana.[243]

Borchardt sembra allora voler di nuovo legittimare quell'*Italien Sehnsucht*, diversa dall'amore per il sud di Goethe, eppure non lontano dall'Arcadia di sapore virgiliano. Il testo su Pisa, concluso nel 1932, si arricchì di una prefazione che Borchardt scrisse nel 1935. Nello stesso anno portò a termine il breve saggio *Volterra*[244], qui la narrazione si conclude con la perentoria affermazione in cui si cela l'identità stessa di Pisa, città che, così come Borchardt stesso e come Arnaut, si nega al cambiamento: «[d]enn die Gesinnung, die sich dem Wandel versagt,

243 Antje Middeldorf Kosegarten, *Pisa und die Pisani in der Sicht Rudolf Borchardts*, in *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, hrsg. v. E. Osterkamp, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 210-231, qui p. 212.

244 R. Borchardt, *Volterra*, in *Prosa III*, pp. 235-255, qui p. 255.

verkehrt nur, wenn sie ebendadurch den Wandel bringt, mit den Unsterblichen».[245]

[245] Ivi, p. 255.

3. CAPITOLO

Pisa, il duomo e la scultura di Giovanni Pisano

3.1 La scultura.

Con la descrizione dell'arte che si è sviluppata a Pisa nel corso del Medioevo,[246] Borchardt ci offre un breve scorcio che tuttavia si rivela illuminante. Descrivendo la costruzione del Duomo di Pisa, l'autore pone l'accento sulle vestigia dell'antichità classica che riemergevano nel corso degli scavi per le fondazioni della nuova cattedrale. Il cantiere pisano si era trasformato in un *antiquarium*: i costruttori allineavano i blocchi di marmo appena cavati dalle Apuane ai blocchi delle rovine della città romana, che riemergevano copiosi dalle viscere della città.

I sarcofagi, che le escavazioni portano alla luce, diventano nuovamente tombe per le famiglie nobili della città. In uno di questi sarà posta la spoglia mortale di Buscheto, il grande architetto della cattedrale, e la sepoltura verrà poi murata sulla facciata del tempio. Su queste vestigia si potevano ammirare elementi figurativi della leggendaria antichità, cosicché le officine dei marmorari e degli scultori potevano attingere a piene mani a questi estesi campionari figurativi. Ma a Pisa, annota Borchardt, non si poteva semplicemete imitare una tradizione, la città aveva un'energia creativa che

246 Ringrazio il Professor Marco Collareta dell'Università di Pisa con il quale ho avuto una proficua conversazione su alcuni aspetti dell'arte di Giovanni Pisano e sulla ricostituzione del pulpito nel Duomo di Pisa.

prontamente erompe appena entra in contatto con la ritrovata tradizione artistica romana, che il suolo pisano offre ai suoi scultori e alla loro matura arte. Per il Battistero di Pisa Nicola Pisano esegue il pulpito marmoreo, la sua prima opera di sicura attribuzione, firmata e datata 1260, dove già rivela una mano indubbiamente sicura. I suoi lavori precedenti non sono noti e dove sia avvenuta la sua formazione è una questione oltremodo controversa.

Nicola viene detto *Pisano* o *de Pisis*, anche se in documenti senesi viene indicato come *de Apulia*. Nel Medioevo questo nome non denotava la regione Puglia, ma aveva un'accezione ben più ampia: si riferiva infatti all'intera Italia meridionale; si può dunque pensare che Nicola sia nato nell'Italia meridionale e solo successivamente si sia trasferito a Pisa. Tanto è vero che anche suo figlio Giovanni verrà detto *Pisano*, ma di lui sappiamo con certezza che è nato a Pisa. Si potrebbe allora ipotizzare che forse anche Nicola, pur avendo un'origine familiare meridionale, sia nato a Pisa come suo figlio. Tuttavia la sua cultura è quella tipica del contesto meridionale sviluppatosi intorno alla corte di Federico II, dato che viene ribadito anche da Borchardt. Addirittura nel pergamo di Nicola Pisano l'autore vede realizzata l'espressione plastica dell'impero svevo, così come lo ha concepito Pisa.[247]

Nell'opera custodita nel Battistero pisano vediamo spezzarsi la regola codificata da millenni, afferma Borchardt, qui la nuova forma erompe fuori dagli schemi e racchiude nei suoi valori plastici tutto un ideale che non è

[247] R. Borchardt, *Prosa III*, p. 144.

solo artistico ma riveste al contempo un carattere storico e politico:

> Denn dies Gleichnis ist sie, die Körperreihe der prunkenden, vor beklemmender Willensspannung starren und erstickten Welt aus lauter Höchstform, die plötzlich durch jenen schmal gewordenen Spalt zwischen pisanischer Nachantike und pisanischer Urantike aufsteigt und ihn schließt, Nicolas Kanzelwerk im Baptisterium [...], für die Geschichte der Formausdruck des Stauferreichs, wie Pisa, sich in ihm verklärend, es riet und baute.[248]

A Pisa il futuro viene anticipato in una forma specifica, che non è solo quella politica ma anche quella plastica, ovvero è rappresentato figurativamente nella scultura. Il pergamo di Nicola, scrive Borchardt, è la traduzione plastica del latino di Pier delle Vigne, quel latino imperiale utilizzato nelle cancellerie sveve, nonché nelle canzoni pisane e siciliane che cavalieri e notari italiani componevano nella lingua aulica della corte: «das echte plastische Zubild zum *cursus* von Petrus de Vineas Reichslatein staufischer Kanzleien und den pisanischen und sizilianischen Hofsprache italienischer Ritter und Notare».[249] In queste considerazioni sull'arte, Borchardt ripropone il tema della scultura come metafora della scrittura di cui trova una precisa esemplificazione nell'opera di Nicola Pisano.

I rilievi scolpiti da Nicola narrano una vicenda utilizzando la medesima lingua che aveva usato Pier delle Vigne. Nicola traduce mirabilmente in marmo quello stesso

248 *Ibidem*.
249 *Ibidem*.

Volgare Illustre della cancelleria di Federico II. Il pulpito di Nicola può essere allora letto da Borchardt come un testo medievale, ovvero come le traduzioni che trasponevano antichi testi da una lingua all'altra. L'ambito linguistico in cui si muove l'autore per definire la scultura di Nicola è quello proprio della lingua e della traduzione: «Übertragungswerk», «übersetzt», «literarisch», «Sprache», «Übersetzung», sono i termini che usa.[250] L'arte romana, che Nicola legge nei sarcofagi rinvenuti a Pisa, viene reinterpretata nella sua creazione del pulpito, dando corso in questo modo ad una traduzione della norma classica del tutto personale, rinnovando così tutto l'ambito della scultura a lui contemporanea.

È solo grazie alla falsificazione della storia che Firenze ha potuto arrogare a sé le origini dell'arte figurativa toscana, asserisce perentoriamente Borchardt. Origini che risiedono invece nell'indomita Pisa che ancora conserva, al di là di vittorie e sconfitte, «den Geist eines gescheiterten irdisch heldenhaften Weltplanes»,[251] uno spirito universale che per quanto sconfitto, risplende immortale. E nella tessitura letteraria della planimetria pisana, i grandi maestri sono paragrafi e capitoli di una storia unica.

La grandezza di Pisa ha come suo naturale complemento il tratto di una esemplare unicità: unici i suoi monumenti, perché al mondo non ve ne sono di uguali, e a loro modo unici i grandi maestri pisani Nicola e Giovanni, perché hanno saputo fondare uno stile proprio e originale, che con loro è nato e che si è esaurito nei loro capolavori. Anche loro due divinità terminali, che hanno dato l'avvio ad una nuova stagione nell'ambito della scultura e per ben

250 Ivi, p. 145.
251 Ivi, p. 133.

due generazioni, tanto da rappresentare un momento decisivo nell'evoluzione dell'arte plastica. E come sempre avviene, questa loro opera non costituiva solo l'inizio di un'epoca, ma anche una conclusione, una fine che inconsciamente genera un principio. Così si esprimerà Borchardt a proposito dell'opera dei Pisano, e poi anche di Dante e di Arnaut:

> Dafür, schließlich, ist fühlbar geworden, daß hier nicht nur ein Anfang gemacht worden war, sondern, wie immer bei den entscheidenden Urkunden des Menschengeschlechtes, ein Ende, das den Anfang erst unwissentlich gebiert.[252]

3.2 Padre e figlio.

Pisa aveva inglobato la tarda cultura greca nell'ambito dell'idea imperiale grazie alle vie commerciali, che dal meridione confluivano verso Pisa, e poi dalla città toscana si spingevano verso il nord Europa. Manifesto di questo processo di assimilazione culturale dell'arte classica è il pulpito di Nicola nel Battistero di Pisa. Per Borchardt questo capolavoro riveste un'importanza che travalica la storia dell'arte, poiché in esso si manifesta concretamente un'intera epoca che a Pisa ha avuto un carattere del tutto eccezionale.

Con la realizzazione del pergamo di Nicola, Pisa volge di fatto le spalle alla Toscana e all'arte che vi si è sviluppata, sdegnando il percorso evolutivo di una regione alla quale si rifiuta di appartenere: «[d]ie pisanischen

252 R. Borchardt, *Prosa II*, p. 391.

Denkmäler [...] alle wenden [...] allem übrigen Toskana, als Organe Pisas, den Rücken». [253] Il volger di spalle presuppone un'altera personificazione della città che nella sua natura si mostra insofferente persino all'agire storico e dunque storna lo sguardo per esprimere il suo rifiuto: alla storia, a Firenze, alla sconfitta, [254] rimarcando così la sua distanza dalla Toscana e dall'intera penisola.

Le considerazioni che Borchardt esprime circa l'eccentricità di Pisa, città che ha poco da spartire con il resto della Toscana, si scoprono ugualmente presenti nel ritratto che lo storico Migliorini fa di Pisa:

> ci sono luoghi che parlano con più franchezza della storia della penisola, luoghi nei quali ogni generoso sforzo di ricostruire i percorsi di passaggio da un'epoca all'altra, di ritrovare fili che leghino l'operare di oggi con quello di ieri devono arrendersi davanti all'evidente constatazione delle rotture, delle lacerazioni che il tempo produce nel tessuto delle continuità umane. Pisa [...] è uno di questi luoghi [...] La sua storia cittadina, storia di navi e di scali lontani [...] solo mediatamente interloquisce con la vicenda toscana; e la sua decadenza [...] assume il valore esemplare della irrisolta sconfitta italiana. [255]

Pisa è testimone dunque di una Italia molteplice, ma anche di un pezzo di Toscana non assimilabile ad una comune identità italiana, non ultimo politica. Se il Rinascimento aveva lasciato Pisa a languire e dimenticata all'ombra di Firenze, anche il Risorgimento italiano lascerà

253 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 133.

254 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 150.

255 Luigi Mascilli Migliorini, *Suggestioni pisane del "Grand Tour"*, in *Leopardi a Pisa*, a c. di Fiorenza Ceragioli, Electa, Milano 1997, pp. 32-36, qui p. 35.

dietro di sé dei relitti. Ancora una volta Pisa sarà uno di questi «frammenti di storie e di splendori»[256] che non saranno mai più riportati in vita. Tuttavia la visione unitaria della compagine Toscana, così come si diffonde nella cultura europea fino a divenire un topos recepito dalla ancora dalla nostra contemporaneità, è un prodotto della seconda metà del XIX secolo. All'affermazione di una precisa idea di paesaggio toscano contribuì molto l'opera di Simonde de Sismondi che nel suo testo *Tableau de l'agriculture Toscane*,[257] propone un'immagine del paesaggio agrario fatto di colline il cui profilo è scandito dalle chiome scure dei cipressi, punteggiato di vigneti e olivi e che tanto successo avrà nelle epoche future. Un paesaggio peraltro frutto dell'opera armonizzatrice dell'uomo, che in tal modo si contrapponeva alla forza della natura selvaggia, tentando di imbrigliarla in forme ordinate e armoniche.

Nondimeno già nell'opera di Ruskin l'armonia è scomparsa e l'autore scopre nel paesaggio toscano il luogo in cui si manifesta una frattura insanabile, la disarmonia fra passato e presente. La visione del presente è legata alla decadenza, effettivamente la Toscana presenta agli occhi di Ruskin una realtà ben diversa da quella rinascimentale: impoverita e in declino, anche la grande cultura e lo splendore artistico di Firenze fanno ormai parte di un tempo passato.[258]

In modo del tutto analogo l'opera di Antoine-Claude Valery, dal titolo *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828, ou l'Indicateur*

256 *Ibidem.*

257 Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, *Tableau de l'agriculture Toscane et autres écrits*, ed. par Pascal Bridel, Francesca Dal Degan et Nicolas Eyguesier, Èconomica, Paris 2018.

258 Luigi Mascilli Migliorini, *Suggestioni pisane*, cit., p. 33.

italien,[259] ci conduce a Pisa in un viaggio dove ancora una volta il passato, ricco di cultura e arte, è scisso dal presente che testimonia invece l'irrimediabile decadenza. E proprio Pisa diventa allora simbolo di questa frattura, tanto più che la sua posizione appartata la condanna ad una morte irrevocabile: è lontana persino dai bagliori culturali che promanano dalla vivace Firenze, dove gli intellettuali si riuniscono intorno al Gabinetto Viesseux.[260]

Lo sguardo d'insieme che Borchardt getta sulla città è invece uno sguardo che attraverso Pisa si rivolge alla storia universale (*universalgeschichtlich*). Se infatti Pisa ha vissuto una storia che l'ha separata dalla Toscana,[261] i grandi eventi che l'hanno vista protagonista della storia avevano invece un carattere sovranazionale:

> [i]n der Pisanische Voraussetzung, die universal ist und International, werden alle Kräfte der gedachten Peripherie in ein ganzes gezogen und in der Zugkraft einer grandiosen und einheitlichen staatlichen Konzeption weit über sich selbst erhoben.[262]

A Pisa tutte le forze che provenivano dalle periferie si sono amalgamate ed hanno condotto a quell'idea di stato che ne ha fatto una dominatrice dei mari. Ad essa appartengono le personalità più eminenti non solo della politica, ma anche dell'arte. Un'arte che a Pisa viene sviluppata fino alla sua estrema maturità. Personaggi di

259 Antoine-Claude Valery, *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828, ou l'Indicateur italien*, Hauman, Bruxelles 1835.

260 Ivi, p. 204.

261 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 150.

262 Ivi, p. 135.

questa vicenda artistica unica sono stati Nicola e Giovanni Pisano e a loro è legata l'immortalità di Pisa.

Se dal sud era arrivata la cultura greca, da nord sopraggiunse come un'ondata che tutto travolge, quasi nuova invasione barbarica, il gotico. Borchardt usa proprio i termini «widerstandslos überschwemmenden», ad indicare la nuova forma (*Formtendenz*) che irrompe in Italia con la violenza di un'occupazione. Come si pone Pisa di fronte a questa nuova corrente stilistica, che nelle parole dell'autore è una vera invasione? Resiste all'assedio e grazie al suo isolamento ieratico ha la forza di far attendere la nuova forma al di là dei suoi confini. Pisa è un palladio, presidio e difesa, dunque garanzia di salvezza per le idee e per gli uomini. [263] Questo ha reso possibile un'assimilazione del nuovo mediata dal *Grande Stile*: «das Becken des Großen Stiles staute und gab nicht nach». [264] Quindi i suoi artisti, segnatamente Nicola e suo figlio Giovanni Pisano, furono strumenti due volte importanti nella storia artistica di Pisa e del mondo occidentale.

Essi non permisero che il gotico «sommergesse» la città, e Pisa ebbe in Giovanni quell'artefice sommo e unico, primo e ultimo genio di un'età dello spirito: «den definitiven, ersten und letzte Genius eines Zeitalter der Seele». [265] Con toni visionari carichi di una partecipazione anche emotiva, Borchardt non scrive tanto la storia di un'epoca o di una «età dello spirito», piuttosto narra di una nuova età dell'anima, l'anima pisana che in Giovanni, uomo nuovo per un'età nuova, troverà la sua espressione. E questo nuovo è tanto più potente poiché ha vaste radici: proviene dalla Grecia, in una derivazione indubbiamente

263 *Ibidem*.
264 *Ibidem*.
265 Ivi, p. 151.

fantastica, ma che è inseguita con l'acutezza dell'indagine filologica.

La Grecia per Borchardt non è evidentemente un'origine in senso deterministico dell'arte di Nicola e poi Giovanni Pisano, e questa non si configura certo come un ritorno all'antico. Essa è invece il frutto e la naturale conseguenza di una cultura che a Pisa giunge a perfetta maturazione, e che proprio qui doveva dare luogo a un ciclo della scultura di cui l'arte pisana non rappresenta l'inizio ma «la pietra terminale», vale a dire il confine, il limite stesso di un'epoca che istituisce e di cui è al contempo ultima meta.

Ancora una volta Borchardt si contrappone a quelle che definisce «falsificazioni storiche», derivate da una critica che non procede da una visione unitaria delle espressioni umane: storiche, artistiche, letterarie. Il critico deve abbraciarle con uno sguardo d'insieme, invece la visuale è ancora limitata e frammentaria, «eine fragmentierende Betrachtungsweise», lamenta l'autore.[266]

Questa assunzione mediata del nuovo stile, fa sì che anche la trasmissione della maniera del padre Nicola passi in quella del figlio Giovanni alla stregua di un flusso dinamico. L'arte di Nicola di conseguenza passa in qualche modo al figlio e discepolo per divenire a sua volta generatrice di novità: «darum ist die Vatersart in der Sohnesart [...] dynamisch strömend enthalten»,[267] asserisce Borchardt. E proprio grazie a Giovanni il gotico a Pisa riesce ad incarnarsi in un tipo umano che si fa espressione

266 *Ibidem*.

267 *Ibidem*; la citazione da Borchardt è stata ripresa da Max Seidel nel suo testo su Nicola e Giovanni Pisano: *Father and Son. Nicola and Giovanni Pisano,* 2 voll., Hirmer, München 2012, p. 16. Il testo è stato pubblicato anche in italiano con il titolo *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano* edito da Marsilio. Le citazioni riportate provengono dal testo in inglese poiché la letteratura consultata fa riferimento a questa edizione.

non solo della città toscana ma di tutta l'umanità: «der Ausprägung ihrer Menschenart zum gültigsten Typus künstlerisch [...] fähig gewesen».[268] Quella stessa umanità che a Firenze si esprimerà nella poesia di Dante.

Individuiamo nel testo la presenza di un *Leit-motiv* che permette a Borchardt di istituire paralleli continui fra Pisa e Firenze, città «spedata e malfamata»[269] quest'ultima, ma con la quale, nel suo amore per Pisa, non rinuncia mai a fare i conti.

La tradizione ha dato a Pisa un primato, tuttavia tradizione significa anche essere destinati a raccogliere le diramazioni che le culture e il passato hanno depositato nell'alveo della storia e in particolare in quella pisana. Ed è qui, nella città imperiale, che tale retaggio non è rimasto allo stato latente perché la scintilla divina è scoccata al tocco del dito del creatore: «(den) Gottesfunken von gerecktem Finger zu Finger».[270]

Borchardt inserisce così un'immagine che deriva dalla iconografia michelangiolesca del creatore, come raffigurato nel grandioso affresco della cappella Sistina. La vita stessa, incarnata in Adamo uomo primigenio, è generata con il tocco del dito divino. E sarà un'evocazione importante che riconduce al carattere fecondo dell'arte pisana e meridionale che Borchardt contrappone al settentrione, sterile e infecondo. In un parallelismo che già aveva istituito quando aveva confrontato il sud della Francia, quell'Occitania culla della lirica dei trovatori, con il duro nord che invece ne distruggerà la cultura e la lingua. Sarà infatti proprio l'arte pisana di Giovanni, legata al meridione e vicina alla Provenza, a dare frutti duraturi. La

268 R. Borchardt, *Prosa III*, pp. 151-152.

269 R. Borchardt, *Pisa. Solitudine di un impero*, cit., p. 63.

270 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 152.

capacità espressiva dell'arte di Giovanni si ispira ai modelli ellenistici, «ist dennoch [...] an der monumentalen Illusionskunst des Hellenismus orientiert», tuttavia va oltre quella lezione proprio per la libertà interpretativa dei modelli, attraverso la quale si va affermando la sua personalità artistica. La visione drammatica della sua arte si esplicherà a pieno nel pulpito del Duomo di Pisa. L'energia e la forza che prorompono dal sovrapporsi delle figure che animano le scene, sono il segno distintivo della nuova articolazione proposta da Giovanni. Negli specchi del pulpito le figure sono in numero minore rispetto a quelle messe in scena da Nicola nel Battistero. In questo modo, variando anche le proporzioni dei soggetti rappresentati, Giovanni fa affiorare la superficie liscia del fondo. Per contrasto il modellato delle figure risalta con un maggiore aggetto. Da notare poi come i movimenti delle figure siano scolpite fermandole nelle torsioni, usando il sottosquadro. Realizza allora incavi più profondi, che formano un angolo acuto col piano del fondo, fino a arrivare a distaccarne del tutto alcune parti lavorate quasi a tutto tondo.

La sua arte, pur avendo chiari legami con i movimenti dinamici presenti già nell'ellenismo e nelle figurazioni dei sarcofagi romani, se ne distacca fino a diventare anticlassica laddove Giovanni evita la misura dei sentimenti, l'equilibrio espressivo, e persino ogni idealizzazione delle passioni. L'urgenza di trasmettere il suo mondo erompe tumultuosa dalle figure con un dinamismo potente e continuo.

Sarà questa sua maniera ad ispirare Michelangelo, in particolare le figure delle sue Sibille, come scriverà Henry

Thode ad inizio Novecento,[271] e come afferma Borchardt che vede già in Giovanni delle anticipazioni di Michelangelo. La forza primordiale che era nell'arte di Giovanni è paragonata ad un'altra forza naturale, celata nel fenomeno botanico dell'eterosi. Il seme riprodotto attraverso questo particolare processo di ibridazione, non eredita le caratteristiche esatte dei semi da cui ha origine, ma ne replica solo alcuni caratteri ereditari. Peraltro il nuovo seme ha una robustezza molto maggiore rispetto ai semi puri che lo hanno generato. In questo senso Giovanni, come già Dante e Arnaut, è nel testo di Borchardt un termine, un confine fatidico: «Herkulessäulen geschichtlicher Ausläufe, die nur der durch sie Ausfahrende kennt, durch die hindurchgeflossen sein muß, wer neues Land erfahren will».[272] Le nuove terre le potrà scoprire solo chi avrà ingegno e forza sufficienti da attraversare le colonne d'Ercole dell'arte di Giovanni. Le sorelle delle madonne scolpite a Pisa, delle virtù, cariatidi disposte intorno al pulpito del Duomo, si possono dunque ritrovare nelle figure di Michelangelo: «im Ausbruche des Michelangelo der Laurentiana»,[273] «diese wilden Sybillen [...] Michelangelos [...] Traumsteinen».[274] Solo chi è riuscito ad andare oltre le colonne d'Ercole della potente e dinamica perizia scultorea di Giovanni, è stato capace di attingere alla sua lezione:

271 Henry Thode, *Michelangelo, Kritische Untersuchungen über seine Werke*, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1908. Qui l'autore si esprimerà in precisi termini: «Besonders grossartige Darstellungen der die Posaunen blasenden Engel hatten ausser dem Meister im Camposanto besonders Giovanni Pisano an der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja, deren starke Wirkung auf Michelangelos Phantasie auch in den Sibyllen nachzuweisen ist, und Signorelli in Orvieto gegeben», p. 22.

272 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 170.

273 *Ibidem*.

274 *Ibidem*.

> Ihre Durcharbeitung in immer neuen Motiven von skizzenhafter Raschheit und Bündigkeit schafft [...] einen Schatz an Typen seelisch-bildnerischer Bewegung, der erst durch [...] Michelangelo wieder vermehrt worden ist.[275]

E sarà in un sud dell'Europa che conosce i limiti imposti dalla forma, erede di una tradizione classica ancora viva, che il limite ha permesso la realizzazione di un'arte capace di cogliere ed esprimere la profondità dell'umanità stessa. La storia dello stile pisano, nel testo di Borchardt, ha un respiro più ampio del perimetro cittadino pisano, lo oltrepassa fino a farsi storia di tutta l'Europa. Benché questa storia sia evocata con gli stilemi del vaticinio, piuttosto che con i toni più consoni all'indagine storica, riesce tuttavia a cogliere aspetti importanti e inusitati del gotico, che arrivato dal nord si è manifestato a Pisa con caratteri del tutto particolari. Questo ci ricorda anche Seidel che eleggerà proprio Rudolf Borchardt e il suo testo *Pisa. Ein Versuch* quali guide nella sua indagine su Nicola e Giovanni Pisano.[276]

La capacità creativa di Giovanni e Nicola ha avuto origine in quell'Italia che è l'erede di Roma. Pisa ha agito da catalizzatrice, ha richiamato a sé le civiltà del mondo intero[277] perché potessero esprimere il loro carattere universale. Qui l'arte si è fatta rappresentante di un'istanza formale di cui vediamo il suggello impresso nelle opere di Nicola e Giovanni, le quali racchiudono in sé inizio e fine di un'epoca artistica:

275 Ivi, p. 162.
276 Max Seidel, *Father and Son,* cit., p. 234.
277 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 153.

> sich auf den universellen Ausdruck zu bringen, das sogenannte Mittelalter ebenso wie das sogenannte Altertum beherrscht, und dafür Unterschied nichts besagt, ob Italien und das Mittelmeerbecken für die unmündigen Jahrhunderte des Abendlandes, als Altertum, die *erste* Instanz der Form ist, oder für seine unreifen, als Mittealter, die *letzte*».[278]

In questa riflessione non solo Giovanni Pisano e la sua arte si configurano quali divinità terminali, ma anche tutta l'Italia, con il suo bagaglio culturale è una divinità terminale, l'ultima istanza della forma del Medioevo. La storia dell'arte medievale italiana, che per Borchardt, con grande acutezza, è sinonimo di storia dell'arte occidentale, non ha ancora compreso la portata del Medioevo in quanto momento catalizzatore dell'arte delle epoche passate e punto focale di irraggiamento per il futuro.

Borchardt centra qui indubbiamente un punto debole della storiografia a lui contemporanea, tutta rivolta allo studio del Rinascimento e della storia di Firenze. Come si potrà arrivare ad una nuova ed efficace valutazione dell'arte medievale? Borchardt propugna un attento esame delle collezioni pubbliche e private e soprattutto una nuova analisi dei monumenti: «die Aufnahme der Denkmäler unter Gesichtspunkten, die nur die Mittealterliche Altertumswissenschaft vorzeichnen kann».[279] Nel seno di questa nuova disciplina si inserisce un'inedita valutazione dell'arte di Giovanni Pisano.

Borchardt prospetta un'analisi degli influssi che questa avrebbe esercitato sul gotico e che può desumere dallo studio di alcune lettere di San Bernardo. Queste

278 *Ibidem*.
279 Ivi, p. 154.

epistole in lode dei pisani, scritte nel 1137, erano indirizzate all'imperatore Lotario; Borchardt ebbe modo di prenderne visione nella traduzione che fu eseguita da Roncioni.[280] Oltre allo studio dei reperti, Borchardt auspica l'utilizzo delle supposizioni, *Ahnungen*,[281] che possono aiutare ad approfondire la conoscenza delle vicende storiche e degli influssi che da un'epoca si trasmettono ad un'altra, facendo emergere dei nessi che altrimenti potrebbero sfuggire.

Sembrerebbe invero un metodo poco ortodosso per fondare una nuova scienza che permetta di indagare più a fondo il Medioevo, epoca peraltro estremamente complessa. Ed è a questo punto che Borchardt introduce un ulteriore elemento ricorrendo ad una analogia con un simbolo da lui molto amato, quello del giardino. Qui quando una pianta ha raggiunto la sua maturità e si accinge a morire si spoglia delle foglie e con la sua morte lascia libero spazio ad un germoglio che ancora non aveva potuto svilupparsi, poiché il fogliame della pianta già grande impediva alla luce di raggiungerlo.

Cercando in tutti i documenti, negli archivi, nelle collezioni, si scoprono aspetti negletti, come germogli che la luce non ha potuto raggiungere e portare a fioritura, ma che possono invero dare frutti insperati se l'accurata indagine storica saprà portarli alla luce. Vestigia che andranno comunque interpretate alla luce di più discipline:

> wer glaubt ein solches Werk kunstgeschichtlich erklären zu können? Wer kann glauben, Geschichte von allen Seiten her genug aufgenommen und durchschaut zu haben,

280 R. Borchardt, *Pisa. Solitudine di un impero*, cit., p. 88; cfr. Raffaello Roncioni, *Istorie pisane*, Pietro Viesseux, Firenze 1844, pp. 242-243, 248-249.

281 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 155.

> um der einzigen Erklärung, die sie zu berühren vermag, zu genügen, der geschichtlichen? Alles was diese Betrachtung an Jahrtausendstoff, Lokalstoff, Weltbeziehung gesammelt und verknüpft hat, um das Auftauchen dieser vorgangslosen Schöpfung aus ihrem Boden über den Zufall zu erheben und als organisch begreifen zu lehren, wie versagt es immer noch vor der Tiefe des abgründigen Geschichtsgehaltes dieser Bildnerschaft, an der nichts primitiv ist als der Gegenstand, den ihre reife Erfahrung spiegelt?[282]

In uno scambio epistolare con Werner Jaeger del 1932, Borchardt nel ribadire la necessità di questa nuova scienza, biasima la ristrettezza della storiografia che è rimasta indietro di secoli:

> [e]s ist alles wie vor 120 Jahren, zwischen Herder und Schlegel, von Grund auf zu erneuern [...] Wir brauchen neue Wissenschaften, nicht Special sondern neue Integrationen. Die alte Universalgeschichte kann als solche nicht wieder kommen.[283]

Ma tutto questo ci riconduce ad un'evoluzione della storiografia che proprio in quegli anni indicava un nuovo percorso. Riuniti intorno alla rivista "Annales d'histoire économique et sociale",[284] fondata a Parigi nel 1929 da Marc Bloch e Lucièn Fevbre, gli storici allargavano ora il concetto di fonte storica e si volgevano a discipline che fino a quel momento erano state lasciate in disparte.

282 Ivi, p. 164.

283 R. Borchardt, *Briefe 1931-1935*, p. 174.

284 La rivista cambiò successivamente il nome e conobbe tre diversi periodi che caratterizzarono il suo stile editoriale: dal 1929 al 1944, dal 1945 al 1968 e poi a partire dal 1968.

L'eclettismo interdisciplinare diventerà sempre più un segno caratteristico dell'indagine delle *Annales*. Ma ancora resta molto lavoro da fare se in uno studio sulla città di Pisa, pubblicato nel 1989, si asserisce ancora: «[s]torici, topografi, architetti, urbanisti, archeologi affrontano lo studio della città ancora con metodi specifici delle singole loro discipline, affatto integrati o solo marginalmente. Si continua così a fare "una storia urbana senza pietre né forme materiali"».[285]

3.3 Giovanni Pisano.

Già lo storico dell'arte francese Émile Bertaux,[286] profondo conoscitore dell'arte medievale del Mezzogiorno d'Italia nell'età di Federico II e, più in generale, dell'età sveva, distingue chiaramente l'arte di Giovanni da quella del padre Nicola Pisano. Trova che nelle opere del figlio l'equilibrio di Nicola è ormai perduto, l'antica bellezza è scomparsa, sommersa dalla marea incontrollata della viva passione. Il Rinascimento non c'è stato.[287] E se nel 1927 Venturi nella monografia su Giovanni Pisano[288] evidenzia l'abisso che separa il padre dal figlio, nel testo di Toesca del 1951 intitolato *Il Trecento*,[289] vengono espresse in sostanza le medesime idee di Bertaux, il quale evidenziava

285 Fabio Redi, *Pisa medievale: una lettura alternativa delle strutture esistenti. Architettura, cultura materiale, storia urbana, archeologia e topografia,* in *D'une ville à l'autre. Structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIIIe-XVIe siècle) Actes du colloque de Rome (1er-4 décembre 1986)*, Publications de l'Ecole française de Rome, Roma 1989, pp. 591-607, qui p. 591.

286 Emile Bertaux, *L 'Art dans l'Italie méridionale*, Tome I : *De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Fontemoing, Paris 1906.

287 Max Seidel, *Father and Son*, cit., p. 14.

288 Adolfo Venturi, *Giovanni Pisano: la vita e l'opera*, Apollo, Bologna 1928.

289 Pietro Toesca, *Il Trecento*, ed. UTET, Torino 1951.

come la compostezza di Nicola scompaia del tutto nell'arte di Giovanni.

Qui domina una scultura che invece dell'equilibrio esprime l'impeto del sentire e la rapidità del concepire il messaggio artistico, in una vorticosa sovrabbondanza di violente emozioni che fanno pensare a come Giovanni vedesse davanti a sé solo quello che la sua passione interna gli dettava. Nella sua arte non c'è la fredda visione analitica, come in Nicola. La sua estensione spirituale disegnava un breve arco ma i toni di questa estensione erano estremamente dinamici.

Panofsky a sua volta incentrava il contrasto fra Nicola e Giovanni nei termini della ricezione dell'antichità classica. Giovanni aveva quindi rifiutato il classicismo formale del padre e aveva dato inizio a quella che lui definì una controrivoluzione del gotico.[290] Come ben nota Seidel, piuttosto che di un contrasto fra padre e figlio, così come è piaciuto indicare ad una corrente critica che ha avuto fortuna fino ad anni recenti,[291] si trattava invece di un passaggio di modi e stili che dal padre erano stati trasmessi al figlio.

In questo senso si era già espresso nel 1905 Alfred Möller[292] il quale specificava come Giovanni non avesse idee opposte al padre, ma ne fosse piuttosto il successore. Lo stesso Wilhelm Bode, direttore dei musei berlinesi, si espresse in questa direzione quando curò l'edizione del *Cicerone* di Burckhardt nell'edizione del 1904. Nella descrizione del pulpito di Siena egli rileva la presenza

290 Max Seidel, *Father and Son.*, cit., p. 15.

291 È del 1990 il contributo di Antje Middeldorf Kosegarten dal titolo significativo *Giovanni versus Nicola*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Isntituts Florenz*, Firenze 1990, dove l'autorevole storica dell'arte affrontava la tematica artistica in funzione della ribellione operata da Giovanni nei confronti dell'autoritarismo paterno.

292 Max Seidel, *Father and Son.*, cit., p. 16.

delle indicazioni formali di Nicola che poi Giovanni provvederà a sviluppare secondo la sua maniera. In questo contesto Seidel fa riferimento a Borchardt e nel suo saggio sull'arte di Nicola e Giovanni si lascia guidare dalla prosa del testo *Pisa. Ein Versuch*:

> [a] poet and a collector expressed opinions that differed from those of the majority of art historians. In his study *Pisa. Ein Versuch*, written in 1935 but not published until 1948,[293] Rudolf Borchardt devised a formula, remarkably trenchant its brevity, which expresses the stylistic continuity in the art of the two Pisani: "The manner of the father returns in the manner of the son".[294]

Borchardt scrive: «Die Vaters Art ist in der Sohnesart, geschweige dass sie einander aufhüben, dynamisch strömend enthalten».[295] Si allontana dunque da tutta quella corrente che concepirà l'arte di Giovanni in contrapposizione a quella del padre, in una sorta di freudiana liberazione dall'ombra paterna, citazione prontamente raccolta dal critico d'arte.

Ancora alla fine del secolo precedente l'arte di Giovanni veniva considerata inferiore a quella del padre, e per tutto il primo Novecento sarà questa l'idea che dominerà gli studi di storia dell'arte. In un percorso a ritroso, possiamo risalire fino alle *Vite* del Vasari per rintracciare un filo rosso che lega tutta la critica nei confronti dell'arte di Giovanni. Vasari giudica in maniera estremamente negativa l'arte di Giovanni. Nella descrizione del pulpito di Pisa, Vasari si rammarica della

293 Riportiamo quanto citato da Seidel. In realtà il testo fu composto nel 1932 e pubblicato nel 1938.
294 M. Seidel, *Father and Son,* cit., p. 16.
295 R. Borchardt, *Prosa III*, cit., p. 151.

mancanza di perfezione e eccellenza nell'*inventio*, è un'opera composta senza grazia e senza maniera, qualità che invece sarebbero auspicabili in un simile progetto. Conclude asserendo che comunque un simile manufatto doveva essere piaciuto agli uomini del tempo, abituati come erano a vedere opere rozze che però riuscivano a destare meraviglia.

Durante il XIX secolo si affermò un particolare genere pittorico che raffigurava artisti famosi: si trattò di una tipologia che ebbe successo un po' ovunque in Europa. Dalle sculture per le nicchie della Galleria degli Uffizi fino ai dipinti di Overbeck, si eseguivano in tutte le capitali europee ritratti degli artisti che avevano segnato il cammino della storia dell'arte. Nicola fu sempre rappresentato e gli fu inderogabilmente riservato un posto d'onore. Giovanni invece non venne mai raffigurato. Unica eccezione sono i dipinti di Overbeck dove il giovane scultore compare in una raffigurazione minore, nei panni del ragazzo che sta a bottega per apprendere l'arte dal padre.

Dobbiamo attendere la prima metà degli anni Venti del Novecento perché l'attenzione degli storici dell'arte si focalizzi sul genio di Giovanni Pisano e ne venga riconosciuta la personale grandezza. Se Bode aveva già iniziato ad esprimersi in questo senso, lo doveva allo spirito di Burckhardt il quale, scrivendo il suo *Cicerone*, aveva lodato il pulpito di Giovanni che si trova nella chiesa di Sant'Andrea a Pistoia. Un giudizio lusinghiero che ribadirà ancora nelle *Randglossen zur Skulptur der Renaissance*, di cui Bode conosceva il manoscritto.[296] Per Burckhardt le figure che Michelangelo dipinge nel *Giudizio*

[296] M. Seidel, *Father and Son*, cit., p. 18.

Universale della Cappella Sistina, hanno un modello nelle figure realizzate nel marmo da Giovanni a Pistoia:

> Wer Michelangelo's Propheten, Sybillen, und ihre Begleitengel der sixtinischen Capelle für das Eins und Alles unter den Bildern der Weissagung behalten hat, wird vielleicht mit besonderem Erstaunen namentlich an der Kanzel von S. Andrea zu Pistoia eine ganz anders sprechend sprechende Gruppierung und Beseelung dieser Wesen vorfinden.[297]

Ma Burckhardt scriverà anche del pulpito pisano e della sua dispersione, riconoscendo un tratto peculiare dell'arte di Giovanni proprio nei leoni; quelle stesse figure che per Pèleo Bacci, Soprintendente e studioso raffinato dell'opera di Giovanni, hanno l'artiglio e il ruggito tremendo, e che lo guideranno nella ricomposizione del pulpito:

> Das letzte grössere Werk (1311), die Kanzel im Dom von Pisa, wurde später auseinandergenommen, die einzigen sichtbaren Stücke findet man eingemauert theils noch an der Kanzel selbst (man beachte auch die beiden Löwen), theils auf einer der oberen Galerien des Doms.[298]

Nel descrivere la lenta fortuna dell'opera di Giovanni, Seidel ancora una volta fa riferimento al mondo dei poeti e dei letterati che intorno a quel lasso di tempo scrivevano

297 Jacob Burckhardt, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Jacob Burckhardt-Stiftung, Basel, Bd. XVI, *Die Kunst der Renaissance aus dem Nachlaß*, ed. by Maurizio Ghelardi, Susanne Müller, Max Seidel, C.H. Beck, Münich/Basel 2006, p. 595.

298 J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Einleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Schweighauser, Basel 1855, p. 568.

anche di arte. E ancora una volta il testo *Pisa. Ein Versuch* serve ad esemplificare il mutato atteggiamento della critica nei confronti della scultura di Giovanni. Borchardt aveva infatti percorso il cammino degli storici dell'arte con i mezzi della letteratura e della filologia per pervenire, in anticipo su tutti, alla conclusione che l'arte di Giovanni racchiudeva una grandezza la cui peculiarità era ancora tutta da scoprire, ed era il segno tangibile di una genialità che aveva dato un'impronta ad un'epoca:

> jenen einzigen aus der Namenlosigkeit des Abendlandes in den Riesennamen durchbrechenden Monumentalgotiker [...], den definitiven, ersten und letzten Genius eines Zeitalters der Seele.[299]

Borchardt esprimeva altresì il dubbio che una simile personalità artistica, negletta per tanti secoli, potesse essere indagata e portata alla luce in tutta la sua complessità solo con i mezzi della storia dell'arte. Si trattava di un compito che andava oltre le possibilità di un singolo studioso: così come era stato per le opere di Fidia, Giovanni Pisano avrebbe richiesto una conoscenza talmente vasta e raffinata da costituire da solo la base di un nuovo ambito di studio e ricerca:

> eine die Kräfte des Einzelnen übersteigende Aufgabe, an der, wie an der Phidiaforschung, eine neue Wissenschaft ihren Bereich abzustecken und ihre Methoden zu entwickeln lernen wird.[300]

299 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 151.
300 Ivi, p. 153.

Nel suo entusiasmo per Giovanni, il giudizio di Borchardt può essere avvicinato a quello di Henry Moore il quale, una volta incontrata la scultura di Giovanni, sentì la necessità di affidare a un libro la grandezza che aveva percepito in questo magnifico artista che, nella sua opinione, nessuno aveva saputo apprezzare. Il libro di Moore uscirà nel 1969 e sarà l'unico testo mai pubblicato dallo scultore. Nella prefazione descrive in che modo aveva potuto incontrare l'arte di Giovanni: durante la Seconda guerra mondiale, le grandi figure che adornavano il Duomo di Pisa erano state rimosse dalle collocazioni originali e portate dentro al Battistero, per conservarle al riparo dei bombardamenti. Era stato così possibile ammirarle da vicino, osservando particolari che non era dato cogliere quando si trovavano nella loro posizione originaria. Questo sguardo ravvicinato aveva fatto si che Moore percepisse il fenomenale impeto drammatico che promanava dalle sculture di Giovanni. E questa forza costituiva una sorta di marchio che contraddistingueva la qualità, lo stile e la personalità di tutta la sua opera. Scrive Moore che le sculture erano delle presenze che emanavano impressioni indelebili, facendo intuire la presenza di una loro interiorità, uno scheletro che si percepiva vibrante sotto la pietra, e quasi la rendeva viva:

> [m]any early sculptors approached form from the outside, rounding it off and smoothing it, but Giovanni was one of the first Italians to feel the bone inside the sculpture and when we looked at the lions on the Pisa Cathedral pulpit and at the wolf in Siena, we could see how the elbow joints pushed out, that there was an inside structure, a skeleton to the sculpture coming out.

Per Moore Giovanni rimaneva uno dei migliori scultori europei di tutti i tempi: «If I were asked to choose ten great artists, the greatest in European art, I would put Giovanni Pisano among them»,[301] e il libro sarà un modo per ripagare un debito che il mondo intero ha verso Giovanni: «I feel that in devoting both to this one I am doing something to repay a debt for we are all indebted to Giovanni Pisano».[302]

Vale la pena ricordare a questo punto, come nelle accademie si continuasse tuttavia ad insegnare ancora un'altra lezione, quella della storiografia vasariana che misconosceva le qualità della scultura di Giovanni. Moore stesso racconterà che a lui era stato insegnato a vedere in Nicola il maestro e il padre del Rinascimento, mentre Giovanni era solo un discepolo, e come anche lui, a sua volta, avesse ripetuto questa stessa lezione. Mentre ora lo sorprendeva il poter constatare in prima persona come Giovanni si fosse liberato completamente dall'influenza del padre.

Moore presume che Nicola fosse stato a sua volta influenzato dalle decorazioni realistiche dei sarcofagi romani, cataloghi di immagini che gli avevano permesso di sfuggire alla rigida figurazione statica dell'arte bizantina, regalandogli una più realistica visione della scultura, rispetto ai suoi contemporanei. Nell'opinione di Moore il figlio andò ben oltre l'arte di Nicola; per lui Giovanni Pisano rimase sempre l'autore più ammirato. Un apprezzamento dell'opera e della statura artistica di Giovanni fu espresso in modo pressoché identico da Giacomo Manzù. Intervistato nel 1973 da Umberto

301 Max Seidel, *Henry Moore e Giovanni Pisano*, in Id., *Giovanni Pisano a Genova*, catalogo della mostra, Sagep Editrice, Genova 1987, p. 291.

302 Michael Ayrton, Henry Moore, *Giovanni Pisano*, Thames & Hudson, London 1970, p. 25.

Allemandi, gli fu chiesto se ci fosse stato un artista che aveva influenzato in particolar modo la sua opera. Manzù rispose che c'era stato un artista che lo aveva addirittura ammaliato: Giovanni Pisano, l'artista che per lui rimaneva un gigante.[303]

Borchardt non riesce solo a rispecchiare o ad anticipare l'apprezzamento che veniva formandosi nella critica artistica di quegli anni nei confronti dell'opera di Giovanni. Egli si fa interprete di tutto un vasto spettro di opinioni che si sviluppano intorno all'arte sia di Nicola sia del figlio. Infatti ad un certo punto la critica, che aveva considerato Nicola un genio della scultura, e che con i suoi giudizi aveva prevalso per tutto il diciannovesimo secolo, cedeva ora il passo ad una nuova valutazione.

La rivalutazione della produzione artistica di Giovanni Pisano prese piede intorno agli anni Venti del Novecento e arrivò fino a oscurare la fama di Nicola. Ovvero si cercò di far risaltare l'opera di Giovanni analizzandola in netta contrapposizione a quella di Nicola, che nel confronto veniva offuscata da giudizi totalmente negativi.[304] Ispirata all'antichità, l'opera di Nicola viene ora descritta come priva di elementi vitali, un'arte morta, debole e incoerente. Borchardt si esprime in modo estremamente deciso a questo proposito:

> Weder Schönheit noch Korrektheit, weder Perspektive noch Struktur, weder Harmonie noch Raumtiefe, nicht Zeichnung, nicht Modellierung, nicht Klarheit und Geschmack, keines von allen diesen Ingredienzien des absoluten antiken Kanons, die später das Mittelitalien einer Goldschmiede-, Zeichner- und Humanisten-

303 M. Seidel, *Father and Son*, cit., p. 18.
304 *Ibidem.*

> Generation zur Auflösung des gotischen Jahrhunderts instand setzen, ist in der Sphäre Nicolas von Pisa begriffsreif [...]. Kein Vorläufer also, der einsame Werkmann dieses das Toben seiner Steinpuppen eben nur enthaltenden, Gefängnisses erstorbener Form, kein Planer und Abbildner in sich geschauter Historie, - ein Gewalttuender im Eifer, von schwerer Hand, unter der sich das Liebliche ins Ergrimmende verzieht, das Süße und Hauchende in ein Kneifendes [...].[305]

Nicola è una sorta di *Gewaltmensch*, figura di cui parla Burckhardt nel *Cicerone*,[306] declinato da Borchardt quale *Gewalttuender*. Il signore che ha in dispregio il mondo e si impone con la forza della sua arte, e che tanto piacerà anche a Nietzsche.[307] Nicola non sarà precursore del Rinascimento, sarà un creatore dallo zelo impetuoso, dalla mano pesante cui piuttosto riconoscerà il merito di aver portato l'arte ad un livello più alto.

La capacità di intercettare l'aura spirituale di quel secolo, fa dunque dello scritto su Pisa un testo che rivela aspetti inusitati, e riesce senz'altro a rendere la complessità di un'epoca. Borchardt infatti non si limita a tracciare una sorta di descrizione ad uso e consumo del turista o del lettore distratto. A ben guardare una simile indagine dell'opera dei Pisano supera e anticipa, per capacità di analisi, tutta una produzione scientifica che si

305 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 147.

306 J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens 1: Architektur und Sculptur*, in Jacob Burckhardt *Werke (kritische Gesamtausgabe)* vol. II, Roeck et al., München 2001, p. 151. Con tutta probabilità Burckhardt si riferisce a Luca Pitti, mentre nel saggio sul Rinascimento riferirà questo aggettivo a Leon Battista Alberti, cfr. Id., *Kultur der Renaissance*, in *Werke*, cit., p. 104. Vedi anche Martin A. Ruehl, *The Italian Renaissance in the German Historical Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 90 nota 119.

307 Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Früjahr-Herbst 1881*, in *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1980, Bd. 11, p. 197.

svilupperà solo successivamente. Il poeta ed il letterato intercettano dunque gli umori della società in cui si muove e di cui riesce a restituire orientamenti e intuizioni grazie alla natura letteraria della sua ispirazione.

La sorpresa maggiore è la chiarezza con cui Borchardt comprese fino a quale limite si fosse spinto Giovanni: totalmente libero dall'influenza del padre, riuscì a proiettare la propria concezione personale della scultura nel pulpito del duomo di Pisa. Se Nicola guardava al passato, rivolto alla scultura romana, Giovanni viene visto come il fondatore di una nuova epoca, un artista proiettato nel futuro. Bisogna tuttavia tenere conto della forza dirompente che all'epoca ebbe questo giudizio, la fama di Nicola e la considerazione di cui godeva la sua opera aveva attraversato i secoli ed era ancora intatta. Ernst Förster scriveva nel 1835 che Nicola era un "genio solitario", con la sua presenza luminosa dominava un oscuro territorio: «Einsam ist er geblieben, bis nach Verlauf von fast drei Jahrhunderten der verwandte große Genius Michel-Angelo's den gleichen Flug gethan».[308] La definizione di genio solitario attribuita a Nicola fu inizialmente usata unicamente in ambito tedesco, solo negli anni sessanta dell'ottocento verrà quindi accolta dagli storici dell'arte italiani.

Buonamici nel 1861 scriverà che «[n]ullameno nacque l'arte e divenne subitamente adulta nell'ingegno solitario di Niccola».[309] Non solo negli scritti Nicola veniva presentato come il portatore di una maestria senza pari, anche nelle raffigurazioni veniva ritratto seguendo questo modello. Nel fregio dell'Albert Memorial a Londra, Nicola è posto fra gli scultori dell'antichità senza soluzione di

308 M. Seidel, *Father and Son*, cit., nota 37, p. 45.

309 *Ibidem*.

continuità. A significare che non vi è stata interruzione fra la scultura dell'antichità classica e la sua arte, il volto di Nicola è girato verso gli autori delle opere della primeva cristianità. Alla sinistra di Nicola sono raffigurati i grandi scultori del Rinascimento italiano: Ghiberti, Luca Della Robbia, Verrocchio, Donatello e Michelangelo. Nicola è ritratto mentre avanza incontro ai maestri del Rinascimento, mentre al contempo volge lo sguardo agli scultori dell'antichità.

La mancanza di cesure fra Nicola e gli artisti classici riafferma l'opinione corrente secondo la quale Nicola era stato il primo a riscoprire l'arte antica, senza nessun predecessore che gli avesse indicato la strada. Dunque il fregio è una sintesi magistrale della fortuna critica di Nicola. Fra gli scultori qui rappresentati, da notare l'assenza del figlio Giovanni. L'appellativo di «nuovo Dedalo» che a Nicola era stato attribuito da Förster, riconosceva in lui un tratto unico e geniale: da solo l'artista si era costruito le ali per volare alto verso le antiche divinità che aveva tratto dal sonno:

> Nicola schaut durch Jahrhunderte hindurch und hinüber in eine vergangene, vergrabene, in blindem Eifer zertrümmerte herrliche Welt, die Keiner kennt und Keiner mag, und deren Sprache Keiner versteht. Da ist keine Brücke über die ungeheure Kluft, und die Unsterblichen verlangen nicht herüber, wo ein geheiligter Wahn sie verdammt. Da bildet er [...], ein neuer und andrer Dädalus, mit unermüdetem Eifer sich selbst die beglückenden Schwingen und fliegt hinüber ins Land der alten Götter und erweckt sie aus ihrem tausendjährigen Schlaf, und dem kühnenbegeisterten Fremdling folgen

> Zeus und Here, Dionysos und Herakles, die Musen, die Grazien und die geflügelten Genien.[310]

Ancora più esplicitamente definisce l'arte di Nicola un'arte legata all'antichità classica e pagana:

> Gleich der erste Anblick sagt uns, dass wir vor einem Werk stehen, dessen Meister an dem Geiste der antiken Kunst den seinigen gebildet, ja der ohne alle Rücksicht den antiken Stoff zu seinen christlichen Schöpfungen verbraucht hat. Wir begegnen der Juno und ihrem königlichen Gemahl, Plato und Sophokles stehen hinter dem Hohenpriester, und Sardanapal schreitet durch die Synagoge: es ist also schon und um deswillen an den Typus eines rein christlichen Kunstwerkes nicht zu denken. [311]

L'idea che Nicola fosse un'artista pagano sarà condivisa dalla maggior parte dei critici, per quanto oggi ci possa apparire strano. Albert Brach pubblica nel 1904 una monografia su Nicola e Giovanni Pisano; egli interpreterà le figure del pulpito nel Battistero di Pisa come vere e proprie personalità pagane, avvalorando così la tesi per cui Nicola è uno scultore "pagano", e che per tutto il diciannovesimo secolo aveva avuto buon corso.[312] Francesco Bonaini aveva usato argomenti simili nel suo discorso tenuto in occasione dell'inaugurazione del monumento eretto in onore di Nicola Pisano. Tuttavia ben diverso era il suo intento: voleva infatti sostenere l'opinione contraria, ovvero quanto l'arte di Nicola fosse

310 *Ibidem*, nota 38.
311 *Ibidem*, nota 40.
312 M. Seidel, *Father and Son*, cit., p. 21.

incentrata sul messaggio cristiano, ponendosi dunque in netta opposizione rispetto ai giudizi di Brach e Förster. Scrive Bonaini:

> Oltre i lunghi secoli della barbarie si spinge l'intelletto divino, cerca in Grecia e in Roma una civiltà, la innesta alla nuova civiltà cristiana, e colle grazie della forma pagana riveste la severa idea religiosa. L'opera del cristianesimo si manifesta per Nicola nell'arte: che il cristianesimo non distrusse ma purificò.[313]

Un'opinione del tutto simile sarà espressa anche da Adolfo Venturi che coniò per Nicola l'immagine di un artista profondamente cristiano. Bode a sua volta, nel confermare la centralità del cristianesimo nell'opera di Nicola, attribuisce la massima importanza alla vicinanza di Nicola all'antichità classica commentando:

> je mehr sich der Künstler der Antike nähern kann, je direkter er aus ihr seine Gestalten entnimmt, desto größer und tüchtiger erscheint er; je mehr sich dagegen das Motiv von der Antike entfernt, desto geringer sind regelmäßig seine Leistungen.[314]

La storia della redenzione veniva offerta con un dinamico senso della narrazione, che traeva armonia e compostezza dalla vicinanza alla tradizione classica. Organizzati in riquadri dove le figure assumono un realismo plastico, con fisionomie ben individuate e sostenuti da un ritmo ben equilibrato, i rilievi mostrano la

313 *Ibidem*, nota 43.
314 *Ibidem*, nota 45.

profonda comprensione delle potenzialità espressive e formali che Nicola mutua dalla statuaria antica ma che inserisce in un contesto espressivo del tutto nuovo, tanto che il suo pulpito si rivela un'opera fondamentale nel panorama della scultura europea del Duecento.

Su questa falsariga si esprime anche il pittore Nazareno Friedrich Overbeck, realizzando nel 1840 il dipinto *Der Triumph der Religion in den Künsten*. Qui il pittore vuole concretamente dimostrare come l'arte di Nicola Pisano derivi direttamente dallo studio dei sarcofagi cristiani, realizzando dunque con la sua tavola un vero e proprio *Programmbild*.[315] Nella veduta si staglia a sinistra in basso, posto quindi in primo piano, la figura di Nicola. Circondato dal figlio Giovanni e da alcuni discepoli, sta in contemplazione di un sarcofago in stile cristiano che troneggia sopra alcuni frammenti di statue antiche.

Enfatizzando lo stile religioso del sarcofago, Overbeck trascura la tradizione vasariana che individuava nel sarcofago di Ippolito l'opera che aveva ispirato l'arte di Nicola: «Nicola, considerando la bontà di questa opera e piacendogli fortemente, mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera [...], che fu giudicato, non passò molto, il miglior scultore dei tempi suoi».[316] Ma Overbeck non solo sfida l'autorità di Vasari, con la sua opera mette addirittura in dubbio che il modello per l'arte di Nicola fosse stato proprio il sarcofago di Ippolito. Il reperto all'epoca era collocato verosimilmente nella parete meridionale del coro, nel Duomo di Pisa.[317]

315 Ivi, p. 25.

316 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 3 voll., Sansoni, Firenze 1967, vol. I, p. 59.

317 M. Seidel, *Father and Son*, cit., p. 25.

Non solo, per celebrare l'impronta cristiana nell'opera di Nicola, Overbeck pone il sarcofago che Nicola sta studiando sopra alcuni resti di statue antiche, a significare la vittoria della fede sul paganesimo, che viene presentato come un'idea ormai fatta a pezzi che soccombe dinanzi al potere schiacciante della fede cristiana. Overbeck contraddiceva in tal modo anche la dottrina estetica hegeliana secondo la quale nelle arti figurative il tratto importante era rappresentato dalla forma che l'artista aveva scelto, e dalla ricchezza dei suoi mezzi espressivi non certo dal messaggio. Infatti, trattandosi di un contenuto trascendente, questo non avrebbe mai potuto trovare espressione adeguata nelle arti figurative:

> Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in Bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmäßig handhaben kann [...] Jeder Stoff darf ihm gleichgültig sein, wenn er nur dem formellen Gesetz, überhaupt schön und einer künstlerischen Behandlung fähig zu sein, nicht widerspricht.[318]

Nello stesso periodo, un altro pittore si proponeva di raffigurare Nicola Pisano quale paladino della fede cristiana. Peter Cornelius si preparava infatti a decorare la loggia del primo piano dell'Alte Pinakothek di Monaco con una serie di affreschi. Il titolo di uno di questi era *Der Bund der Religion*, con un richiamo a August Wilhelm Schlegel e alla sua opera *Der Bund der Kirche mit den*

318 Ivi, nota 51, p. 45.

Künsten, opera in versi in cui si riconosce la funzione storica della Chiesa la quale prende al suo servizio le arti in declino per farle fiorire e prosperare.[319]

L'affresco adiacente porta il titolo *Giovanni Pisano präsentiert die Entwürfe zum Campo Santo*. Benché a prima vista il ciclo pittorico sembri celebrare il figlio, la metafora densa che si svolge sotto i nostri occhi rivela nella sua complessa tessitura un preciso richiamo all'arte antica vivificata dalla fede, di cui Nicola era stato il primo esponente. Cornelius lascia infatti un testo descrittivo, composto insieme a Clemens Zimmermann, che spiega il ciclo di affreschi, testo che fu pubblicato quando gli affreschi erano stati terminati.[320]

Un motivo che ad un certo punto sembrava impedire alla critica di accettare Giovanni quale compiuto artista nelle parti da lui realizzate, era da imputarsi alla sua giovane età. Sia Georg Swarzenski[321] nel 1926, che Harald Keller[322] nel 1942, e poi ancora fino agli anni Settanta del Novecento, gli storici dell'arte erano unanimi nel dichiarare che Giovanni non era altro che un ragazzo, più giovane di tutti gli assistenti di Nicola, e che pertanto non avrebbe potuto realizzare opere così mature come quelle che si iniziavano ad indicare di sua mano. Nicco Fasola[323] nella sua monografia su Nicola Pisano del 1941 esprimeva la stessa opinione: la giovane età faceva di Giovanni una figura di secondo piano nel panorama artistico di fine Duecento.

319 August Wilhelm von Schlegel, *Sämtliche Werke*, Band 1, Weidmann, Leipzig 1846, pp. 86-96.

320 M. Seidel, *Father and Son*, cit., p. 27.

321 Georg Swarzensky, *Nicolo Pisano*, Iris, Frankfurt a. M. 1926.

322 Harald Keller, *Giovanni Pisano*, Schroll, Wien 1942.

323 Nicco Fasola Giusta, *Nicola Pisano, orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Palombi, Roma 1941.

Questa idea, ampiamente diffusa e unanimemente condivisa dalla critica, come abbiamo visto, era dovuta all'interpretazione di un documento del 1265. Si trattava di un contratto in cui veniva stabilito che Giovanni avrebbe potuto lavorare insieme al padre Nicola, impegnato nella fabbrica del duomo di Siena, solo se questi lo avesse permesso. Se il contratto non menziona direttamente il coinvolgimento di Giovanni, conclude la critica, ma presenta solo la possibilità di una partecipazione nel caso in cui il padre l'avesse accordata, significa che Giovanni era troppo giovane per poter lavorare al fianco del padre. E tantomeno avrebbe potuto portare avanti opere di sua mano in autonomia. Nelle parti a lui attribuite venivano evidenziati i caratteri di immaturità e incompiutezza della rappresentazione plastica.

La questione è tuttora dibattuta, Seidel ha dimostrato come Giovanni partecipasse al lavoro per la realizzazione del duomo di Siena, con opinioni condivise tra l'altro da Enzo Carli. [324] Non è importante a questo punto approfondire ulteriormente la questione, ma era importante accennare alla complessità della figura di Giovanni che trascina ancora oggi la critica specializzata in accesi e approfonditi dibattiti. Non ultimo per render ragione alla profonda sensibilità artistica e alla competenza dispiegate da Borchardt nell'avvicinare l'opera di Giovanni. L'autore si mostra capace di penetrare nei più sottili aspetti del ragionamento plastico, raggiungendo una comprensione che non racchiude il pulpito in una corretta *ekphrasis*, bensì lo apre alle molteplici prospettive della nostra contemporaneità, fino a farsi guida, quasi un moderno Virgilio, per gli ultimi studi sull'arte di Giovanni.

[324] Ivi, p. 42.

Figura 2. Giovanni Pisano, Pulpito, insieme; 1302-1310; marmo e colonne di porfido, alt. m. 4,61. Pisa, Cattedrale (foto per gentile concessione Italianways).

3.4 Il pulpito di Giovanni Pisano.

Giovanni Pisano realizzò il pulpito per il Duomo di Pisa fra il 1301 e il 1310, come viene ricordato nell'iscrizione coeva che si trova sul terzo pilastro nel lato sud della cattedrale.[325] La collocazione originale del pulpito e la sua forma originaria non sono state conservate,[326] anche se sappiamo che, con tutta probabilità, era collocato al di sotto della cupola. In seguito al già menzionato incendio del 25 ottobre 1595, venne smembrato. Parti di esso furono conservate nel Camposanto, altre furono murate all'interno del duomo e altre ancora utilizzate nell'edificazione del pulpito barocco che Pandolfo Fancelli realizzò nel 1630.[327] Dobbiamo giungere alla seconda metà dell'800 quando Giuseppe Fontana, professore dell'Accademia di Belle Arti, riesce a recuperare, riunendoli, gran parte degli elementi che costituivano il pergamo di Giovanni e che ancora si conservavano a Pisa. I reperti vengono raccolti e riuniti nel vecchio Museo Civico della città.

Nel 1872 il Comune di Pisa delibera uno stanziamento di fondi per rintracciare le porzioni non ancora recuperate del pergamo e procedere poi alla sua ricostruzione. Ben presto il fondo stanziato si esaurì senza che si potesse giungere al completamento dell'opera. Tuttavia si era ormai messa in moto una ricerca che non esaurirà la sua spinta,

325 Per le informazioni circa la ricostituzione del pulpito si veda anche Fabiana Susini, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano: solennità impareggiabile dell'arte e del fascismo*, in "Il capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", Università di Macerata, Vol. 14, eum, Macerata 2016, pp. 839-860; Enzo Carli, *Il pergamo del duomo di Pisa*, Ed. Cassa di Risparmio, Pisa 1975.

326 Ivi, p. 840.

327 *Ibidem*.

grazie anche agli studi e agli scritti di studiosi e storici dell'arte, il cui interesse era stato sollecitato dai lavori già intrapresi. Dopo una lunga pausa, nel 1919 il progetto fu nuovamente messo al centro dell'attenzione e infine il 19 ottobre del 1923 fu posta la prima pietra per la ricostruzione del pergamo.[328]

3.5 La ricostruzione del pulpito: una restaurazione creatrice.

La figura più importante nel lavoro di ricostruzione del monumento di Giovanni è senza dubbio quella dello storico dell'arte Pèleo Bacci. Nell'archivio della Soprintendenza ai Beni Culturali, la sua scheda riporta in evidenza l'interesse di Bacci per i monumenti e la contemporanea ricerca documentale al servizio della conservazione e della valorizzazione del patrimonio artistico. Nel 1907 faceva parte del personale del Ministero della Pubblica Istruzione all'interno dell'Amministrazione dei Monumenti, Gallerie e Scavi Archeologici. Ispettore alle Gallerie Fiorentine, dal 1910 assunse la direzione della Soprintendenza ai Monumenti di Pisa. Nella sua attività di studioso, Bacci univa l'interpretazione iconografica e stilistica ad un intenso lavoro di ricerca condotto negli archivi e nelle biblioteche.

Sarà proprio grazie all'attento esame stilistico dell'opera di Giovanni che Bacci scoprirà «il tesoro di immaginazione che era in Giovanni e la molteplicità di espressioni e di movenze, scaturenti dalla sua anima creatrice, come da una polla viva, senza esaurimento».[329] A

328 Ivi, p. 844.

329 Pèleo Bacci, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa*, Bestetti e Tuminelli, Milano/Roma 1926, p. 14.

chi, come il Frey, riteneva il pulpito pisano frutto di una collaborazione, Bacci contrapponeva la grandezza e l'unicità di Giovanni:

> ma cosa vuol dire la partecipazione di tutti in quest'opera che apparisce, come da una fusione, il palpabile prodotto di una personalità superiore e piena di temperamento? Ciò che possedeva Giovanni non era da trasmettersi. Nessuno l'ha compreso mai interamente: nemmeno Giotto di Bondone, al quale andava l'eredità di Giovanni.[330]

E sarà esattamente l'opera di Giotto, negli anni subito successivi alla realizzazione del pergamo, ad affossare e oscurare l'opera e la fama di Giovanni. Giotto invierà a Pisa il dipinto *San Francesco con le stimmate*, la tavola reca la firma del suo autore. Ora basti pensare che Giotto mai si era firmato prima, dunque con l'arrivo della pala si ha l'arrivo in città di una personalità, Giotto stesso e la pittura fiorentina entrano a Pisa. Essendo la pittura un'arte mobile, Giotto a quel punto si premura di firmarla: non aveva infatti senso lasciare il suo nome con l'epiteto «Opus Jocti Florentini» se l'opera fosse rimasta nella sua città. Se guardiamo a questa pala ben comprendiamo come la misura di Giotto non solo è diversa ma addirittura si oppone a quella di Giovanni. Il pittore fiorentino ci mostra uno sfondo con due unici piani, uno spazio misurabile con l'oro che suggerisce un infinito ben definito nella sua indeterminatezza: è lo spazio ieratico della santità, abitato dal soffio della divinità.

330 Ivi, pp. 14-17.

Figura 3. Giotto di Bondone, Le stigmate di San Francesco; 1295-1300. Dipinto per la chiesa di san Francesco a Pisa, si trova oggi al Museo del Louvre di Parigi (Foto public domain).

Lo spazio di Giovanni è invece un perimetro sovraffollato, nero di ombre profonde, pieno di slanci drammatici che sembrano traboccare dagli specchi marmorei.

Pèleo Bacci, allorché fu designato alla direzione della Soprintendenza ai Monumenti di Pisa, si propose fin dal primo momento di provvedere alla ricomposizione del pulpito di Giovanni.[331] Contemporaneamente intensificò gli

[331] Ivi, pp. 17-18.

studi che già aveva condotto intorno al pergamo. Ma non si trattò solo di provvedere ad un'incombenza amministrativa. Ben presto dovette confrontarsi con l'Opera Primaziale e i suoi progetti per la ricostruzione del pulpito, progetti che Bacci tuttavia confutò. Se da un lato ne lodava l'iniziativa, dall'altro ne disconosceva totalmente il progetto attuativo.

A questo punto, come si può ben comprendere, sorsero accese polemiche che trovarono eco anche nella stampa locale; si trattò tuttavia di attacchi provvidi poiché condussero alla nomina di due commissioni per la ricostruzione del pergamo: una governativa e una interna all'Opera Primaziale. Leggendo i documenti si nota come Bacci metta in evidenza le sue difficoltà: fino al 12 aprile 1923 si trovò da solo a difendere il suo progetto, che peraltro non aveva raccolto sostenitori neanche fra gli storici dell'arte. Dobbiamo dire che della commissione governativa faceva parte l'influente storico dell'arte, professor Igino Benedetto Supino, il quale in un articolo del 1892 aveva già delineato una possibile composizione del pergamo, e a questa sua linea si attenevano tutti i progetti presentati alla Soprintendenza.

Bacci commenterà: «è più difficile estirpare un errore che far fiorire cento verità»,[332] e il Supino stesso farà a suo tempo ammenda di un'affermazione che si rivelò sbagliata, circa la composizione del basamento del pergamo. Le imprecisioni derivavano anche da questioni filologiche: alla decodificazione del manoscritto Rustici, risalente al XV secolo, e che descriveva il pergamo meglio del coevo Codice Magliabechiano, si preferì quest'ultimo che è invece una miscellanea, «ma non se ne volle tener conto»,[333] afferma Bacci. Le lotte fra i progetti della

[332] *Ibidem*.
[333] Ivi, p. 20.

Primaziale e quelli della Soprintendenza furono comunque accese e prolungate.

Ma come si era giunti allo smembramento del pulpito? In seguito all'incendio disastroso del 1595, a Firenze si tenne consiglio con il Granduca e si deliberò di provvedere al restauro del Duomo. Nella riunione del 26 luglio 1599 il destino del pulpito fu scritto:

> l'Arcivescovo di Pisa, Carlo Antonio dal Pozzo, in seguito al terribile e noto incendio, dopo aver tenuto consiglio, in Firenze, col Granduca, con l'architetto Giovanni de' Medici e con l'architetto Alessandro Pieroni, ordinava ai deputati preposti ai restauri del Duomo: "il Choro non si restringni, ma si accomodi nella maniera che stava prima con quella propportione che li dano le due sacrestie, [allora già costruite] et il levarsi quel Pulpito che si è detto". La sentenza era pronunziata. Ai primi del 1602 il muratore Pasquino Parducci aveva compiuto lo scempio.[334]

Le «divine membra»[335] che Giovanni aveva scolpito vengono gettate alla rinfusa in un magazzino presso il Camposanto, successivamente saranno riutilizzate in parte per altre composizioni, trattandosi di «cose vecchie risarcite».[336] Afferma Bacci, con animo sconsolato:

> [c]he stridente contrasto tra questo scempio [...] e le cure che per il Pergamo si erano avute nei secoli anteriori, quando si usava una grande cortina rossa per ricoprirlo, e non credo nel solo periodo quaresimale, e si lavavano i

334 Ivi, p. 36.
335 *Ibidem*.
336 Ivi, p. 38.

> marmi per togliervi polvere e scritture, e il Pergamo era protetto da graticole di ferro,[337]

come ricordano i documenti conservati nell'archivio della Primaziale. Anche dopo la sistemazione del pulpito, molte parti delle opere di Giovanni, ridotte ormai in pessime condizioni, giacciono ancora abbandonate. La loro conservazione sarà per Borchardt l'unico mezzo che permetterà un'indagine che possa dare lumi sull'arte di Giovanni:

> [e]ine Darstellung der Freiplastik Giovannis, [...] kann auf der Unterlage heutiger Denkmalkenntnis nicht unternommen werden. Am letztgenannten können nur genaueste Aufnahmen das echte Alte ausscheiden und es mit den verwirrten Stücken zusammenhalten, die heut, von ihrer Stelle entfernt und lange Zeit achtlos herumgeworfen, in einem Hofe liegend, ununtersucht, ungesammelt.[338]

Borchardt ricorderà come da questo esame, dalla cura e dallo studio dei reperti si potrà arrivare ad una scienza dell'antichità medievale: «wenn die Geschichtserforschung der mittelalterlichen Kunst für die wissenschaftliche Einsicht reif geworden sein wird».[339]

Bacci non era il solo a sconfortarsi per l'abbandono in cui versava l'opera di Giovanni. Alessandro da Morrona, nel suo saggio *Pisa illustrata*, pubblicato a Livorno nel 1812, raccontava con sgomento di aver trovato numerosi

337 Ivi, p. 48.
338 R. Borchardt, *Prosa III*, pp. 166-167.
339 *Ibidem*.

frammenti del pulpito di Giovanni dispersi e ammucchiati fra i sassi del magazzino dell'Opera Primaziale: «simili avanzi di marmo, insieme congiunti alla meglio, meritavano conservazione, se di me giovati si fossero i sapienti d'allora».[340] La barbara dispersione, conclude Bacci, risaliva a dopo il 1812. Il Lasinio, in una lettera del 30 maggio 1810 ricorda tre figure di evangelisti «sculti alla grandiosa maniera di Giovanni Pisano nel 1300»,[341] i cui frammenti erano stati messi insieme a uso di conca che conteneva la calce per imbiancare. Un ulteriore frammento lo ritrovò dietro un camino, inserito in un muro a chiudere una fessura.

Bacci ebbe invece la fortuna, ma anche l'acutezza, di capire che cosa avesse trovato quando ebbe in mano un tassello dell'arca di Arrigo VII: un frammento dell'iscrizione del pergamo, sistemata a chiusura di una falla nel coperchio dell'arca, e «sicuramente postovi quando, nel 1829, l'Arca di Arrigo fu remossa di sopra la porta della Sagrestia dei Canonici, in Duomo, per essere murata in Camposanto».[342]

Dallo studio stilistico delle forme plastiche di Giovanni, Bacci comprese molte sfumature della sua maniera di scolpire il marmo. Un caratteristico modo di fare le rotule dei ginocchi: appuntite e sfuggenti, una particolarità che corrisponde a una cifra ben precisa dell'artista. Poi il modo sintetico di ammantare i corpi.[343] Il costato di Gesù gli rivela «il tratto delle scalpellate taglienti, quasi fatte con una sgorbia, e le vesti degli angeli [...] hanno la spezzatura e il gonfiore delle pieghe di

340 P. Bacci, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano*, cit., p. 52.
341 *Ibidem*.
342 Ivi, p. 53.
343 Ivi, p. 67.

Giovanni e il loro cadere dritte e pesanti».[344] Infine i leoni di Giovanni che hanno «l'unghia della zampa tenace» e «l'urlo formidabile»[345] che sembra ancora risuonare sotto la cupola pisana. Tutto questo bisogna pensarlo ammucchiato alla rinfusa:

> Da un mucchio di mensole spezzate, deformate, mutile, da gruppi, da statue, da specchi figurati, curvi e piani, da pilastrelli, da parti molteplici diseguali e discordanti per forma e per significato, a poco, a poco, dopo prove e riprove, risorse un insieme che prese linea, movimento, armonia. I simboli parlarono il loro chiaro linguaggio, le colonne e i sostegni riaffermarono la loro funzione statica, il Pergamo, la manifestazione più grande e nuova della plastica italiana all'inizio del XIV sec., e tanto intimamente connesso collo sviluppo della scultura toscana del sec. XV, era, finalmente, come resuscitato dalla rovina.[346]

Il pulpito fu ricostruito in *cornu evangeli*, vista l'impossibilità di una sua ricollocazione nel luogo originario.[347] Verosimilmente Giovanni lo aveva collocato sotto la cupola, adesso veniva invece trasferito dal luogo del presbiterio a quello dell'assemblea, dunque vicino a chi ascolta. Una modifica non di poco conto, visto che dal pulpito si ammaestrava l'assemblea. Nel 1926 si giunse infine alla riconfigurazione e quindi alla ricostruzione del pulpito.

La spesa ingente che questa comportò fu sostenuta dall'Opera della Primaziale per la maggior parte e per il

344 Ivi, p. 105.
345 Ivi, p. 107.
346 Ivi, p. 108.
347 *Ibidem*.

resto ci si affidò al contributo del Governo. Fra dibattiti, discordie e incomprensioni da parte degli studiosi coinvolti nel ripristino, nel marzo dello stesso anno il pulpito fu inaugurato. Intervenne il capo del governo, Benito Mussolini e naturalmente tutte le autorità cittadine civili, militari e religiose. La ricostituzione dell'opera fu trasformata in quell'occasione nel «simbolo di un'Italia rinnovata che risorgeva»,[348] diventando così una parola d'ordine della propaganda fascista che si appropriò di Giovanni Pisano, ricollegando la rinascita del pulpito alla rinascita nazionale, e addirittura individuando in Giovanni un precursore della rinascenza fascista,[349] vincolando così all'ideologia fascista anche l'aspetto religioso della risurrezione, che Mussolini fece suo nel discorso encomiastico.

Nella successiva celebrazione liturgica della Quaresima del 1927, il cardinale Maffi tentò di sottrarre all'ideologia politica il significato del pulpito, riconducendolo alla sfera civile e religiosa.[350]

Borchardt non sottomette mai il monumento all'ideologia. Vede nel pulpito il manifesto artistico di Giovanni, «der Begründer der modernen Kunst».[351] Il pulpito non è solo legato allo sviluppo delle arti plastiche del Rinascimento, ma anche alla pittura e all'architettura. In Donatello, Michelozzo e poi Michelangelo ritroviamo i movimenti e i gesti desunti da Giovanni Pisano: «non vi è chi non ravvisi in una delle figure dei *Reprobi* l'ispirazione di Masaccio per il suo Adamo cacciato dal Paradiso, e non intraveda i rapporti tra lo specchio dell'*Offerta dei Magi* e

348 Fabiana Susini, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano*, *op. cit.*, p. 849.

349 Ivi, p. 850, vedi anche "La Tribuna", 25 febbraio 1926.

350 Fabiana Susini, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano*, *op. cit.*, p. 851.

351 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 167.

la tavola di Gentile».[352] Ma il motivo più ardito è quello delle mensole. Segni di rinascimento architettonico si scorgevano già nei due capitelli nel Pergamo di Pistoia, nelle mensole di Pisa si afferma pienamente la nuova maniera. «È l'artista che si rinnova, e rinnova, abbandonando le scorie gotiche. Per questo il suo Pergamo del 1310 è un punto fisso e decisivo nella storia dell'arte italiana».[353] Bacci, avendo compreso il fraseggio e il simbolismo di Giovanni, segue ad ogni passo le sacre scritture per ritrovare l'ordine delle allegorie. E trova così la corretta successione delle singole parti del Pergamo di Giovanni, che si prefigura come un testo di morale cristiana: «plurima temptando gratis discenda parando».[354]

L'accento posto da Bacci sulla totalità dell'opera di Giovanni, la considerazione del lavoro dell'artista partendo dall'esame dell'insieme delle sue realizzazioni, riporta alla totalità dell'indagine auspicata da Borchardt. Per Bacci chi vorrà indagare l'opera prescindendo dalla sua unità formale, osservando una singola figura o un intaglio, una colonna o una scena

> senza che l'insieme gli sia illuminato e rivelato dalla concezione del mondo medievale e dalla sapienza dei grandi dottori della Chiesa, non arriverà mai a comprendere la febbre interiore che dové bruciare l'artista per lasciare "alla futura gente" "una favilla sola" della "somma Luce"; non arriverà mai a sentire di questa possente scultura di Giovanni pisano la novità e la bellezza, come, uomo d'altro tempo e d'altro gusto,

352 P. Bacci, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano*, cit., p. 109; cfr. anche Id., *Un altro capitolo inedito della vita di Giovanni Pisano*, in "Documenti e commenti per la Storia dell'Arte", Bollettino d'Arte 1941-1942, III, pp. 185-192.

353 P. Bacci, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano,* cit., p. 110.

354 *Ibidem*.

non giunse a intenderla l'accademico Giorgio Vasari: "È un peccato veramente – egli scriveva – che tanta spesa, tanta diligenza e tanta fatica non fusse accompagnata da buon disegno e non havesse la sua perfezzione né invenzione, né gratia, né maniera che buona fusse".[355]

Il Vasari, che già nel 1543 aveva dipinto una tavola per il Duomo di Pisa, pubblicò nel 1550 la prima edizione delle *Vite* che dedicò a Cosimo de' Medici. L'incendio che divorò il Duomo avvenne nel 1595 ed è dunque del tutto comprensibile come, grazie al giudizio negativo di Vasari, il Granduca Ferdinando I, insieme a Giovanni de' Medici e agli architetti preposti ai restauri, non avessero scrupoli a ordinare la demolizione del Pergamo. «Giunto al termine della sua aspra fatica Giovanni si rappresentò genuflesso» a invocare la benedizione dall'evangelista Giovanni, «certo, in vita, largo consenso di lode dai suoi concittadini non dové riceverne. Gli ultimi versi incisi nello zoccolo del Pergamo ce ne offrono un chiaro indizio»[356] così come ce ne dà conferma il fatto che terminato il lavoro abbandonasse Pisa per stabilirsi vicino Siena, dove aveva acquistato fin dal 1299 un pezzo di terra e una casa, e lì, giunto alla fine della vita, riposeranno le sue spoglie.

3.6 Ricostruire il linguaggio iconografico attraverso la decodificazione storica.

Se per Borchardt la scienza del medioevo, la *Mittelalterliche Altertumswissenschaft,* sarà fondamentale per poter arrivare a comprendere la storia, non ultima

355 Ivi, p. 111.
356 *Ibidem*.

quella artistica del Medioevo, Seidel si domanda se sia possibile recuperare l'ottica dell'osservatore medievale al fine di poter apprezzare l'opera di Giovanni Pisano.[357] Tale questione è estremamente rilevante se si vuol comprendere la portata del problema interpretativo posto a tutt'oggi dall'opera di Giovanni Pisano. Una questione che nel saggio di Borchardt è cruciale, tanto che l'autore ha fatto di Giovanni una delle tre divinità della sua ricerca, le quali una volta indagate e studiate grazie all'impiego di una pluralità di discipline, permettono di poter accedere al significato più proprio del Medioevo.

Nel proporre un'interpretazione del monumento funebre dell'imperatrice Margherita di Brabante, realizzato anch'esso da Giovanni, Seidel si trova immediatamente davanti a due diverse possibili interpretazioni, ambedue sostenute da una critica capace e appassionata. L'autore si domanda se si tratti di una resurrezione ovvero di una *elevatio animae*. Non è questo il luogo per una trattazione del monumento, tuttavia è significativo come il richiamo di Bacci alla cifra allegorica della scultura di Giovanni, qualità che lo ha guidato nella faticosa ed impervia attività interpretativa sfociata poi nella ricostituzione del Pergamo di Pisa, ricompaia con prepotenza, più di cinquant'anni dopo nell'opera di Seidel, con una sorprendente identità di tendenze e di esiti. Dunque la scultura di Giovanni è un'opera eminentemente allegorica che esige e domanda di essere interpretata.

Non si tratta dunque di morta pietra, e non è oziosa questione quella che Borchardt porta alla ribalta: far parlare il monumento affinché ci conduca nel Medioevo di Giovanni e ci metta in condizione di poter leggere in

357 M. Seidel, *Giovanni Pisano a Genova*, catalogo della mostra omonima, Sagep Editrice, Genova 1987.

chiarezza i segni che ci ha lasciato. Seidel propone una comparazione: «[t]anto più istruttivo risulterà il confronto fra l'interpretazione odierna e la lettura dell'osservatore medievale, che a mio avviso recepiva la scena in un'ottica totalmente diversa».[358]

Osserva infatti come il linguaggio iconografico dispiegato da Giovanni fosse del tutto familiare ad uno spettatore del Medioevo. E si accinge dunque a compiere una decodificazione storica dei segni. Giovanni, con una consapevolezza unica per il suo tempo, aveva orientato la sua creatività verso una peculiare ricezione della scultura romana, ben diversa da quella di suo padre Nicola, e aveva adottato una dialettica nei confronti dell'arte gotica a lui contemporanea che si era imposta in Italia nel corso del Duecento e che continuava ad essere di moda nel Trecento e che Seidel definisce «dialettica di assimilazione-rigetto».[359]

Nella figurazione del monumento funebre, la giustizia svolge un ruolo predominante: volgendosi verso destra come a riguardare le altre virtù, essa esprime l'intento che probabilmente animava il maestro, ovvero la valorizzazione della *Iustitia imperialis*.[360]

Nel pulpito di Pisa Giovanni rappresenta la giustizia con la spada inclinata a terra. La spada, attributo che l'imperatore riceve al momento della sua incoronazione, simboleggia il suo ufficio di *cultor egregius iustitiae*, e di questa funzione si fa rappresentante ora la giustizia. All'imperatore, garante della pace e delle virtù imperiali, Giovanni era legato a doppio filo se, al momento della morte di Margherita, Enrico VII gli commissiona

358 Ivi, p. 69.
359 Ivi, p. 72.
360 Ivi, p. 90.

direttamente la realizzazione della tomba, e in data 25 agosto 1313 viene stilato il documento che attesta il pagamento per l'esecuzione tale compito.[361]

Giovanni esprime nelle figure marmoree originalità e innovazione ad un livello allora sconosciuto, di cui sono esempio le figure che sorreggono il pulpito pisano:

> [l]'inventività di Giovanni iconologo o, più precisamente, la sua capacità di conferire polivalenza semantica alle proprie creazioni, attivando i complessi nessi simbolici che sottendevano certe tematiche precostituite, è uno dei punti focali verso i quali convergono le linee della nostra interpretazione. Essendo peraltro questo un aspetto della sua opera che ha finora ricevuto scarsa attenzione nella letteratura scientifica.»[362]

La figura della Prudenza ha una fisionomia giovanile che risalta ancora di più con l'accostamento ad una Giustizia senile. In testa ha una corona di foglie e con il braccio sorregge una cornucopia di fiori e frutti ed un compasso nella mano destra. «La scelta di una simbologia vegetale per la caratterizzazione della Prudenza si spiega con il tentativo di presentare questa virtù nel suo significato metastorico e soteriologico», con un chiaro riferimento al testo di Sant'Ambrosio, il quale con il suo trattato *De Paradiso* aveva offerto un testo basilare per l'interpretazione della Genesi. Egli metteva in relazione la prudenza con un fiume dell'Eden, il Phison, che scorreva in una vallata molto fertile. Quindi la Prudenza genera una

361 Ivi, p. 12.
362 Ivi, p. 99.

cornucopia ricolma di frutti e il fogliame la incorona rigoglioso, traducendo in immagine il testo di Ambrosio:

> L'artista adottò questo linguaggio di grande semplicità per meglio volgere, muovendo da tale solida base, il filo di una sua complessa concezione iconografica. Già la letteratura patristica aveva stabilito una corrispondenza fra le quattro Virtù cardinali, i quattro fiumi dell'Eden, le quattro età del mondo, e -passando per l'equazione macrocosmo=microcosmo – le quattro fasi della vita umana. La *prudentia* corrispondeva alla prima età del mondo e alla gioventù (*primum tempus ex mundi principio usque ad diluvium prudentiae fuit*, aveva scritto Ambrosio),[363] la *iustitia* corrispondeva alla quarta età del mondo e alla vecchiaia.[364]

Con questa giustapposizione Giovanni voleva raffigurare la parabola dell'esistenza umana, invitando dunque lo spettatore a girare intorno al suo monumento per seguire il filo del discorso simbolico. Procedendo in questo cammino ci si avvicinava alla comprensione delle associazioni simboliche, afferma Seidel.

La polivalenza del linguaggio giovanneo non creava difficoltà all'osservatore medievale. In molte opere dell'epoca si ritrovano rappresentazioni del Paradiso che presentano la stessa molteplicità di simboli presente nel Pergamo di Giovanni a Pisa. Ad esempio nel *Dialogus de laudibus sanctae crucis* della fine del XII secolo,[365] si trovano le medesime corrispondenze fra macrocosmo e

363 PATROLOGIA LATINA, vol. XIV col. 299, in M. Seidel, *Giovanni Pisano a Genova*, cit., p. 101.

364 *Ibidem*.

365 *Ibidem*.

microcosmo, alle quali faceva riferimento la sistemazione radiale delle quattro virtù, poste in corrispondenza dei quattro punti cardinali.

Probabilmente Giovanni Pisano considerava il significato iconologico e la ricerca di un adeguato linguaggio figurativo un aspetto fondamentale della sua arte. Come peraltro si può desumere dalla lunga iscrizione che gira tutt'intorno allo zoccolo del pulpito pisano, dove l'artista si espresse con una chiarezza letteraria di eccezionale importanza. «*Circuit hic amnes mundi partesque Johannes*», esordisce la lunga testimonianza. Ci parla di fiumi del paradiso e parti del mondo non di apostoli o di virtù cristiane: era la complessità delle associazioni semantiche che all'artista premeva di segnalare all'attenzione, non il significato elementare delle statue che sovrastano l'iscrizione, come ben mostra Seidel: frutto di una raffinata scelta linguistica, il verbo *circuit* evoca il simbolo del cerchio, così strettamente legato all'allegoria del paradiso terrestre.[366] In Giovanni si dispiega quella libertà d'immaginazione che di volta in volta vediamo svilupparsi nell'interpretazione delle singole figure che animano il pulpito pisano.

L'adozione del linguaggio stilistico del gotico francese non si confaceva a Giovanni, prova ne è che l'andamento della curva ad «esse», tipiche del canone gotico, non si risolvono in un insieme di pieghe morbide e armoniose. Il drappeggio si aggroviglia tempestoso e sotto la tensione della stoffa si afferra l'impeto di un corpo vigoroso. Invece i modelli francesi seguono l'andamento morbido e armonioso del drappeggio, con un andamento che lascia indovinare la mollezza del corpo che velano.

366 M. Seidel, *Father and son,* cit., p. 103.

Nel pulpito le figure di Giovanni perdendo saldezza acquistano mobilità, non formano più un insieme ordinato e compatto «ma trovan vita maggiore nel frastaglio della composizione»,[367] afferma Venturi. Le considerazioni di Venturi sull'arte di Giovanni si scoprono in sintonia con diversi passi del testo di Borchardt. Ad esempio già nel discorso zurighese del 1927 *Mittelalterliche Altertumswissenschaft*, nel quale Dante e Giovanni vengono accomunati dalla qualità di divinità terminali, maestri del *Grande Stile*[368] di cui sono l'ultima espressione: «nicht nur das künstlerisch höchste, sondern es ist zugleich das letzte».[369] Ma «niuno de' tanti seguaci seppe rendere però la irrequietezza del pensiero di Giovanni, e la potente energia che faceva scoppiare di passione le statue»,[370] scriverà Venturi. Giovanni dava alle sue sculture l'impeto della propria anima, le figure persero sotto la sua mano la solennità classica tuttavia:

> logorate, sforacchiate dal trapano, scontorte, resero nella loro trasfigurazione la vita nova. Disotto al pondo dell'antico, sorsero le linfe primaverili; tra i ruderi spuntarono i fiori del sentimento cristiano. La scena sacra, divenuta dramma popolare, non ebbe più né limitazioni ieratiche, né classici contorni, ma si affollò di personaggi che si mossero sotto l'ombra del dubbio, agitati dal destino, in preda al dolore. Gli Ercoli, i Paridi, le Giunoni, le Naiadi subirono una metempsicosi, rivissero tra le tempeste; i Profeti, come maghi leggendarî usciti dagli specchi profondi, apparvero sotto l'incubo della fine delle cose create, così come le Sibille veggenti lo

367 Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, *La scultura del Trecento e le sue origini*, Ulrico Hoepli, Milano 1906, p. 201.

368 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 81.

369 Ivi, p. 82.

370 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, cit., p. 246.

sfasciarsi del mondo. Più che dall'arte gotica, che contribuì a dare contrazione ai corpi, Giovanni Pisano trasse dalla irrequietezza del proprio spirito l'arte nuova che per pietà singhiozza, per dolore geme da secoli.[371]

Figura 4. Giovanni Pisano, particolare del Pulpito. Pisa, Cattedrale (Foto per gentile concessione Italianways). L'aquila, simbolo di S. Giovanni, era stata riutilizzata per un leggio del coro, al suo posto era stato collocato un pilastrello con un profeta, opera del Sarrocchi.

Sarà proprio l'irrequietezza di Giovanni a colpire Borchardt. Tanto che egli vede adombrate, nelle drammatiche scene dantesche della *Divina Commedia*, le figure scolpite da Giovanni e qui risolte in parole: «in

371 *Ibidem*.

Worte aufgelöste typische Giovanniszene». [372] La drammaticità dello scultore che si raffigura in ginocchio, la spiritualità delle cariatidi e la disperazione dei dannati, sono invenzioni del suo genio. Così come nella *Divina Commedia* i colloqui intrattenuti solo grazie agli sguardi, la femminilità sublime di Beatrice e delle altre figure di donna per Borchardt non sono pensabili senza l'opera di Giovanni. Dante sembra quasi aver attinto alle scene scolpite nel marmo, alle madonne che dialogano con gli occhi quando ha composto la sua opera; la raffigurazione dantesca dell'essenza femminile è addirittura debitrice al lavoro di Giovanni:

> sie alle waren nicht möglich, ehe Giovanni Pisano Frauen gesicht und Frauengestalt zur Trägerin der magischen und der manischen Transzendenz des Zeitalters und zum schauerumflossenen Gefäßen des Weltgeheimnisses gemacht hatte. [373]

E arriva persino a supporre una permanenza di Dante nella città tanto vituperata: «er hat in der verabscheuten Stadt selber vor den Bildtafeln von Vater und Sohn gestanden und das Staunen über die Weltwunder bricht sich noch nach Jahrzehnten in Tönen nach». [374]

Varrà la pena ricordare che negli stessi anni in cui si completava la ricostituzione del pulpito di Giovanni, nella rivista *Pagine d'arte e di storia* [375] Vincenzo Biagi dava alle stampe le sue composizioni di ispirazione pascoliana. Nei versi delle sue poesie, descriveva come Dante, nella

372 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 183.

373 Ivi, p. 185.

374 Ivi, p. 183.

375 Vincenzo Biagi, *Dante e Giovanni*, in "Pagine d'arte e di storia", Mariotti e Pacini, Pisa 1926.

stesura della Divina Commedia, avesse tratto ispirazione dalle immagini scolpite da Giovanni Pisano.

L'autore immagina dunque Dante di fronte al pulpito nel Duomo di Pisa, assorto nella contemplazione, vedeva trasformarsi nella sua mente le scene che gli stavano davanti incise nel marmo. La figura plastica in lui si scioglieva in endecasillabi. Se le cattedrali nel Medioevo diventano delle Bibbie di pietra, in questo caso l'opera di Giovanni viene considerata la trasposizione in marmo della *Commedia* dantesca. Borchardt da parte sua evocherà Giovanni proprio a partire dal 1926, l'anno nel quale a Pisa era stato ripristinato il pulpito.[376]

Anche Dante nella *Commedia* fa precisi riferimenti all'arte plastica, tanto che Borchardt citerà la parete di bianco marmo con gli splendidi rilievi che neanche Policleto, così scrive Dante, avrebbe saputo fare: «[d]ie Reliefs in den Wänden des Purgatorio Hohlwegs, derengleichen auf Erden damals nur in Pisa stand».[377] Il Policleto citato da Dante nasconderebbe in verità la figura di Giovanni Pisano: «[d]er "Polyklet", dessen Meisterschaft von den Schöpferwerken der Ewigkeit noch überboten werden muß, maskiert Giovanni di Nicola».[378] Il riferimento è ai canti XI e XII del Purgatorio, in cui Dante celebra l'arte che si ispira alla realtà.

Il realismo che Dante loda nei rilievi scolpiti nella cornice, sulla montagna del Purgatorio, è lo stesso che toviamo nella scultura del suo tempo e in particolare nella scultura di Giovanni:

376 Borchardt citerà Giovanni Pisano a partire dal giugno 1926, quando scriverà a proposito del discorso *Arnaut Daniel und Giovanni Pisano als Schöpfer der modernen Seelenform Europas*, che dovrà tenere a Zurigo, vedi in Id., *Briefe 1924-1930*, pp. 132, 159, 227.

377 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 183.

378 Ivi, p. 183.

Là sù non eran mossi i piè nostri anco,
quand'io conobbi quella ripa intorno
che dritto di salita aveva manco,

esser di marmo candido e addorno
d'intagli sì, che non pur Policleto,
ma la natura lì avrebbe scorno.[379]

Non solo l'arte di Policleto non arriverebbe a tanta naturalezza, persino la natura stessa avrebbe difficoltà ad eguagliare tanta perfezione e veridicità e nel verso trentanove Dante conclude: «che non sembiava imagine che tace».[380]

379 Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio X, 28-33.
380 Ivi, v. 39.

Figura 5. Giovanni Pisano, Giustizia e Temperanza (Prudenza); marmo, particolare del Pulpito. Pisa, Cattedrale (Foto per gentile concessione Italianways).

3.7 Pisa e il duomo.

Descrivendo la monumentale fabbrica del duomo di Pisa Borchardt non offre al lettore una sollecitazione che spinga verso il ragionamento astratto, chiede invece uno sforzo dell'immaginazione: lo invita a proiettare mentalmente la grandezza di questa fabbrica. In questo modo potrà agevolmente fare dei paragoni, poiché solo confrontando la città di Pisa e i suoi monumenti con le altre città italiane, nel periodo intorno alla fine del 1100, sarà in grado di comprendere questo straordinario monumento. Attraverso dunque un approccio che potremmo definire storico-comparatistico si può accedere alla piena consapevolezza della magnificenza dei monumenti pisani che si ergono sull'ampio prato verde: «um auf dem weiten Wiesenplane vor Pisa im meerher streichenden Winde die Luft der Großartigkeit zu kosten».[381]

Istituire un rapporto fra Pisa e le città medievali è dunque indispensabile per Borchardt, la bellezza offerta dalla città è da godere e assaporare (*kosten*), ed è attraverso questo godimento che passa infine la possibilità di intendere la preminenza di Pisa. La grandezza che aleggia sul prato dove si ergono i «vier Kolosse», deve essere così affiancata alle meschine costruzioni medievali di Genova, oppure ai monumenti fiorentini. Ma prima si deve compiere un lavoro di ripulitura per allontanare le sovrastrutture che hanno ricoperto con loro suo fasto tardivo San Miniato al Monte o il Battistero fiorentino. Borchardt, vero filologo, rende manifesto il tipo di lavoro che va affrontato: si deve recuperare l'opera sovrascritta, alla stregua di un palinsesto del quale si dovrà essere in grado di riportare

381 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 133.

alla luce il testo originario, grattato via e poi nascosto sotto l'attuale fasto decorativo.

Si tratta dunque di un procedimento filologico che riconduce all'analisi di testi antichi, di papiri riemersi dalle profondità del passato che nei gabinetti universitari rivelavano testi di opere perdute, e che, sotto le mani di esperti filologi, venivano riscoperti apportando dovizia di testimonianze documentali. Per una metafora continua che si dispiega lungo tutto il saggio, i monumenti sono dunque testi di una tradizione viva, che ancora ci parla, a condizione di saperla interpretare.

Trasformati in testo il Duomo, il Battistero, il Camposanto sono dunque una grandiosa biblioteca da interpretare a più livelli. La metafora prende consistenza nella prosa di Borchardt che scrive della «völligen Sterilität genuesischer und lucchesischer Bild- und Wortlosigkeit».[382] Se il duomo è il libro attraverso il quale la tradizione ancora oggi ci parla e si fa nostra contemporanea, la sua grandezza è data per contrasto dalla «Wortlosigkeit» e «Sterilität» dei monumenti di Genova e Lucca, modeste costruzioni in mute pietre, incapaci di essere feconde poiché prive di parole, dunque morte.

L'architettura acquista allora un ulteriore potere creativo, che è quello proprio della parola e della lingua, una lingua scritta con il marmo e con la pietra, dove l'architetto è dunque un demiurgo. L'abilità dell'architetto ha sposato il mondo delle idee e con la materia le rende manifeste. Borchardt riflette dunque sul linguaggio, ovvero sul sistema di convenzioni espressive attraverso le quali l'opera si manifesta in quanto tale e sulle quali si fondano

382 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 133.

le categorie del giudizio estetico.[383] Dunque ci addentriamo nell'analisi di un linguaggio che si palesa attraverso i suoi valori spaziali e che traduce le tensioni e le aspirazioni di un'epoca e di una città. Analizzando il rapporto fra realtà e linguaggio architettonico, fra l'arte e la sua capacità di afferrare ed esprimere questa realtà, possiamo notare come la ricerca borchardtiana non sia poi lontana dal tema oggetto di un recente convegno di architettura,[384] circa la lettura critica delle nostre città, della loro forma, come se si trattasse di testi:

> È attraverso le proprietà formative del linguaggio che la città diventa "testo critico", forma concreta di consapevolezza preliminare al nostro essere nella società. Parimenti la riconquista del senso autentico del linguaggio architettonico ci appare inscindibile da un necessario allargamento del proprio campo d'azione, [...] che investa in ultima analisi il problema della forma della città.[385]

Interessante notare, al di fuori dell'ambito puramente letterario, l'utilizzo di definizioni, ora relative all'architettura, quali lingua, linguaggio, discorso critico, e soprattutto testo ma riferite all'edificio o all'insieme di edifici che costituiscono e caratterizzano la struttura della città. Il duomo di Pisa è allora un piano stratificato sottoposto dal nostro autore a molteplici letture, che molto ci può dire in quanto reperto e immagine della città stessa.

383 N. Privileggio, a c. di, *La città come testo critico*, Franco Angeli, 2008 Milano, p. 132.

384 Il convegno "La città possibile come progetto didattico" si tenne a Milano presso la Facoltà di Architettura Civile del Politecnico nel gennaio 2006. Il testo di Niccolò Privileggio raccoglie i contributi presentati nel corso del convegno.

385 N. Privileggio*, op. cit.*, p. 132.

Tuttavia il Duomo non può essere indagato in maniera indipendente dagli altri edifici storici: il Battistero, il Camposanto, la Torre rivolgono i loro volti enigmatici l'uno verso l'altro, ma voltano al contempo le spalle alla Toscana. Costituiscono un'unità inscindibile, ovvero divisibile solo a parole, poiché la loro compattezza ne fa un organo, un'istituzione pisana. Ritornerà più volte nel saggio il gesto quasi sprezzante di Pisa città imperiale che volge le spalle alla Toscana, aprendo il suo sguardo verso il mare: «[s]ie alle wenden nur einander, als Organe Pisas, ihre mächtigen Rätselmienen zu, und allem übrigen Toskana, als Organe Pisas, den Rücken».[386] Borchardt ribadisce ancora l'eccentricità di Pisa rispetto alla penisola dove, negli stessi anni in cui la città imperiale si adornava di marmi, non vi erano altro che modeste chiese di pietra e case torri.

[386] R. Borchardt, *Prosa III*, p. 133.

Figura 6. Giovanni Pisano, Pulpito, particolare; 1302-1310; marmo. Pisa, Cattedrale, (Foto per gentile concessione Italianways).

3.8 Il grande stile.

A Pisa, afferma Borchardt, si realizza la necessaria trasformazione dell'impero: da impero della nazione tedesca, quindi dominio di stranieri, a Impero Romano. Questa operazione viene descritta come una trasposizione, *Umsetzung*, necessaria affinché l'impero potesse ottenere una sua legittimazione in terra italiana. E a Pisa si approprierà di quella discendenza che lega l'impero alla romanità. La romanità testimoniata dalla storia e dai resti di architetture romane murate sulla facciata del Duomo e dal latino, la lingua franca ereditata insieme ai sarcofagi e

alle rovine. L'impero perviene a Pisa alla sua legittimazione attraverso una trasformazione che è anche una conversione grazie alla quale si realizzerà come forza politica riconosciuta. L'Italia, paese nato dalla commistione di popoli, avrà in Pisa il crogiolo di un'ultima mescolanza di elementi da cui nascerà un nuovo popolo e un nuovo impero. Questa nuova realtà politica darà vita a sua volta a una nuova lingua, un aspetto questo che rivestirà un ruolo determinante.

Proprio a Pisa dove provenzale, pisano e latino si incontravano, maturava la nuova lingua imperiale, il «Volgare Imperiale Illustre»,[387] e sarà questa la lingua che incontrerà Dante. Quindi per Borchardt Pisa è anticipatrice di una realtà politica che è anche e inscindibilmente realtà linguistica e letteraria. A Pisa si realizza già adesso il futuro, un futuro che avrà una precisa configurazione nelle arti plastiche: «Die Gliederung einer Riesenfassade in großem Stil war nicht zu improvisieren»,[388] scrive Borchardt, con un'allusione che ci riporta a quanto esprimeva Nietzsche quando parlava di «eloquenza dell'architettura», e a proposito del "grande stile" asseriva che l'architettura è una specie di oratoria della potenza attuata per mezzo della forma: «Architektur ist eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen».[389]

Il nesso fra architettura ed eloquenza è stringente, e in Borchardt si confonde proprio nella sua assimilazione spirituale alla città. Se infatti è a Pisa che Borchardt ricerca l'origine della lingua, il *Volgare Imperiale* che qui è nato o almeno ha avuto diffusione grazie alla cancelleria

387 Ivi, p. 144.

388 Ivi, p. 140.

389 Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, *Streifzüge eines Unzeitgemäßen*, in *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari, VI Abt., Bd. 3, De Gruyter, Berlin 1969, p. 112.

imperiale sveva, questa lingua si esprime anche attraverso lo stile delle sue magnifiche emergenze architettoniche. Anch'esse una lingua che a Pisa si imbeve del senso della grandezza da cui ebbe origine il "grande stile", poiché nella città imperiale la miseria delle forme era destinata a svanire:

> [d]ie ganze kleinfügige und zaghafte Formtendenz mittelalterlicher Gewerke [...] schwand in dieser Luft großer Aufgaben, enormer Räume, der Gebirge Marmors und der Gänge Kupfers, der Freiheit von Ebene Himmel und Meer, es trank großem Stil.[390]

In questo stile si esprimerà non solo l'architettura, grazie ai maestosi «colossi» che si ergono verso il cielo con lo splendore dei marmi, ma anche la scultura. Anzi questa sarà voce e parola dello stile imperiale, uno stile che ha sussunto in sé tutte le forze che agivano nell'agone pisano e che si sono espresse nella città.

390 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 137.

Figura 7. Giovanni Pisano, Giudizio Universale; particolare del Pulpito. Pisa, Cattedrale (Foto per gentile concessione Italianways).

3.9 La Restaurazione creatrice.

La costruzione del Duomo di Pisa per Borchardt si configura quale Restaurazione creatrice, essa non sottostava a preconcetti classicisti o arcaicizzanti. L'edificazione di un tale monumento rispondeva ad altre e ben più profonde necessità, con «ambizione monumentale» Pisa prese di petto il suo compito. Il compito, sostenuto dalla forza che le proveniva dalla fede nell'impero,[391] era quello di spingere «Ewigkeit vorwärt, Ewigkeit rückwärts, auch hierin Restauration».[392] Quindi la restaurazione borchardtiana è volta alla conservazione di un passato per mezzo di un testo monumentale, il duomo pisano, che diviene depositario di un'intera tradizione: «die Plastik Pisas greift hinter sich [...] Revolution und Restauration sind geschichtsfunktionell gleichwertig geworden».[393] E questa tradizione è tradizione di un'intera civiltà imperiale che è stata dunque tradotta in marmo e pietra per l'eternità. Ma non è solo un'eternità che guarda al futuro: essa si volge nel medesimo istante verso le sue origini, rendendo immortale un passato che vivifica il presente e al contempo genera il futuro.

Sul frontone del duomo al posto dell'attuale madonna, Borchardt suppone vi fosse un ippogrifo e tiene a sottolineare che si trattava di un'offerta votiva e non di una preda superbamente esposta come invece i cavalli di San Marco a Venezia, che sono il frutto di una rapina.

Il discorso tende tutto verso un suo centro, e anche gli accenni ad una provenienza siciliana delle porte in bronzo, provenienza ormai definitivamente confutata, sono

391 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 141.

392 *Ibidem*.

393 Ivi, p. 180.

accenni mirati. Lo scopo di Borchardt è bensì quello di mostrare la continuità delle influenze greche, ellenistiche e siciliane all'interno del Duomo pisano, che è tuttavi emblema di un'altra magnifica costruzione politica, da lui individuata nell'impero di Federico II di Svevia: «[eine Welt], die sich auf den schwergetriebenen Bleich ausbreitet, versetzt den ganzen Bau mit einem Schlage ins Herz der zum Reiche drängenden Völker- und Zeitaltermischung der Bauperiode».[394]

La costruzione diviene monumento, ed il monumento è un *antiquarium* dove al nuovo, costruito con il marmo delle Apuane, si mescola l'antico, recuperato e commesso al nuovo: iscrizioni di epoca romana, colonne, frammenti e monoliti. La fusione di antico e nuovo rende visibile nella pietra la trasmutazione di quel che si credeva morto e spezzato. Non si tratta dunque di restaurare le morte vestigia di un'epoca passata e farne mostra, ovvero museo, quanto di sussumere nel presente ogni frammento che viene dalla tradizione. Fino ad arrogarsi il diritto di dare nuova vita alle vestigia di tale tradizione: gli antichi sarcofagi venuti alla luce durante i lavori, sono stati sistemati nel Camposanto, qui hanno riacquistato la loro originaria funzione in quanto sono ritornati ancora una volta ad essere sepolcro per le nobili casate pisane.

Il Duomo diviene stilema, la commistione di vitalità proiettata nel futuro è segno tangibile di un'epoca che si vuol eternare, e in questo slancio trascina con sé il passato intero, per quanto frantumato, reinterpretandolo a suo uso e consumo, piegandolo ad una vitalità arbitraria, che cionondimeno lo rende attore sul palcoscenico della storia.

394 R. Borchardt, *Prosa III*, pp. 141-142.

Per quanto Borchardt faccia dell'archeologia *sui generis*, si caratterizza per uno spirito vitalistico che con caparbia ostinazione si oppone al flagello della morte. Annientamento che non solo aleggiava nel tempo in cui viveva, ma di cui era stato testimone in prima persona durante la Prima guerra mondiale.

Troviamo qui come una venatura che percorre tutto il saggio su Pisa e che, sotto altre forme e con altre peculiarità, aveva ispirato i futuristi. Henri Bergson pubblica nel 1907 *L'évolution créatrice*,[395] opera che si interroga sulla capacità dell'uomo di cogliere il senso del tempo, quindi il significato della vita interiore. Esercitando una sottile critica al positivismo, Bergson contesta alla scienza la sua specializzazione settorializzata. Ebbene nell'esperienza umana nulla è separato, nulla è accuratamente delimitato, ma la natura, l'uomo e tutti gli avvenimenti che sono scientificamente indagabili, si contaminano. Uno dei principi della vita che la scienza non può analizzare è proprio l'*élan*, quella spinta che nella natura impedisce di fermarsi, e che fa si che all'annientamento segua nuovamente un movimento che è la tendenza stessa verso cui preme la vita:

> je veux dire que l'élan originel est un élan commun et que, plus on remonte haut, plus les tendances diverses apparaissent comme complémentaires les unes des autres. Tel, le vent qui s'engouffre dans un carrefour se divise en courants d'air divergents, qui ne sont tous qu'un seul et même souffle. L'harmonie, ou plutôt la ' complémentarité', ne se révèle qu'en gros, dans les tendances plutôt que dans les états.[396]

395 Henry Bergson, *L'évolution créatrice*, Alcan, Paris 1907.

396 Ivi, p. 42.

Tale vitalità sarà il segno nascosto dietro la scultura pisana. Nel disporre le figure scolpite seguendo una nuova linea ragionata, Nicola Pisano sostituisce già le prescrizioni della chiesa con un nuovo *Decalogo*, una nuova regola. In perfetto parallelismo con la fondazione di un nuovo ordine monastico, che immancabilmente portava con sé una nuova regola, così Nicola riscrive l'*ordo* della disposizione delle figure, in una acolutìa che riesce in tal modo a creare un nuovo rituale che darà vita ad un nuovo stile e sarà emblema di un nuovo stato.

In questo cammino di ricanonizzazione, la scultura viene subito dopo l'architettura, che già aveva portato a termine il medesimo compito, realizzando le quattro meraviglie, i quattro colossi sul prato meraviglioso di Pisa, ricchi di un pathos che innerva la lotta «eroica» della città che si batte per la sua affermazione.[397]

A questo punto l'autore si pone di fronte a noi con un testo che di per sé è già aperto davanti ai nostri occhi, ma che ha bisogno dello sguardo profetico e visionario del poeta-filologo Borchardt per essere compreso. Il Battistero, messo di fronte al Duomo racchiude un gioiello, il pulpito di Nicola Pisano. Per decifrare questo "testo" che parla una lingua nuova, siamo invitati a cambiare punto di osservazione. Nel modificare la prospettiva dalla quale osservare il pergamo di Nicola Pisano nel Battistero di Pisa, Borchardt stabilisce un parallelo fra il monumento ed il testo, le sculture che sono opera d'arte e libro. Il gioco delle identità continua ad agire a più livelli, il primo è nella specifica caratterizzazione dell'opera in marmo: il pergamo è statico così come lo sono le antiche traduzioni

[397] R. Borchardt, *Prosa III*, p. 49.

medievali, queste venivano fatte quasi trasponendo nella nuova lingua parola dopo parola. E il pergamo stesso è traduzione: la traduzione dei motivi e delle figure ereditati dal canone imposto alle arti plastiche dalla dottrina cristiana. Le figure prescritte dalle vecchie regole sono ora trasposte nella nuova regola, nel nuovo spirito che appartiene ad un'epoca che si riesce solo a tratti ad intravedere. La nuova realtà si svela nel momento della sua creazione: essa non è ancora data, non è conosciuta. Piuttosto è una sorta di escatologia, compare come una visione che emerge dalle cortine del tempo, e si fa portatrice di una più profonda e più ricca finalità. Il mezzo di cui questo nuovo messaggio si serve è una lingua ancora sconosciuta: «die sie nicht spricht, nicht kennt, nicht gelernt hat, und die sie verlangt und liebt, die je gewaltsamer verwirklicht wird, je weniger und weniger sie aussagt».[398]

Nicola dispone di una serie di frammenti di sarcofagi romani e rilievi greci, con essi ricostruisce un «glossario». Ancora una volta la scultura, l'immagine eternata nel marmo, fornisce un linguaggio, una chiave di lettura che rende possibile la trasformazione della scultura in lingua e in testo. Dalla scultura antica greca e romana, dalla quale Nicola aveva ereditato solo frammenti, e per interpretare la quale non aveva una chiave spirituale, egli trae un vocabolario altrettanto frammentario fatto di anatomie, di gesti, espressioni, insomma un'intera *schemata* di cui si serve per comporre un'opera nello stile dei sarcofagi dove la traduzione è un atto di infedeltà.

398 «che non si sa parlare, non si conosce, non è stata imparata, ma che è cercata e amata e che tanto più potentemente si realizza, quanto meno sembra affermarsi», in R. Borchardt, *Prosa III*, p. 145.

Il tradimento nella trasposizione è per Borchardt affatto palese: Nicola tratta il dettaglio come il tratto principale e tutti i tratti principali come se fossero dettagli. Si viene dunque a creare una frattura dovuta proprio alla traduzione. Lo spazio classico non poteva essere calato in questa nuova interpretazione senza contrasto. Borchardt instaura un rapporto di derivazione fra il testo classico, dunque la statuaria greca e romana, e la traduzione che ne effettua Nicola con il suo pulpito. I tratti che si discostano da un'esecuzione puramente classica sono evidenziati dai rapporti di staticità e frammentarietà. Gli attrezzi dello scultore sono la lingua, «Sprache» e l'insieme dei gesti, «Schemata», dunque lo *schemata* è al contempo esempio e glossario. E la traduzione di Nicola è l'istituzione di un *Volgare Illustre* scolpito sul marmo che sarà sviluppato dal figlio Giovanni, il quale a sua volta inciderà nel marmo le figure e le parole, facendo del messaggio un codice iconologico, indagabile a più livelli.

3.10 Pisa e la poesia medievale.

Nella Pisa del Medioevo è davvero affascinante vedere come la costruzione del duomo e le guerre combattute per mare, la riforma della Chiesa e le crociate, i rapporti commerciali e le opere di traduzione fossero legati tra loro.[399] Il commercio parla la lingua della cancelleria, l'arte proclama le novità delle forme plastiche con il linguaggio inusitato di Nicola e Giovanni. L'architettura e la scultura pisane sono dunque dei libri a cielo aperto e Nicola è il traduttore dell'armonia classica in nuove forme

399 Michael Mitterauer, John Morrissey, *Pisa nel Medioevo: potenza sul mare e motore di cultura*, Viella, Roma 2015, p. 9.

plastiche. Giovanni trasferisce il linguaggio paterno nella scultura che si arricchisce di un'espressività mai conosciuta prima. Ambedue gli artisti hanno lasciato un messaggio scritto con il marmo delle loro opere, onore e ornamento dei monumenti pisani. E nel marmo Giovanni lascerà incisa la sua firma e il suo pensiero. Vale la pena ricordare quanto fosse inusuale nel Medioevo per un artista firmare le proprie opere. Fondamentalmente l'artista era un artigiano, un tecnico specializzato in uno specifico mestiere. Sarà in epoche più tarde che si incomincerà a segnare le opere con il nome dell'autore.

A Pisa Giovanni lascia ben due firme e tutte e due nel monumento più importante della città: nel Duomo. In due epigrafi incise da Giovanni stesso, l'una in *pede pulpiti* e la seconda sulla cornice del catino del pergamo, possiamo leggere una sorta di testamento. Quando fu scomposto il pulpito nel XVII secolo, anche le iscrizioni andarono perdute.

Le due epigrafi erano comunque state trascritte da Raffaello Roncioni e da Paolo Tronci, due eruditi pisani vissuti tra il XVI e il XVII secolo.[400] La famiglia dei Marchesi Roncioni era tra l'altro legata a Borchardt da stretti vincoli di amicizia. Sarà poi un figlio del marchese a eseguire la traduzione del saggio *Pisa. Ein Versuch* in italiano. Si può quindi ipotizzare con qualche certezza che Borchardt conoscesse le trascrizioni delle scritte lasciate da Giovanni. Furono questi documenti che permisero di incidere nuovamente le iscrizioni sul pergamo, dopo la sua ricomposizione avvenuta nel 1926. L'autore delle iscrizioni, lo stesso Giovanni Pisano, dichiara orgogliosamente l'assoluta novità della sua arte e si mostra

400 Ottavio Banti, a c. di, *Poesia a Pisa nel Medioevo: antologia di autori pisani nei secoli XI -XIV*, Pacini, Pisa 2006, p. 57.

deluso per la poca attenzione che riceve da parte dei suoi contemporanei. Il linguaggio delle due epigrafi è asciutto e oscuro in alcuni passaggi. Tale oscurità ha dato luogo a interventi contrastanti nel tentativo di interpretare correttamente il testo. La frase che contiene «nato a Pisa» è stata attribuita ora a Nello di Falcone, operaio dell'Opera del Duomo, ora a Giovanni.

Naturalmente sembra del tutto coerente l'interpretazione che vede la frase riferita a Giovanni stesso, il testo dice: «esiste forse un altro artista che, come questo Giovanni, nato a Pisa, sia dotato dell'arte della scultura che, nella gerarchia delle arti, è la più pura?». La frase che segue chiede non tanto di lodare l'artista quanto di giudicare le sue opere e le capacità che Dio gli ha concesso e testimonia il dramma di un grande artista che chiede al pubblico di farsi giudice della sua arte.[401] Un pubblico che fino a quel momento doveva aver dimostrato poca attenzione alla sua opera, tanto da fargli asserire che non era preparato abbastanza per arrivare a comprendere la sua arte e poterne apprezzare la grande novità. L'amarezza, mista all'orgoglio di chi conosce il proprio valore, traspare dalle parole che così recitano:

> In questa opera Giovanni, cercando per mare e per terra, sperimentò numerose forme espressive d'arte, e propose, seppur con grande fatica, senza chiedere niente in cambio, modelli da imitare. Ora egli lamenta «Non sono stato abbastanza accorto: più davo dimostrazioni di nuove esperienze, più sperimentavo critiche ostili; ma sopporto questa pena con rassegnazione e animo sereno». Perché io possa cancellare in lui ogni risentimento e mitigargli il dolore, e per implorare che sia trattato con riguardo

401 Ivi, p. 59.

unisco il conforto con queste parole: «Colui che critica chi è degno di corona dà prova di essere incapace di giudicare; così, palesando la propria inadeguatezza, esalta proprio colui che egli critica».[402]

La seconda epigrafe, che si trova incisa nella base del catino del pergamo, loda la bellezza dell'opera. Giovanni realizzò da solo il pergamo verso la fine del 1311, a Pisa all'epoca era podestà e capitano generale il conte Federico di Montefeltro. Era un periodo pieno di difficoltà, ma grazie all'aiuto di Nello di Falcone, Giovanni poté portare a termine la sua opera. Nell'iscrizione Giovanni domanda ancora se vi sia artista pari a lui, così eccelso nell'arte della scultura. La scultura è l'arte più prossima al modello della natura e Giovanni riuscì a compiere opere mirabili, indipendentemente dai materiali usati. Altri artisti chiedono lodi, Giovanni chiede invece che per lui parlino le sue opere. Il cenno finale è ancora una volta rivolto al Cristo che lo ha preferito, lo ha dotato di capacità straordinarie che ad altri ha negato:[403]

Sia lode a Dio che è Verità. Egli, che ha creato perfette tutte le cose: è lui che concesse ad un uomo di scolpire queste immagini bellissime. Quest'opera la portarono a compimento con grande maestria unicamente le mani di Giovanni, figlio del fu Nicola, in questo anno del Signore mille trecento undici ormai quasi trascorso, quando già reggeva Pisa, ora concorde ora divisa, Federico, conte di

402 «Circuit hic amnes mundi partesque Iohannes plurima temptando gratis discenda parando, queque labori gravi. Nunc clamat: "Non bene cavi: dum plus monstravi plus hostica damna probavi; corde sed ignavi penam fero mente suavi". Ut sibi livorem tollam mitigemque dolorem et decus implorem, versibus acdo rorem: "Se probat indignumreprobans diademate dignum; sic, hunc quem reprobat, se reprobando probat"», Ivi, pp. 59-60.

403 Ivi, p. 61.

> Montefeltro. Lui con l'aiuto di Nello di Falcone, che aveva l'incarico di provvedere a questa impresa e anche di curare gli interessi dell'Opera (del Duomo). Esiste alcuno che, come questo Giovanni, nato in Pisa, sia dotato dell'arte della scultura, che più di tutte le altre arti è schietta? Egli scolpì (con uguale maestria) nella pietra, nel legno e nell'oro opere splendide; se anche avesse voluto non avrebbe saputo scolpire figure brutte o deformi. Molti scultori assegnano a sé stessi l'onore della lode. Egli scolpì statue stupende e di vario genere. Chiunque tu sia, se ne apprezzerai la bellezza, sarai giudicato positivamente per aver dato prova di retto giudizio. O Cristo, sii misericordioso verso colui a cui furono dati tali doni. Amen.[404]

Anche questa iscrizione fu nuovamente incisa al momento della ricomposizione del pulpito. Avvenimenti fortuiti faranno dunque si che monumenti si trasformino in testi: le iscrizioni erano state ricopiate da Roncioni e Tronci, dunque erano sopravvissute non più come marmo inciso, ma come testi tout-court; e verranno "tradotte" nuovamente sul marmo dopo tre secoli.

Ma il Duomo è un libro aperto con ancora molte pagine a disposizione del lettore. Borchardt ci ricorda come la costruzione del Duomo avvenisse dopo le fortunate avventure che tanto bottino avevano portato nelle casse della città. E troviamo narrate le antiche gesta di Pisa in

404 «Laudo Deum verum, per quem sunt optima rerum, Qui dedit has puras hominem formare figuras. Hoc opus, his annis Domini, sculpsere Iohannis arte manus sole, quondam natique Nichole: cursis undenis tercentum milleque plenis, iam dominante Pisis, concordibus atque divisis, comite, tunc dico, Montis Feltri Federico; hic assistente Nello Falconis habente hoc opus in cura necnon Opere quoque iura. Et Pisis natus ut Iohannes iste dotatus artis sculpture pre cunctis ordine pure? Sculpens in petra, ligno, auro splendida, tetra sculpere nescisset vel turpia si voluisset. Plures sculpturas fecit variasque figuras: quisquis miraris tunc recto iure probaris. Christe miserere cuit alia dona fuere. Amen», Ivi, pp. 61-62.

un'epigrafe che troviamo oggi nel paramento della prima arcata cieca di sinistra sulla facciata del Duomo. Le date che possiamo leggere sono state scolpite successivamente. Il breve carme consta di ventisei versi che celebrano le gesta di Pisa la quale si è battuta valorosamente contro i musulmani di Sicilia e d'Africa. La forma è elaborata, ricca di figure retoriche e fa riferimento ad avvenimenti storici realmente accaduti e confermati da altre fonti storiche.[405]

Nel proemio l'autore sottolinea come colui che si accinga a cantare le lodi di Pisa si trovi in difficoltà, l'impresa è tanto complessa che dovrà rinunciare. Segue poi l'enumerazione dei nemici che furono valorosamente sgominati e delle città conquistate. Altrettanto importante è l'epigrafe che celebra la cattedrale di Pisa; posta non lontano dall'epigrafe precedente, ci fa conoscere la data della fondazione della cattedrale, costruita dai suoi cittadini al tempo del vescovo Guido da Pavia. Sempre sulla facciata, a sinistra della porta centrale, un'altra epigrafe narra un episodio cruciale della storia di Pisa. Si tratta dell'incursione della flotta pisana nel porto di Palermo, incursione vittoriosa con la quale Pisa finanziò la costruzione della sua Cattedrale. Di tutte queste vicende Borchardt fa menzione nella genealogia delle fortune pisane, la cui gloria si era costruita con le vittorie contro i saraceni e alle Baleari.[406]

Sempre sulla facciata è murata l'epigrafe con l'elogio di Buscheto, il mirabile architetto della Cattedrale «der erste Dombaumeister».[407] La sua opera viene paragonata a quella di due esempi dell'ingegno umano: Ulisse e Dedalo. Ulisse se ne era servito per distruggere Troia e Dedalo per

405 Ivi, p. 9.
406 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 122.
407 Ivi, p. 134.

costruire un labirinto per la morte. Al contrario dei due eroi greci, Buscheto ha usato la sua astuzia e le sue capacità tecniche per perpetrare nella pietra la sublimità di una costruzione vitale. L'opera di Buscheto non ha uguali e la sua morte viene ricordata come il felice ritorno alla vera patria.[408] L'elogio di Buscheto prosegue nella cartella scolpita al centro del suo sarcofago. Fanno spicco le sue qualità di inventore che riuscì a progettare grandi macchine capaci di sollevare enormi pesi. Infine parole di encomio sono scolpite sull'architrave alla base del timpano che si trova sopra il sarcofago.

Ricordiamo un'altra opera, il *Carmen in victoriam pisanorum*, composto in settantre strofe, opera di un chierico che volle narrare le gesta pisane contro due città dell'Africa settentrionale. Pisa nell'immaginario dell'autore e dei suoi contemporanei, è vista come la novella Roma, e come Roma aveva rinnovato le sue imprese contro Cartagine. La spedizione, una vera e propria crociata condotta con il beneplacito di papa Vittore III, ebbe esito vittorioso e procurò un lauto bottino a Pisa che poté costruire una chiesa dedicata al protettore San Sisto e fare elargizioni alla cattedrale e al suo clero. Interessante è notare il paragone che fin dai primi versi viene istituito fra Pisa e Roma: «Mentre mi accingo a raccontare queste gesta dei gloriosi Pisani mi ritornano alla mente le imprese dei Romani antichi; infatti Pisa ora diffonde di sé una fama straordinaria, come quella che Roma si guadagnò vincendo Cartagine».[409]

La *Romanitas Pisana* si esprime a più livelli, solitamente indicando le emergenze architettoniche pisane, viene messa in luce l'abbondanza di spoglie antiche

408 Ivi, pp. 18-19.
409 Ivi, p. 21.

utilizzate.[410] Vasari scrive «Questo tempio [...] fu edificato e ornato dai pisani d'infinite spoglie condotte per mare, essendo eglino nel colmo della grandezza loro, di diversi lontanissimi luoghi».[411] La ricchezza della città veniva misurata dalla quantità delle spoglie, e a Pisa molte di queste arrivavano direttamente da Roma. Dunque non si trattava tanto di un proficuo materiale edilizio, avevano bensì una forse valenza simbolica.[412] Si voleva riprodurre materialmente un legame ed un collegamento con l'antichità:

> Appropriandosi delle spoglie di Roma, Pisa non voleva certo rivendicare una supremazia, ma esprimere un trasferimento di potenza, di gloria e di grandezza dall'antica città imperiale. Voleva manifestare un'aspirazione imperiale. Richiamandosi a Roma, voleva legittimare la posizione di potere raggiunta.[413]

Borchardt evoca la *romanitas* pisana sotto un duplice aspetto. Se da un lato Roma sarà la rivale di Pisa, la città alla quale resisterà in armi, «das große Gegenrom»,[414] dall'altro ne sarà l'erede in quanto città imperiale nella quale l'antica stirpe di Roma è rinnovata. La narrazione della romanità sarà un aspetto peculiare del testo su Pisa, in quegli stessi anni il fascismo italiano si era appropriato del mito della missione di Roma nel mondo facendone l'elemento preponderante della propaganda di regime.[415] I classicisti sosterranno la propaganda, escono dall'ambito

410 M. Mitterauer, J. Morrisey, *Pisa nel Medioevo*, cit., p. 239.
411 *Ibidem*.
412 *Ibidem*.
413 M. Mitterauer, J. Morrisey, *Pisa nel Medioevo*, cit., p. 242.
414 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 130.
415 Mariella Cagnetta, *Antichisti e impero fascista*, Dedalo, Bari 1979, p. 11.

tecnico degli studi e diventano educatori assumendo un impegno ideologico. Si sviluppano procedimenti analogici per cui vengono suggeriti paralleli storici fra l'antica strategia romana e i modelli politici del regime.[416] L'obiettivo è dunque la valorizzazione politica della romanità al servizio della divulgazione. L'Italia, nata dal movimento risorgimentale, sente forte il legame con la storia romana, a questo senso di appartenenza si sovrappone una lettura che vede nella Roma antica la dominatrice del mondo. Giovanni Pascoli terrà un discorso nel teatro di Barga per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, nel quale auspica un futuro in cui la potenza coloniale romana possa ancora realizzarsi. E la missione di Roma doveva ancora essere quella civilizzatrice.[417]

Per Borchardt l'impero pisano nasce invece dalla commistione di popoli, e i monumenti pisani, il Duomo in particolare, assumono nella loro struttura elementi della tradizione classica romana: ai blocchi di marmo apuano vengono commessi frammenti di iscrizioni imperiali, le colonne vengono nuovamente innalzate nelle navate delle chiese, i lacerti inseriti nel corpo delle costruzione come pietre vive: «zu den toten traten die lebenden Steine [...] Alle Römersarkophage, die der Boden getragen oder ergeben hatte, standen als Adelgrüfte auf geweihtem Grunde um die Gerüste».[418]

Una sintesi fra spoglie e reliquie si realizzava proprio con la sepoltura in sarcofago. Poiché nell'alto Medioevo non si scolpivano più sarcofagi, i nobili che desideravano una sepoltura monumentale ricorrevano alle spoglie antiche. Era una pratica venuta dall'oriente, un uso

416 Ivi, p. 12.
417 Ivi, p. 22.
418 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 142.

bizantino che continuò ad essere in vigore dopo la fine del millennio anche in Occidente.[419] Nel 1076 a Pisa la Marchesa Beatrice fu sepolta in un sarcofago e l'aristocrazia pisana iniziò subito ad adottare questa nuova usanza. Nel frattempo nuovi sarcofagi arrivavano a Pisa da Roma via mare, e furono sistemati nel duomo e nelle sue vicinanze. Intanto la sepoltura in sarcofago era diventata un duplice segno di distinzione: se da un lato evocava la nobiltà della famiglia, dall'altro era segno di particolare santità del personaggio che vi veniva tumulato.[420] Le spoglie che arrivano in città venivano infine presentate come trofei, e si provvedeva quindi a inserirle in modo adeguato nel contesto edilizio e architettonico della città, a testimonianza della potenza pisanaa. Scrive Mitterauer:

> Il Grifone islamico in bronzo, la cui iscrizione cufica era del tutto incomprensibile per i pisani, in quanto essere mezzo aquila e mezzo leone era interpretato come un animale simboleggiante il Cristo, e quindi appropriato per essere posto a completamento del tetto del duomo.[421]

Per Borchardt il grifone rappresenta un'antica offerta votiva, e lo contrappone ai cavalli di san Marco a Venezia, che sono invece frutto di rapina. Dunque la derivazione da un nobile passato, i legami con l'antichità non vengono esaltati in quanto segni di una lotta verso una nuova barbarie, come sarà nella retorica fascista. L'analisi storica non scenderà mai al livello ideologico della

419 M. Mitterauer, J. Morrisey, *Pisa nel Medioevo*, cit., p. 243.

420 Ivi, p. 244.

421 Michael Mitterauer, Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann, *Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst*, Dausien Verlag, Hanau 1989, p. 158.

propaganda di regime che accostava sullo stesso piano un modello storico a una realtà ben più modesta.

A Pisa si manifesta l'atteggiamento artistico che assume l'antichità e la porta verso un nuovo sviluppo. Le forme già conosciute furono così inserite in creazioni originali, dove il passaggio dalla classicità alle nuove forme della scultura si fa evidente.[422]

Ma c'è un altro aspetto che si rivela in trasparenza nella prosa di Borchardt, in riferimento all'uso dei sarcofagi, sia come sepoltura sia come immagine della tradizione artistica classica: «Die immense Freiung war zugleich Bauplatz und Friedhof».[423] Il legame con la romanità si realizza dunque all'interno di uno scambio totale, dove si intrecciano vita e morte: spoglie del passato servono ai morti del presente e il sepolcreto antico è anche libro per l'arte di Nicola che vi legge la tradizione classica e la fa rinascere nel marmo nuovo. Dunque dal legame con l'antichità Pisa non deriva un diritto al dominio, ma una vivacità politica e culturale che si esplicita innanzitutto nella costruzione dei grandi monumenti pisani. I quali portano incisa la storia di Pisa in lettere di marmo, pagine che sono sulle facciate dei monumenti, nelle lapidi incastonate sulle fiancate del Duomo, nel catino e ai piedi del pulpito, oltre che nei bassorilievi scolpiti nel pergamo del Duomo e del Battistero.

422 M. Mitterauer, J. Morrisey, *Pisa nel Medioevo*, cit., p. 245.
423 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 142.

4. CAPITOLO

Il rapporto con la poesia occitanica

4.1 Rudolf Borchardt e la poesia provenzale.

Dopo la figura e l'opera di Giovanni Pisano, sapientemente collegate alla maestria poetica di Dante, Borchardt introduce sulla scena pisana Arnaut Daniel: il terzo elemento di quella trinità, peraltro centrale nella sua opera, il poeta per eccellenza,[424] indubbiamente una controfigura autoriale ma anche un esempio di grande poesia che ha attraversato i secoli ed è stata fonte inesauribile di ispirazione.

Mir gefällt zu wissen von toten Ländern
Wie mit Augen die sie lebendig sahn.
Sie sind wie mit ganz gewirkten Gewändern
Mit starrenden Namen angetan
Mir gefällt Provenze und Catalan,
Navarra und Pisa und Corinth;
Von Trapezunt
Ist nicht weit über Meer zu meinen Gedanken.
Mit Sommer-Wind
Und Möven gings über den Sund.[425]

424 Desidero ringraziare la Professoressa Lucia Lazzerini che ha accettato di leggere il presente capitolo e con la quale ho potuto discutere singoli aspetti: non pochi spunti sono derivati da questi colloqui.

425 Si tratta di una poesia che Borchardt non ha mai terminato, fa parte di una serie di materiali lasciati in sospeso che vengono datati dai curatori fra il 1898 e il 1903, comunque composti durante periodi di soggiorno in Italia. Vedi in R. Borchardt, *Gedichte II, Übertragungen II*, p. 403.

Così scrive Borchardt, affidando ai versi la sua predilezione per le glorie che la storia ha visto soccombere, e che giacciono ricoperte dalla polvere dei secoli. Trebisonda, mitica città carovaniera, il cui splendido impero dovette cedere all'arrivo della dinastia ottomana;[426] Corinto, la città dorica che dopo essersi ribellata a Roma fu rasa al suolo per terribile vendetta. Dunque sin dalle pagine giovanili ritroviamo in Borchardt l'interesse per un mondo scomparso, per quelle terre morte ma ricche di storia di cui la Provenza e Pisa sono compagne ideali fin nella condivisione di una rovinosa fine. Roma, eterna avversaria di Pisa, l'«anti-Roma»[427] che a lungo ne aveva rifiutato il dominio e l'egemonia, nella prosa di Borchardt viene ricordata come la carnefice di Corinto, «die Henkerin Korinths».[428]

La Provenza, destinata a soccombere davanti all'avanzare del dominio francese, riveste un ruolo particolarmente importante nell'opera di Borchardt. È stata teatro del maggiore avvenimento letterario del medioevo quando fra la fine del 1100 e l'inizio del 1200 ha visto nascere la poesia dei trovatori. Una felice parabola di breve ma non effimera durata, e che se presto è sfiorita ha comunque lasciato una profonda impronta nella storia letteraria. Già nel 1323 sette nobili cittadini tolosani si riuniscono per fondare il *Consistori del Gai Saber*[429] e rinnovare lo splendore della poesia dei trovatori, un

426 Il testo di Fallmerayer rimane uno dei più interessanti contributi sulla storia della città: Jakob Philipp Fallmerayer, *Geschichte des Kaiserthums von Trapezunt*, A. Weber, München 1827.

427 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 122.

428 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 116.

429 George Passerat, *L'Église et la poésie: les débuts du Consistori del Gai Saber* in *Eglise et culture en France méridionale XIIe et XIVe siècle*, a c. di Jean-Luis Biget, Privat, Toulouse 2000, pp. 443-473.

avvenimento che già apparteneva al passato. Gatien-Arnoult, storico e membro de l'*Académie des Jeux Floraux* di Tolosa, una sopravvivenza moderna del medievale *Consistori*, nella sua raccolta di poesie dei trovatori, pubblicata nel 1849,[430] racconta la vicenda di questa particolare accademia. Proprio a Tolosa, città ormai decaduta che aveva visto tramontare i suoi fasti di città capitale, sette uomini colti, appartenenti alla migliore società tolosana, si incontrano per ridare vita alla poesia dei loro antenati. Nate nella terra di Provenza, le canzoni dei trovatori racchiudevano ancora tutto lo splendore di una ricchissima tradizione poetica. Per non dimenticare questa gloria passata eppur viva, istituirono allora il *Consistori*:

> Au commencement du XIV siècle, il se rencontra dans la principale ville de ce Midi récemment subjugué, dans Toulouse, désormais déchue de ses splendeurs de capitale, sept hommes d'élite, qui attachés de cœur à cette poésie qui rappelait la gloire de leurs pères et la grandeur tombée de leur pays, voulurent en perpétuer la culture dans des jeux littéraires. Telle fut l'origine du collège des sept Troubadours de Toulouse, c'est-à-dire de l'école poétique romane instituée dans cette ville, en 1323.[431]

Il tentativo di dare nuovo impulso alla tradizione lirica occitanica rendeva tuttavia manifesto proprio l'oblio

430 Adolphe-Félix Gatien-Arnoult, *Les joies du gay savoir. Recueil de poésies en langue romane couronnés par le consistoire de la gaie-science de Toulouse, depuis l'an 1324, jusques en l'an 1498 avec la traduction littéraire et des notes par Dr. J.B. Noulet*, Edouard Privat, Toulouse 1849. Un'interessante e specifica trattazione della nascita e del lavoro svolto da questa compagnia si trova nelle opere di A. Jeanroy, *Une Academie six fois séculaire: l'Académie des Jeux Floraux*, in *Revue bleue*, ottobre 1913; A. Jeanroy, *Les Joies du Gai Savoir*, Tolosa 1914; interessante è anche il testo di J. Anglade, *Les Leys d'Amors*, Toulouse 1919.

431 A. F. Gatien-Arnoult, *Les joies du gay savoir*, cit., p. IX.

in cui questa era scivolata: la poesia dei trovatori era diventata ormai un oggetto di culto, «un'*ars dictandi*» che aveva però visto tramontare la sua migliore stagione creativa.[432] Ma non sarà un tramonto definitivo, il lascito più straordinario di questa poesia si potrà trovare in tutte le culture europee che avevano assorbito la sua eredità. Ci potremmo dunque chiedere come mai Borchardt scelga fra una rosa di poeti, dei quali comunque traduce le opere, proprio Arnaut e quali peculiarità in questo autore lo abbiano interessato fino a farne una figura centrale del suo saggio.Nell'approfondire la figura di Arnaut non ci sono molte varianti: tutti i testi concordano nel tramandare una biografia alquanto scarna.[433] Canello[434] ci ha lasciato

[432] Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Mucchi, Modena 2010, p. 7.

[433] Le biografie dei trovatori sono desunte dalle *vidas*, narrazioni schematiche che danno informazioni sul luogo di nascita del trovatore, sui suoi studi, sulla condizione della famiglia di origine, le corti presso le quali si trattenne e altri dettagli che possono talvolta indicare a chi sono rivolti i versi o a quale circostanza sono dovuti. Le *razos* invece sono componimenti che illustrano brevemente le circostanze o i motivi dei poemi. Ambedue i tipi di testo si trovano spesso all'interno dei canzonieri. Sappiamo peraltro che Uc de Saint-Circ, poeta alla corte di Alberico da Romano, è l'autore di un nutrito gruppo di *vidas*. Di umili origini, fu chierico mancato; si fece allora giullare andando di corte in corte, entrò così in contatto con i più importanti centri della cultura occitanica. Nella crociata contro gli Albigesi si schiera dalla loro parte, dopo la sfortunata impresa che vede la vittoria dei Francesi inizia una vita errabonda per poi stabilirsi nella Marca Trevisana, alla corte di Alberico da Romano. Compose sia *vidas* che poesie, di cui 44 sono state conservate. Le *vidas,* affidabili più che altro per le notizie sulla provenienza dei trovatori, furono composte essenzialmente per fornire una chiave d'accesso ai componimenti lirici, offrendo un referente preciso all'io lirico che si manifesta nella poesia. Il dettato lirico, spesso ambiguo e sfuggente, assume così un carattere del tutto diverso, fino a banalizzarsi riducendosi a una sola storia, un evento. Con l'intento di avvicinare un pubblico ben diverso da quello originale, e rendere accessibile il verso, si danno nomi alle dame, ai castelli. Si perdono così i giochi ermeneutici e onomastici, i valori dei *senhals*. «La complessa ideologia della *fin'amor* scade a mero esercizio letterario e mondano», scrive Lazzerini. Con l'annullamento della dimensione simbolica e la conversione dei motivi poetici in riferimenti oggettivi, Uc redige interpretazioni sicure, che non facciano scattare i sospetti dei tutori dell'ortodossia, dopo quanto è avvenuto in Occitania. Cfr. Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, cit., p. 152 e p.155; cfr. anche William Burgwinkle, *The chansonniers as books*, in *The troubadours. An introduction*, ed. Simon Gaunt, Sarah Kay, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 246-262.

[434] Ugo Angelo Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, *ed. critica corredata delle varianti di tutti i manoscritti, d'un'introduzione storico-letteraria e di versione, note, rimario e glossario*, Niemeyer, Halle 1883.

un'opera che è interamente dedicata alla vita e alle canzoni di Arnaut; il libro fu pubblicato a Halle nel 1883 e Borchardt stesso attinse a questa fonte.[435]

Arnaut nacque nel paese di Ribèrac fra il 1180 e il 1200, datazione che trova concorde gli studiosi, non ultimo il Dietz.[436] Di estrazione sociale non modesta, Arnaut aveva studiato la letteratura latina e si dilettava nella composizione di rime ricercate. Il suo amore era tutto rivolto a una nobildonna aragonese di nome Laura, e quando questa fu con lui severa la definì *aura amara*.[437] Amò poi una dama della Guascogna chiamata Meglio-di-bene dalla quale non fu mai compiaciuto. Abbandonati gli studi letterari, visse facendo il giullare. Evento questo che viene confermato da una serie di riscontri ottenuti comparando quanto Arnaut narra nelle sue liriche con i racconti delle cronache del tempo.[438]

Di lui si ricordano infine le grandi ristrettezze in cui versava e quanto dovesse penare per vivere.[439] Della sua produzione poetica ci restano diciotto canzoni, opere nelle quali possiamo notare la peculiarità tutta arnaldiana che predilige il componimento ben definito, ricco di vocaboli che delimitano, con un andamento concentrico, i sentimenti e le immagini che tutte convergono verso un'idea centrale. Se la personificazione dell'amore è un tratto comune ai trovatori, Arnaut è capace di spingere questa personificazione per tutte le stanze di una stessa canzone: amore parla e agisce come un vero personaggio indipendente. Mentre gli altri autori lasciano parlare la natura, nella quale sembrano volersi perdere, Arnaut vuole

435 M. Marianelli, a c. di, *Pisa. Solitudine di un impero*, cit., n. 5 al capitolo IV, p. 127.
436 U. A. Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello,* op. cit., p. 4.
437 Ivi, p. 10.
438 Ivi, p. 7.
439 Ivi, p. 8

dominarla, almeno con il verso. Attinge così a soggetti ricchi di antitesi,[440] qualità che permea tutta la sua poesia, caratterizzata in modo specifico da una ricercata artificiosità della forma e dal verso ermetico.

La poesia di Arnaut si contraddistingue sia dal punto di vista della lingua che dello stile, raggiunge una purezza formale che ne diventa indubbiamente il principale tratto distintivo. Come un fabbro, così lo vede Dante,[441] piega la lingua ai suoi voleri, crea nuove espressioni, impiega giochi di parole e inanella costruzioni semantiche ardite. Molti dei vocaboli presenti nelle sue composizioni non ricorrono mai nel vocabolario degli altri trovatori a lui contemporanei.[442] Seguendo la lezione di Arnaut, Dante comporrà la prima sestina in lingua italiana.

Borchardt nel saggio *Epilegomena zu Dante II* sottolinea l'importanza della lirica arnaldiana nell'opera di Dante e afferma che il *sommo poeta* aveva potuto assumere il controllo delle sue capacità proprio grazie alla conoscenza del lavoro poetico di Arnaut Daniel: «[e]rst durch Arnaut hat Dante sich ein Herz fassen können, sich aller seiner Möglichkeit überzuordnen und mit ihr zu schalten, wie sein universaler Plan verlangte».[443] Il valore di Arnaut è dunque tangibile e si è addirittura trasferito nella creazione poetica dantesca dove ancora oggi ci è possibile rintracciarne documento e indizio. Ma Dante prendendo Arnaut a modello non ne ha tanto ripetuto l'esperienza poetica, ne ha piuttosto inseguito l'orma, cercando uno stile che vuole essere perfetto e che nei suoi rimandi rivela tratti ermetici di squisita fattura.

440 Ivi, p. 12.
441 Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio, XXVI, 115-120.
442 Ivi, p. 15.
443 R. Borchardt, *Prosa II*, p. 513.

La poesia di Arnaut in virtù del suo linguaggio raffinato ed elevato è riservata ai conoscitori e agli amanti del verso chiuso che risulta oscuro all'orecchio dei profani. Il senso ultimo della parola poetica in Arnaut si distacca per quanto possibile dal senso ordinario e dall'uso quotidiano. Il virtuosismo del poeta restituisce un verso con ritmi nuovi e un significato apparentemente chiaro, in realtà nascosto nelle pieghe più profonde dei possibili significati simbolici di una lingua estremamente ricercata.

Nella scelta formale del *trobar clus*[444] si rivela dunque la preoccupazione per la compiutezza della forma, conchiusa e perfetta.[445] E quell'ermetismo proprio della forma chiusa,[446] del quale Arnaut aveva dato prove magistrali, continuerà ad essere fonte di ispirazione per i poeti dei secoli a venire. Il verso ricco, elaborato e capace di esprimere le bellezze più recondite della lingua, sfruttandone tutta la capacità creativa è uno degli aspetti che Borchardt predilige in Arnaut. In trasparenza ci rivela così la sua concezione dell'arte poetica che reputa alla stregua di una natura feconda; non possesso esclusivo di un seppur grande autore in sé concluso, ma forza vitale, capace di generare poesia e arte tutte le volte che viene avvicinata.

444 Per una trattazione esauriente dei trovatori, delle forme poetiche e metriche della loro lirica e della loro influenza rimandiamo ai seguenti autori: Joseph Anglade, *Les Troubadours. Leurs vies, leurs oeuvres, leurs influence*, Paris 1929 ; Alfred Jeanroy, *La poésie des Troubadours, I-II*, Tolosa/Parigi 1934 ; *The Troubadours. An introduction*, ed. by Simon Gaunt and Sarah Kay, *op. cit*.; Francesco Piccolo, *Arte e poesia dei trovatori*, Ricciardi, Napoli 1938.

445 Joseph Anglade, *Les Troubadours*, *op.cit*., p. 52.

446 Il *trobar clus* è lo stile della composizione proprio della poesia occitanica che ricerca una forma difficile, ermetica. Il suo opposto è il *trobar leu* che predilige invece una forma più lieve, meno chiusa. In realtà trovatori che utilizzano il *trobar leu* non sono meno difficili da analizzare degli altri, si tratta pur sempre di una forma lirica allegorica, i cui significati sono spesso sfuggenti, i temi sono spesso nascosti e di complessa intepretazione. Si tratta dunque di una suddivisione che deve però tener conto della natura stessa di questa poesia, ermetica, aristocratica e rarefatta.

Il poeta diventa allora mezzo e strumento di una continua eterosi letteraria. Proprio nel linguaggio della botanica il concetto di eterosi viene anche definito «lussureggiamento degli ibridi», per sottolineare la forza di cui gli ibridi, nati dall'incontro di due linee pure, sono portatori, più resistenti e produttivi dei loro progenitori: «Die Pflanzenlehre weiß von der besonderen Wüchsigkeit der auf dem Wege der Heterose entstandenen Abkömmlinge einer frischen Bastardierung zu berichten».[447]

Il giardiniere e il suo armamentario linguistico hanno un grande spazio nella vita di Borchardt; la passione botanica che gli faceva ricercare i semi più esotici accanto alle piante più comuni, per ridare vita ai giardini abbandonati delle ville del contado pisano, si trasferisce continuamente nell'indagine storico-letteraria dove Borchardt individuava piani ed avvenimenti che sottostavano alle medesime leggi che guidavano la propagazione degli ibridi: «[w]enn die Geschichte [...] Heterosen kennt, wie die des Pflanzenreiches, so unterliegen sie hier den gleichen Gesetzen wie dort».[448] Nel 1938 riuscirà a raccogliere in un testo le sue conoscenze e la sua predilezione mai sopita per il mondo dei fiori e dei giardini, un interesse che non si spense neanche durante i più tristi momenti della guerra.[449]

Il concetto di eterosi che Borchardt ci propone prendendo spunto dalla botanica, per istituire un parallelo fra le forze che governano la poesia, la storia e quelle che guidano la natura, non è altro che un'ulteriore trasformazione del pensiero già espresso da Novalis. Questi

447 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 169.

448 Ivi, p. 204.

449 R. Borchardt, *Der Leidenschaftlicher Gärtner*, in *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hrsg. v. Marie Luise Borchardt unter Mitarbeit v. Ernst Zinn u. Ulrich Ott, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1968.

narra di una natura che, seppur sembri muta, ha in sé un potere vivificante e misterioso che solo il poeta sa intendere e decifrare.[450] Questa è dunque una forza generatrice che si manifesta in una correlazione universale, in sintonia dunque con lo spirito che ritroviamo nella poesia di Baudelaire, in particolare nelle *Correspondances* ma anche nella *Chambre double* dove i fiori e gli oggetti parlano una loro lingua che tuttavia è muta.[451] Il poeta allora sarà l'unico capace di decifrare questo linguaggio che solo per lui riacquisterà suono e significato. Una sorta di *trobar clus* anche questo, che nel Novecento ci propone nuovamente la poesia di Raboni, nella quale l'interesse per la lirica di Baudelaire si commette a quello per i versi di Arnaut.[452]

E dunque il ceppo dal quale si era strappato Arnaut aveva dato frutti eccellenti, ibridi di pregevole forza. Nel medioevo la sfera d'influenza della lingua d'oc e della sua poesia arrivava fino alla Loira e ai Vosgi meridionali.[453] I poeti Tolosani cercavano la *dona Sciensa* che avrebbe elargito il *gai saber*. Si allude qui alla donna fonte di poesia richiamandosi dunque al canto dei trovatori che avevano al centro del loro *trobar* la figura di *midons*.[454]

450 Cfr. Dennis F. Mahoney, *Die Poetisierung der Natur bei Novalis. Beweggründe, Gestaltung, Folgen*, Bouvier, Bonn 1980, p. 27; Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Gedichte, Die Lehrlinge zu Sais*, hrsg. v. Johannes Mahr, Reclam, Ditzingen 1997.

451 Charles Baudelaire, *Correspondances*, in *Les Fleurs du mal* ; *La chambre double*, in *Le spleen de Paris*, Œuvres complètes, tome I Édition de Claude Pichois, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris T.1 1975 e 1990, T. II 1976 e 1985.

452 Giovanni Raboni, *Versi guerrieri e amorosi*, Einaudi, Torino 1990, l'ultima sezione della raccolta porta il titolo alquanto significativo di *Reliquie arnaldiane*. Una delle poesie è in effetti una vera traduzione di una canzone di Arnaut Daniel mentre le altre sono ispirate alla produzione arnaldiana.

453 L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, cit., *Ibidem*.

454 *Midons* è la dama alla quale sono dovute tutte le attenzioni e i servigi che spettano a un signore feudale. Essa è la personificazione stessa della *fin'amor*, iraggiungibile permette al trovatore di affinare il suo desiderio, per coglierne non certo il compimento, bensì il perfezionamento. Poiché

Trobar del resto aveva una duplice possibilità di significato. Se da un lato indicava il "trovare", quale processo che porta alla scoperta, al contempo abbracciava il significato di "cantare in forma poetica". È proprio in questa molteplicità di valenze significanti che va ricercata la più ricca eredità della poesia provenzale. I poeti in lingua volgare hanno così trasmesso

> la loro lezione ricca di *doctrina abscondita* alla poesia occidentale. Nella polisemia della *dona* e del *trobar* si compendia un'esperienza intellettuale decisiva per la nostra cultura: il motivo fondamentale che ha determinato l'assunzione a modello è proprio l'addensarsi di più livelli semantici, con trasmutazioni continue, sfuggenti dall'uno all'altro; una caratteristica che non è prerogativa dei trovatori ermetici, degli adepti del *trobar clus*, ma tratto costante e quasi fisiologico.[455]

Dunque direttamente da questa tradizione proviene una lettura pluridimensionale, che sembra ricondurre, in un legame concentrico con la più antica tradizione della Sacra Scrittura, che adottava il metodo esegetico simbolico dei Padri della Chiesa, all'applicazione poetica dei quattro sensi: il senso letterale, quello allegorico, il morale e l'anagogico. Gli stessi sensi che Dante nella seconda parte del *Convivio* raccomanderà per l'interpretazione dei testi.[456] E fra questi il significato allegorico, sotteso al testo e nascosto nella profondità delle pieghe linguistiche,

lì risiede la gratificazione vera dell'amante; vedi L. Lazzerini, *Les troubadours et la Sagesse*, Moustier Ventadour (Association Carrefour Ventadour), 2013, p. 7.

455 L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, cit., Ivi, p. 8.

456 Dante Alighieri, *Convivio II, 1*.

svolgerà un ruolo imprescindibile. A proposito dell'allegoria osserverà Jauss:

> l'effetto dell'allegoria è paragonabile a quello di un mito che proviene da un mondo sconosciuto, precluso alla diretta comprensione: gli avvenimenti, le figure, le motivazioni dell'azione rimandano continuamente a un mistero, che costituisce una sfida a soluzioni sempre nuove in quanto nessuna interpretazione può pretendere con certezza di aver colto la verità svelata o perduta.[457]

L'inesauribile ricchezza di allegorie, rimandi e allusioni, le nuove soluzioni, le innovazioni stilistiche e formali della poesia di Arnaut affascineranno Borchardt. La canzone di Arnaut, annota Borchardt nel discorso tenuto a Zurigo il 2 marzo 1927,[458] è come un messaggero che deve correre a perdifiato per annunciare; cacciato in fretta sulla strada dovrà aprire la porta come un messo che non può attendere e poi entrerà con la veemenza e l'impeto con cui entra la vita stessa:

> in Arnauts Verse das Lied im "Urlaube" - *tornada*- nicht nur "entsandt" wird, sondern rennen muß wie ein gehetzter Bote, und den Türring heben wie ein Abgesandter, der nicht warten kann und eintreten wie das Leben selber.[459]

457 Hans Robert Jauss, *Allegoresi, riattivazione del mito e nuovo mito*, in L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, cit., p. 8.

458 Adesso nel volume *Prosa III* con il titolo *Mittelalterliche Altertumswissenschaft. Arnaut Daniel und Giovanni Pisano als Schöpfer der modernen Seelenform Europas*, pp. 71-92.

459 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 90.

E sarà una poesia che fa posto non solo alle classiche figurazioni liriche: accanto alle farfalle e ai fiori, Arnaut fa posto alla rana nell'acqua e all'uccello che sui rami gracchia e stride:

> *Trobar clus*, verschlossenes Reimen, nannte die entsetzte, erschreckte, aufgescheuchte Zeit dieses schrankenlose Zusammenraffen der Sprache, in dem nicht mehr die grammatischen Endungen reimen oder die zwanzig oder dreißig zugelassenen Worte des höfisch als "gelind" und wol erzogen angesehenen Klischees, sondern alles heran muß, was etwas zu sagen hat, nicht nur der Vogel im Baum als schabloniertes Frühlingszeichen, sondern der Frosch im Wasser – in dem der Frühling nicht nur singt und schmettert, sondern so schrecklich gellt und schreit und schluchzt und schrillt, wie das zitternde Herz ihn innen hört.[460]

E questa meravigliosa capacità lirica, così compiutamente espressa indurrà Borchardt a proseguire la sua indagine su Arnaut, che sarà certo quella del buon filologo ma non di meno rivelerà costanti tratti poetici.

In questo contesto di ricerca e di rinnovamento Arnaut Daniel rappresenta allora l'eccellenza formale, qualità che proprio Dante gli riconoscerà nel suo *De vulgari eloquentia* [461] quando vorrà esemplificare la maestria nell'utilizzo della rima e la perfezione formale della stanza nella composizione poetica.[462]

460 *Ibidem*.

461 Ivi, p. 114,

462 Pietro Fraticelli, a c. di, *La Vita Nuova di Dante Alighieri, i trattati De Vulgari Eloquio, De Monarchia e La Questione de Aqua et Terra con traduzione italiana delle opere scritte latinamente*, Barbera Bianchi e C., Firenze 1857, pp. 211, 227, 241, 253.

«Circa que sola, si bene recolimus, illustres viros invenimus vulgariter poetasse, scilicet [...] Arnaldum Danielem amorem»,[463] così Dante illustrerà il suo maestro dal quale attinge temi e modelli[464] e nel canto XXVI del Purgatorio lo definirà «[m]iglior fabbro del parlar materno».[465] Proprio nella sua caccia a quella profumata pantera che è il volgare illustre, *cardinale, aulicum et curiale* il signore di Ribèrac gli sarà guida e esempio, se potrà affermare: «[e]t huismodi stantia usus est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis, et nos eum secuti sumus cum diximus: Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra».[466] E nel saggio su Pisa, dove Borchardt allaccia la storia della gloriosa città con i destini di Arnaut e Giovanni Pisano, sarà proprio il *De vulgari eloquentia* che gli servirà da mappa per guidare il suo discorso alla scoperta del *Volgare Illustre*.

Arnaut studiò da chierico e fu il più straordinario poeta del *trobar clus*: modo elitario e linguisticamente impervio di poetare. Quella poesia difficile alla quale Borchardt fa risalire la querelle sulla forma stilistica che era propria di Arnaut e che l'autore ritrova nella poesia tedesca: «die "schwere Poesie" ist der deutsche

463 «Solo di questi argomenti, se non sbagliamo, risulta che hanno poetato in volgare i personaggi illustri, cioè Bertrando del Bornio delle armi, Arnaldo Daniello dell'amore», in Dante Alighieri, *Opere*, a c. di Marco Santagata, 3 voll., Mondadori, Milano 2011, vol. II, p. 1391-1392.

464 Dante Alighieri, *Opere*, 3 voll., Mondadori, Milano 2011, vol. II, nelle *Rime* qui a p. 471 e solo a titolo di esempio poiché l'influenza ed i prestiti da Arnaut si possono ritrovare distesi in molta parte dell'opera poetica di Dante. Sul tema la bibliografia è vasta, citiamo solo Elio Melli, *Dante e Arnaut Daniel*, Filologia romanza, vol. 6, 1959, pp. 423-458; Maurizio Perugi, *Arnaut Daniel in Dante*, Sansoni, Firenze 1978; Salvatore Battaglia, *Le rime petrose e la sestina: Arnaldo Daniello, Dante, Petrarca*, Liguori, Napoli 1964; Ezra Pound, *Poems and Translations*, a c. di Richard Sieburth, Vol. 144, Library of America, 2003.

465 Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio, XXVI,117.

466 «di una stanza di questo tipo ha fatto uso in quasi tutte le sue canzoni Arnaldo Daniello, e noi stessi ne abbiamo seguito1'esempio quando abbiamo cantato: Al poco giorno a al gran cerchio d'ombra», in Dante Alighieri, *Opere*, a c. di Marco Santagata, 3 voll., Mondadori, Milano 2011, vol. II, p. LXII e 1494.

Erbnachhall der provenzalischen Erregung über *trobar clus*, und geht in Wirklichkeit immer noch um die Stilform Arnauts».[467]

Nei suoi componimenti lirici Arnaut ricerca una forma irta di monosillabi i quali, in analogia con i versi «[l]avoro e limo parole di valore con arte d'amore»,[468] ci consegnano l'immagine di un far poesia che rivela uno spunto del tutto materico, in cui lo scrivere è addirittura uno scolpire e i versi, quasi incisi nella pietra, lasciano cadere «schegge prodotte dal duro lavoro di sbozzatura».[469]

Nel laboratorio della lirica in lingua d'oc «si forgiano strutture metriche, accostamenti insoliti di lemmi preziosi, ricercate metafore»[470] e Arnaut è stato uno dei poeti più affascinanti e che più di altri ha influenzato la poesia lirica del suo tempo.

Simbolo della dimensione europea della poesia nata in Provenza sarà anche la scelta poliglotta di un poeta quale Raimbaut de Vaqueiras, che verrà ben presto emulata da altri autori. Poeta viaggiatore, Raimbaut dalla Provenza si sposterà in Italia alla corte dei Malaspina. Dirà Borchardt: «Raimbaut, einem guten kenner der spätmittelalterlichen Geographie Italiens»,[471] ricordando il suo spirito errante la cui scelta poetica è una testimonianza proprio di quella «dimensione virtualmente paneuropea che la poesia dei trovatori va acquistando alle soglie del XIII secolo, quando la fioritura delle gemmazioni nazionali provoca influssi di ritorno dopo decenni d'irradiazione occitanica».[472]

467 R. Borchardt, *Prosa II*, p. 346.
468 L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, cit., p. 115.
469 Ivi, p. 115.
470 Ivi, p. 91.
471 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 194.
472 L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, cit., p. 141.

Fra le sue poesie spicca una composizione dove ogni strofa è redatta in una diversa lingua romanza,[473] ma Raimbaut sarà anche il primo poeta a verseggiare in un dialetto italiano, il genovese, immaginando una versione comica del contrasto d'amore.[474] Il senso di disillusione che traspare dalle sue liriche dà un tono di assoluta modernità ai suoi versi. Dalla corte di Maria di Champagne, centro della poesia d'amore venuta dal Sud, si diffonderà il canto cortese d'oïl. Qui sarà composto il trattato *De amore* nel quale Andrea Cappellano raccolse le teorie sull'amor cortese.[475] In ambito germanico il *Minnesang,* ispirato all'ideologia della *fin'amor*[476] si prolungherà fino al XV secolo. *Minnesänger* quali Friedrich von Hausen e Ulrich von Gutenburg operano alla corte sveva nella seconda metà del XII secolo. Le opere del *Kaiser Heinrich*, di cui serba traccia la tradizione manoscritta, sono senza dubbio da attribuirsi a Enrico VI, figlio dell'imperatore Federico Barbarossa e padre di Federico II.[477]

473 Furio Brugnolo, *Plurilinguismo e lirica medievale da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Bulzoni, Roma 1983; Giuseppe Tavani, *Accordi e disaccordi sul discordo plurilingue di Rimbaut de Vaqueiras* in 'Romanica Vulgaria Quaderni' 10/11 (Studi provenzali e francesi 86/87), L'Aquila 1989, pp. 5-44.

474 Gianfranco Folena, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della Letteratura Italiana. Le origini e il Duecento*, a c. di Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, vol. I, Garzanti, Milano 1965, p. 235.

475 *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, sous la dir. de Dominique Billy, François Clément, Annie Combes, Presses universitaires du Mirail, Toulouse 2006, p. 20; Gaston Paris, *La Sicile dans la littérature française du XI au XIII siècle*, in 'Romania ', V, 1876, pp. 108-113.

476 La *Fin'amor* è la religione dell'amore, diversa dall'amor cortese, viene concepita come una forma di elevazione spirituale del trovatore che si dedica completamente a riverire ed amare una donna dalla quale non si attende nulla in cambio; idealizzata e distante costituirà la ragione di vita del poeta.

477 Lo stesso Federico II farà parte della scuola poetica siciliana anche se con più modesti risultati rispetto ai versi in medio alto-tedesco del padre Enrico VI. Pregevoli saranno anche i componimenti del nipote Corradino e indubbiamente di buon livello i componimenti del figlio Enzo. Anche l'altro figlio Manfredi fu ottimo poeta, secondo quanto tramandato dalla tradizione, ma di lui non ci è nessuna opera, cfr. Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze 1970[1], 1991, p. 50.

In Italia l'importanza della poesia occitanica è legata all'arrivo dei poeti trovatori nelle corti settentrionali dopo la crociata contro gli Albigesi e la loro dispersione, anche se in quel momento la raffinata civiltà del Midi aveva conosciuto un'importante diffusione. L'incontro tra la poesia occitanica e la Magna Curia [478] di Federico II avviene nella prima metà del XIII secolo. Pisa giocherà un ruolo non certo secondario alla luce degli eventi storici che rivelano un rapporto privilegiato fra la città e l'imperatore e di cui Borchardt sente tutta la valenza storico letteraria.

4.2 Il rapporto con Arnaut Daniel e la sua poesia.

I *Siciliani*, come li apostroferà Petrarca, [479] daranno vita alla poesia in volgare nata dall'eredità trobadorica che ormai è diventata patrimonio comune e unificante della cultura occidentale. [480] Borchardt rileva con vigore questa tradizione europea, tanto da costruirci una nuova storia della letteratura che vorrà incardinare sull'opera poetica di Arnaut Daniel, una delle facce della trinità letteraria che

478 La Magna Curia ebbe origine durante il regno normanno in Sicilia, ed era l'organo centrale amministrativo del governo. La dinastia sveva ne implementò l'organico e ampliò le sue funzioni che si erano estese essenzialmente all'ambito giudiziario. L'ultima sopravvivenza della Magna Curia, la Gran Corte della Vicaria, fu abolita nel 1808. Per una trattazione della Magna Curia e della sua funzione all'interno dello sviluppo della società letteraria si veda Edoardo Gennarini, *La società letteraria italiana. Dalla Magna Curia al primo Novecento*, Sandron, Firenze 1971. Per l'organizzazione della Magna Curia all'epoca di Federico II si veda Paolo Colliva, *Ricerche sul principio di legalità nell'amministrazione del Regno di Sicilia al tempo di Federico II*, II, *Gli organi centrali e regionali*, Milano 1964 pp. 86-124; Errico Cuozzo, *La 'magna curia' al tempo di Federico II d Svevia*, "1989 Rivista di Diritto Pubblico e Scienze Politiche", 5, 1995, pp. 23-72; Wilhelm Heupel, *Der sizilische Grosshof unter Kaiser Friedrich II. Eine verwaltungsgeschichtliche Studie*, Leipzig 1940, pp. 83-128; Theo Kölzer, *'Magna Imperialis Curia'. Die Zentralverwaltung im Königreich Sizilien unter Friedrich II.*, "Historisches Jahrbuch", 114, 1994, pp. 300-302.

479 G. Folena, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della Letteratura Italiana. Le origini e il Duecento*, *op. cit.*, p. 144.

480 *Ibidem.*

egli pone alla base dello sfolgorante Medioevo, costituita da Arnaut, Dante e Giovanni Pisano. Nell'opera su Pisa, come ha puntualizzato Marianelli:

> [s]olamente sua [di Borchardt], invece, poteva essere la costruzione o piuttosto la costrizione della figura di Arnaldo Daniello in quella specie di preistoria romanzata della lenta ma turbolenta irruzione del gotico in Italia. Le incongruenze storiche di questo romanzo sono giustificabili solo da una precisa strategia sentimentale evidente fin dalla sua prima mossa intesa a trasfondere, a far "irrompere" la più veemente sostanza tragica e fantastica "gotica" entro il bacino della poesia provenzale, affidando al temperamento poetico di Arnaldo Daniello quasi il compito di rottura, di "quinta colonna". Eppure, Borchardt sapeva benissimo che semmai la corrente era in direzione opposta. Aveva pur confermato, da storico – nel generoso e giustissimo sforzo di recuperare alla storiografia tedesca la componente provenzale – quel che Wolfram von Eschenbach aveva, da poeta, scritto tanto tempo prima, che "dalla Provenza hanno mandato in terra tedesca le giuste canzoni", e aveva aggiunto, alludendo ai provenzali, "gli antenati di un grande popolo – cioè il tedesco- non sono tutti sepolti entro i suoi confini". Ma nello stile fratto e "surreale" di Arnaldo aveva colto un altro esempio di poetica antagonistica che non poteva lasciarsi sfuggire: l'urto fra un temperamento disarmonico e le forme precostituite della liturgia stilistica provenzale.[481]

L'urto della poesia di Arnaut, con il suo stile appuntito e frammentato, sferra un colpo alla tradizione del

481 M. Marianelli, a c. di, *Pisa. Solitudine di un impero*, cit., pp. LII-LIII.

metro e della misura e contemporaneamente, nella sua perfezione formale, costituisce un nuovo esempio.[482] La personalità disarmonica del poeta genera una nuova armonia: non tanto con la sestina, forma poetica cerebrale e complessa che da lui prenderà forma e misura stabile, quanto con l'uso rigoroso e sapido delle invenzioni poetiche, delle rime e della politezza della lingua squisitamente scelta.

Borchardt, affascinato dalla poesia arnaldiana, non si limita però ad elaborare una teoria letteraria intorno alla figura del trovatore, corrobora bensì la sua intuizione traducendo due canzoni poco conosciute di Arnaut: «Willen grimm, der in mich einfährt» e «Wählig in ton hier und witzig». Alla prima antepone la descrizione «Ausgang der tragischen Individualpoesie Europas. Erfidung der Sestine. Ausgang von Dantes mittlerer Lyrik und ihrer Nachkommen» e all'altra «Erfindung des leidenschaftlichen Widersinne. Ausgang der Petrarkischen Lyrik und ihrer Nachkommen». Borchardt dunque, che nelle parole di E. R. Curtius «Arnaut am tiefsten erfaßt hat»,[483] comprende la portata europea della poesia di Arnaut e della lirica provenzale e si fa carico di riscrivere la storia della letteratura in prima persona, affermando che per ritrovare la pienezza del medioevo bisogna risalire alle sue sorgenti primigenie. Queste si possono trovare in Dante e nei trovatori:

> [u]nser Mittelalter wurde zerschlagen und zerstampft, unsere Antike zwischen protestantischem und jesuitischem Schulmechanismus entseelt, [...] Und als mit der Romantik das Wiedererlebnis des Mittelalters, mit

[482] R. Borchardt, *Prosa III*, p. 180.

[483] Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, cit., p. 107.

> 350 Jahren Verspätung nachgeholt wurde, war es nun logisch, dass man auf die Urformen zurückgriff, und nicht auf die ältere Summa, das ältere Sammelbecken: auf Minnesänger, Trobadors und Dante.[484]

La poesia provenzale è dunque il crogiolo e la fucina, il lascito prezioso di un piccolo popolo che è scomparso, testimonianza raffinata di una cultura che dalla Sicilia attraverso Pisa raggiungeva Marsiglia e la Catalogna: «[d]ie provenzalische Poesie ist das Vermächtnis eines kleinen untergegangenen Volk [...] das eigentliche Schaukleinod».[485]

Nella postfazione alla traduzione della *Divina Commedia* Borchardt espone, in un cenno autobiografico, il percorso che lo ha condotto verso la poesia provenzale: proprio a Pisa, nel 1904, ha iniziato a studiare la lingua dei trovatori.[486] Le sue traduzioni vedono invece la luce negli anni fra il 1919 e il 1924, anno in cui vengono pubblicate nel volume *Die großen Trobadors*.[487] I testi di riferimento per lo studio della lirica provenzale furono due: senza dubbio il volume di Erhard Lommatzsch dal titolo *Provenzalisches Liederbuch*, pubblicato a Berlino nel 1917 dal quale Borchardt ha attinto anche per le note e il materiale utilizzato nel commento.[488] E poi la già citata

484 R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, p. 287.

485 R. Borchardt, *Prosa II*, p. 343.

486 R. Borchardt, *Übertragungen*, hrsg. v. M.L. Borchardt und Ernst Zinn, Klett-Cotta, Stuttgart 1958, p. 506.

487 L'introduzione con il titolo *Die großen Trobadors* è ora pubblicata nel volume *Prosa II*, pp. 343-353, mentre le poesie tradotte si trovano nel volume *Übertragungen*, cit., pp. 211-264.

488 R. Borchardt, *Übertragungen*, p. 507.

edizione critica delle opere di Arnaut curata da Canello e pubblicata a Halle nel 1883.[489]

Borchardt, accingendosi dunque a sostenere l'eccellenza della poesia occitanica con ferma consapevolezza, dichiarando di voler riscrivere tutta la storia di una tradizione letteraria che è stata tradita afferma:

> Die provenzalische Poesie also ist die erste große Originalpoesie des Abendlandes und die Mutter aller übrigen; die deutsche und die italienische, die catalanische und die portugiesische sind durch ihre Glut und Herzensmacht entzündet worden.[490]

Dai suoi scritti si innalza la sincera celebrazione dell'opera dei trovatori alla quale egli attinge personalmente in maniera duplice: per ricreare una tradizione che tenga conto di questa preziosa vena poetica e, non ultimo, per poter a sua volta creare poesia. Nella lettera a Girolamo Roncioni del 2 giugno 1936, Borchardt dà per certa e imminente una svolta negli studi filologici tanto da poter affermare con sicurezza:

> si comincia a convenire che la storia italo-tedesca dei secoli XII e XIII va ripensata tutta di sana pianta. La dimostrazione da me intrapresa, che il "Volgare Illustre" del libro di Dante sulla Volgare Eloquenza sia d'origine pisana ossia, sia [...] il pisano puro e semplice, pare che

489 Erhard Lommatzsch, *Provenzalisches Liederbuch. Lieder der Troubadours mit einer Auswahl Biographischer Zeugnisse, Nachdichtungen und Singweisen*, Weidmann, Berlin 1917; Ugo Angelo Canello, *La vita e le opere di Arnaldo Daniello*, cit.

490 R. Borchardt, *Übertragungen*, p. 344.

sarà, col beneficio dello stupore professionale, e con qualche riserva, accettata.[491]

E si dice contento, confessando infine di aver pagato il suo «debito di gratitudine» per «Pisa Gloriosa» verso la quale è stato forse fin troppo rivoluzionario. Tradisce un moto interiore, come se avesse finalmente riparato di persona ad un torto, chiedendo «scusa per l'altrui misfatto» che alla fine diventa compito suo riparare. Il misfatto perpetrato da secoli di storia con una narrazione che egli si prefissa di riscrivere da capo. Si tratta infatti di una storia che è venuta meno, che nonostante avesse maturato delle possibilità, queste sono rimaste allo stato di latenza, non si sono mai realizzate. Borchardt raccoglie «questi frammenti di una storia da ricostruire, anzi non ricostruibile, perché storia mancata. [...] Ma anche storia possibile, immaginabile, leggibile, se ha lasciato delle poesie, dei segni».[492]

Se Pisa è stata la culla della meravigliosa arte di Giovanni Pisano, la Provenza ha visto nascere quella poesia «amorosa e trobadorica»[493] che trova un'eco nella poesia pisana, ponte di passaggio per Borchardt fra la poesia provenzale, la lirica dei poeti siciliani ed il *Volgare Illustre*.

4.3 La poetica della distanza.

491 R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, p. 125.

492 Mario Mancini, *La gaia scienza dei trovatori*, Luni, Milano 2000, p. 9.

493 R. Borchardt, *Pisa. Solitudine di un impero*, cit., p. 93.

I poeti pisani che rimano al modo di Guittone[494] hanno lasciato una poesia meccanica, scevra di quella freschezza che appartiene ad una società ancora fanciulla, come quella provenzale. Non è questa la sola idea che Borchardt pare avere in comune con Dante, il quale spregia Guittone e chi come lui rima,[495] plebaglia che avanza sciocche pretese ma non si è mai proposto come obiettivo il volgare curiale.[496] A Borchardt la Provenza fornirà un punto di vista capace di far luce sulla storia pisana, senza la quale non sarebbe possibile distinguere la vicenda di Pisa da quella della Toscana: «wenn nicht die Provence der geschichtlichen Betrachtung den übergeordneten Visierpunkt böte».[497]

È interessante notare come la Provenza assuma in Borchardt un ruolo decisivo, lo stesso ruolo che le attribuirà Nietzsche negli aforismi della *Gaia Scienza*, titolo quanto mai provenzale. Nei trovatori Nietzsche coglierà «la descrizione dei momenti e dei luoghi dove appare [...] inconfondibile, uno "stile"».[498] E nello stile il valore non solo del concetto del servizio d'amore, ma anche del motivo della distanza. E della distanza, costitutiva del rapporto stesso, Nietzsche nel testo di *Jenseits von Gut und Böse*, in sorprendente coincidenza con quanto asserirà Borchardt, afferma:

> Ohne das Pathos der Distanz, wie es aus dem eingefleischten Unterschied der Stände, aus dem beständigen Ausblick und Herabblick der herrschenden

494 Ivi, n. 1 p. 126. Guittone è il principale esponente dell'agiata borghesia guelfa di cui la sua poesia si fa espressione. Scriverà versi d'occasione, per celebrare avvenimenti politici e per questo motivo sarà disprezzato da Dante. Petrarca gli rimprovererà anche l'uso di una lingua plebea.

495 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, II, IV,11.

496 Ivi, I, XIII,1.

497 R. Borchardt, *Pisa*, cit., p. 175.

498 M. Mancini, *La gaia scienza dei trovatori*, cit., p. 87.

> Kaste auf Unterthänige und Werkzeuge und aus ihrer ebenso beständigen Übung im Gehorchen und Befehlen, Nieder- und Fernhalten erwächst, könnte auch jenes andre geheimnisvollere Pathos gar nicht erwachsen, jenes Verlangen nach immer neuer Distanz-Erweiterung innerhalb der Seele selbst, die Herausbildung immer höherer, seltenerer, fernerer, weitgespannterer, umfänglicherer Zustände, kurz eben die Erhöhung des Typus „Mensch", die fortgesetzte „Selbstüberwindung des Menschen", um eine moralische Formel in einem übermoralischen Sinne zu nehmen.[499]

Contro l'appiattimento è dunque necessario «[il] senso del distacco, l'essere sempre al di fuori di fronte a ciò che si presenta, l'opporsi ad ogni trascinamento e ad ogni livellamento».[500] Solo così è possibile conservare il senso più profondo che si cela nel mistero e che nessuna spiegazione può pretendere di rivelare o esaurire. Un aspetto questo che giocherà un ruolo non secondario in Borchardt. Una sorta di *amor de lonh* per le forme sarà quello che permetterà di sopportare la distanza, come affermerà nel *Gespräch über Formen*:

499 «Senza il pathos della distanza, così come nasce dalla incarnata diversità delle classi, dalla costante ampiezza e altezza di sguardo con cui la casta dominante considera sudditi e strumenti, nonché dal suo altrettanto costante esercizio nell'obbedire e nel comandare, nel tenere in basso e a distanza, senza questo pathos non potrebbe neppure nascere quel desiderio di un sempre nuovo accrescersi della distanza all'interno dell'anima stessa, la elaborazione di condizioni sempre più elevate, più rare, più lontane, più cariche di tensione, più vaste, insomma l'innalzamento appunto del tipo "uomo", l'assiduo "autosuperamento dell'uomo", per prendere una formola morale in un senso sovramorale», Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, de Gruyter, Berlin 1968, p. 215. (La traduzione è di Ferruccio Masini, in Friedrich Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 1968 e 1977, p. 175).

500 Giorgio Colli, *La natura ama nascondersi*, Adelphi, Milano 1998, p. 22.

> mögen sie weiter glauben, das Heil bestehe darin, sich diese Dinge *nahe* bringen zu lassen. Die, an die allein ich denke, sollen dazu erzogen sein, *Distanz* zu ertragen[501]

quella distanza che sola dà accesso alla maggiore comprensione lasciando aperte le necessarie aporie.

Per penetrare i significati più reconditi trasmessi dalle forme della letteratura antica, non serve dunque avvicinare l'oggetto dell'indagine, le «anime accecate» non vi capiranno certo di più poiché nella vicinanza non vi è salvezza, questa risiede tutta nella distanza, nell'appagarsi bevendo alle oscure sfere della vita «mit allem Glück und Unglück» [502] dove «[i]l senso del distacco diventa trascendenza, inattingibilità di esperienze divine».[503] Si tratta allora di una condizione mistica, che allude a una pluralità irriducibile di significati, di valenze semantiche che Borchardt moltiplica indefinitamente, scoprendo sempre nuove relazioni, con prospettive proteiformi e cangianti che lasciano la porta aperta alle interpretazioni: la lingua, essenza viva non «può essere colta univocamente».[504]

Se per il trovatore la distanza dell'*amor de lonh*,[505] un amore di lontano, era insuperabile, d'altro canto solo questa distanza permetteva all'amata di rivelarsi nella sua essenza, poiché solo nella distanza si poteva inscrivere il rapporto amoroso e il conseguente servizio del trovatore-

501 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 345.

502 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 346.

503 G. Colli, *La natura ama nascondersi*, cit., p. 29.

504 Ivi, p. 30.

505 L'*amor de lonh* è l'espressione del paradosso su cui si basa l'ideale amoroso ed erotico del trovatore. Descrive dunque la condizione per la quale il trovatore non vuol ottenere soddisfazione del desiderio, gode bensì dello stato di non soddisfazione, della casta lontananza. Si tratta di un sofferto affinamento in senso spirituale di un carnale ed erotico desiderio amoroso. Cfr. Leo Spitzer citato da L. Lazzerini, *La letteratura medievale in lingua d'oc*, cit., p. 55.

amante. La stessa distanza si fa ora specchio e metafora dell'insufficienza di ogni lingua, di qualsiasi parola che voglia esaurire il messaggio delle forme letterarie. Tuttavia il «pathos della distanza», che permette di stabilire una frattura fra i soggetti, al contempo instaura fra di loro un legame di dominio, lo stesso dominio dove il desiderio può maturare e perfezionarsi poiché proprio nel tendere verso troverà la strada, come dichiara Borchardt: «[j]ede Sehnsucht nach einem Ding ist schon der Weg zu ihm»[506] e quella indicata dal desiderio sarà la via giusta, «der eigentlichste Weg».[507]

Nella distanza si esercita la tensione del *trobar* e si compie il sacrificio d'amore che invera il sentimento stesso conferendogli pienezza. La distanza è dunque l'elemento costitutivo dell'*amor de lonh* grazie al quale l'oggetto d'amore può essere desiderato e anzi il venir meno della distanza condurrebbe all'annichilimento stesso del sentimento d'amore e dunque della poesia. L'inaccessibilità della donna amata è sia reale che simbolica, il fulcro risiede tutto nel desiderare quel che è sempre negato, in un rapporto di dominio che *midons* esercita sul trovatore, come ben scrive Arnaut nei suoi versi:

> Ver ditz qui m'apella lechai
> ni deziron d'amor de lonh,
> car nulhs autres jois tan no m plai
> cum jauzimens d'amor de lonh.[508]

506 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 345.

507 *Ibidem*.

508 «Dice il vero chi mi chiama ghiotto e desideroso di amore di lontano, perché nessuna altra gioia tanto mi piace come godere dell'amore di lontano», in M. Mancini, *La gaia scienza dei trovatori*, cit., p. 24.

L'amor cortese si impone in un modello sociale dove il vassallaggio e il servizio cavalleresco sono trasfigurati nel servizio d'amore.[509] Qui la sfera erotica e quella del potere si intrecciano in modo pressoché indissolubile per dare luogo ad un tipo di subordinazione che ricorda in qualche modo la dialettica hegeliana del rapporto servo-padrone.[510] Una dialettica che può essere assunta quale paradigma del rapporto che lega *midons* al trovatore, in questo sentimento *de lonh* nel quale il poeta, schiavo della dolorosa passione che sembra condurlo alla morte, assume il ruolo di dominatore. Sarà infatti solo grazie alla sua poesia che il rapporto amoroso, e con esso il ruolo e la signoria di *midons*, acquistano verità.

Proprio questo legame specifico consente la sussistenza stessa del rapporto d'amore e la conseguente devozione. Tuttavia sarà proprio l'atteggiamento dell'innamorato che permetterà di penetrare l'essenza della forma poetica, poiché, afferma Borchardt, colui che comprende le forme è un innamorato:

> wenn diese Madonna hier die unsäglichen Augenlieder vor uns senkt, [...] täglich und in jeder Stunde ruft das heilige Leben, [...] daß es keine Formen gibt, die nicht an sich Inhalt wären. Wer Formen fühlt, ist ein Liebender.[511]

509 Le regole della *fin'amor*, ubbidienza, sottomissione, sacrificio, erano perfettamente consone agli ideali feudali e potevano essere estesi alla società poiché si facevano garanti della manutenzione dell'ordine. L'*amor de lonh* era dunque un elemento molto apprezzato socialmente. Köhler lo definisce una sorta di proiezione delle aspirazioni più ambiziose della piccola nobiltà, aspirazioni che non potevano certo ottenere successo. Questo amore sublimato è dunque la trasfigurazione in senso erotico di un desiderio di avanzamento sociale verso un gradino superiore, cfr. Erich Köhler, *Sociologia della fin'Amor. Saggi trobadorici*, a c. di M. Mancini, Liviana Editrice, Padova 1976, p. 15; L. Lazzerini, *La letteratura medievale in lingua d'oc*, cit., p. 59.

510 Franco Volpi, Guido Boffi, *Dizionario delle opere filosofiche*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 494.

511 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 349.

E in tale attitudine l'innamorato preserverà la distanza, elemento indispensabile e insopprimibile dell'indagine storico letteraria di Borchardt.

Accingendosi in prima persona ad affrontare la traduzione della *Comedia* si pone il problema dell'accessibilità della lingua di Dante, e lo fa in modo radicale. Scriverà a Benno Geiger, nel febbraio del 1938, che le maggiori difficoltà si insinuano nei versi più trasparenti, per concludere «[i]ch meinerseits ziehe aus dieser Sachlage wieder meinen entmutigten Schluss: je mehr ich verstehe um so weniger kann ich übersetzen».[512]

La percezione dell'impossibilità di riuscire a tradurre proprio quei versi che si comprendono più a fondo conduce l'autore, ogni qual volta debba intraprendere la traduzione di un'opera poetica, a dover scegliere fra una pluralità di metodi e possibilità di resa del verso. Da un sonetto, sostiene Borchardt, si può indubbiamente essere capaci di ricreare in traduzione un componimento che risulti musicale, che abbia suono armonioso, moderno e semplice. Ovvero si può rendere solo lo stile e la struttura, oppure farne una traduzione interpretativa avvalendosi di diversi strumenti a disposizione del traduttore: la retorica provenzale, il senso virgiliano, il suono dantesco e un po' di tremolo lirismo.[513] E se questo giudizio Borchardt lo applica nello specifico alla traduzione della poesia lirica di Petrarca, getta al contempo una luce sul più ampio discorso che coinvolge la traduzione delle forme poetiche e la loro comprensione.

512 R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, p. 286.

513 «Ich "kann" eine "interpretatorische" Übersetzung machen, in der provenzalische Floskel, vergilischer Numerus, dantischer Anklang und eigener zitternder Lyrismus jeder für sich kenntlich gemacht machen», *Ibidem*.

Singolare sarà allora il legame storico della cultura italiana con Dante, un vincolo che all'interno di una trasmissione culturale primaria, ha reso peraltro familiare l'opera, ma ha agito solo ad un livello accessorio. La tradizione letteraria ha annullato la distanza che ci separa da quel mondo, e tuttavia, a livello ideale, non solo non ci ha avvicinati all'opera di Dante, ma l'ha resa ancor più estranea e intraducibile. Il lettore vi è allora «avvinto da legami non già estetici o genericamente letterari ma *storici* che ne sminuiscono o addirittura riducono o annullano la distanza immane di ben sei secoli».[514]

Voltaire si era espresso con la consueta chiarezza elogiando la grandezza di Dante e aveva dichiarato che certamente gli italiani lo chiamano divino, ma si tratta in verità di un dio nascosto i cui oracoli non sono più compresi da nessuno. Nessuno si prende più la pena di leggere Dante, e d'altronde basta conoscere alcuni passi della *Divina Commedia* per risparmiarsi la fatica di conocere l'opera:

> Vous voulez connaître le Dante. Les Italiens l'appellent divin; mais c'est une divinité cachée: peu de gens entendent ses oracles; il a des commentateurs, c'est peut-être encore une raison de plus pour n'être pas compris. Sa réputation s'affermira toujours, parce qu'on ne le lit guère. Il y a de lui une vingtaine de traits qu'on sait par cœur: cela suffit pour s'épargner la peine d'examiner le reste.[515]

514 Il testo originale è stato scritto dall'autore in italiano, vedi R. Borchardt, *Metacritica tedesco-dantesca*, in M. Marianelli, a c. di, *Scritti italiani e italici*, cit., p. 144.

515 Voltaire, *Œuvres Complètes de Voltaire*, Nouvelle Édition, Garnier Frères, Paris 1878, Tome XVIII, p. 312.

August Wilhem Schlegel già nelle sue *Vorlesungen über Ästhetik* aveva asserito che l'epoca moderna era troppo distante da Dante per poterlo comprendere. L'epoca antica invece costituiva per così dire un tutt'uno con il poeta, ma anche questo creava comunque delle difficoltà poiché si indagava la poesia solo con spirito razionale:

> Allein die ältere Zeit stand dem Dichter zu nahe, war in gewissem Sinne zu eins mit ihm, um ihr richtiges Gefühl in Gedanken aussprechen zu können. Die damaligen Commentatoren [...] suchten weit bescheidner und verständiger, das Gedicht nur als einen Abgrund von Wissenschaft nur bis in seine Tiefen zu erforschen, und glaubten, mit dem Verständniß würde sich die Bewunderung von selbst finden.[516]

L'epoca moderna ha tuttavia un punto di vista privilegiato: alla distanza dall'era di Dante sopperisce con una capacità di sintesi degli elementi più eterogenei che solo il pensiero moderno può discernere chiaramente. Ma un approfondito lavoro di studio che conduca alla conoscenza dell'opera sarà indubbiamente indispensabile per poter godere della sua poesia: «[n]ur durch Geduld und Anstrengung wird man mit diesem Dichter, und erst beim zweiten oder dritten Lesen gelangt man zum vollen Genuss».[517] Una raccomandazione importante che porta Schlegel a constatare, non diversamente da Voltaire, la

516 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über Ästhetik, Italienische Poesie*, in *Kritische Ausgabe der Vorlesungen1803-1827*, II/1, hrsg. v. Ernst Behler u. Georg Braungart , Schöningh, Paderborn/München 2007, p. 148.

517 A. W. Schlegel, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Eduard Böcking, III, *Poetische Übersetzungen und Nachbildungen nebst Erläuterungen und Abhandlungen*, Erster Teil, Georg Olms, Hildesheim/New York 1971, p. 201.

deplorevole disaffezione degli italiani per Dante, dunque dei diretti eredi che lo lodano ma non lo leggono più:

> In unserem Zeitalter ist Dante selbst seinen Landsleuten [...] wenig bekannt. Seine Dunkelheit wird ihnen immer undurchdringlicher, seine Sprache fremder, der männliche Klang seiner Verse rauher und barbarischer. Es tut mir leid für die Italiäner, daß sie den ehrwürdigen Vater ihrer Sprache und Dichtkunst mehr rühmen als lesen.[518]

E di solito avvicinando l'opera di Dante, si limitano a mandare a memoria quelle parti che sono diventate convenzionali, scontate:

> Was die heutigen Italiener bey dem besten Willen über Dante zu sagen wissen, läuft auf die unsäglich oft wiederhohlte und schon sprüchwörtlich gewordne Heraushebung einiger Stellen aus dem Inferno heraus. Uber das Ganze möchten sie eben nichts zu sagen haben, sie lassen sich darauf gar nicht ein.[519]

Ma Dante merita di essere studiato anche per un particolare aspetto: la sua opera è uno dei pochi monumenti scritti che il Medioevo ci ha lasciato. Tuttavia non la si può avvicinare senza il corredo di una certa conoscenza dell'epoca storica: «muss man nothwendig einige Kenntniss der Zeiten mitbringen, um ihn mit Interesse zu lesen, und aus dem rechten Gesichtspunkt zu betrachten».[520] E proprio la mancanza di questo corredo verrà rimproverata ai critici

518 Ivi, p. 200.
519 *Ibidem*.
520 Ivi, p. 201.

che si accontentano di lodare o biasimare senza un vero studio, la mancanza del quale preclude una vera conoscenza dell'opera di Dante:

> Hineinträumen muss man sich in jenes heroische mönchische Gewirr, muss Guelfe oder Ghibelline werden, sonst wirft man das Buch mit Ueberdruß wieder weg.[521]

Quindi mentre ci si avvicina a Dante, si deve sentire l'epoca e l'opera, bisogna diventare Guelfi e Ghibellini, respirare quel tempo. Altrimenti Dante non può essere avvicinato pena la distruzione della sua valenza stilistica; nessun tentativo di ridurre la distanza storica renderà l'autore più vicino a noi, più comprensibile. Come Schlegel così anche Borchardt osserva come Dante nella nostra epoca si trovi in un «rapporto originale che è, per l'italiano moderno, vicinanza e distanza allo stesso tempo»,[522] una situazione unica, che non può essere ricreata nel caso di un lettore tedesco o francese. E se nell'accostarsi alla *Divina Commedia* si volesse dare peso maggiore «alla *vicinanza* predominante»,[523] ci si dovrebbe accontentare dell'aspetto «genericamente umano»[524] di Dante, a scapito della forma linguistica che è, dichiara Borchardt, «più che lingua, stile».[525]

Ovvero si preferirà conservare la distanza, perché in grazia di questa «la traduzione che a giusto titolo rende perplessi i lettori [...] perché li confronta per la prima

521 Ivi, p. 202.

522 R. Borchardt, *Metacritica tedesco-dantesca*, in M. Marianelli, a c. di, *Scritti italiani e italici*, cit., p. 145.

523 *Ibidem*, corsivo dell'autore.

524 *Ibidem*.

525 *Ibidem*.

volta, faccia a faccia all'autentico ed intrinseco Dante d'Alaghiero Alighieri, nudo e spoglio»[526] e che risulterà ostica ai lettori superficiali, otterrà però di liberare Dante «di qualsiasi appulcramento,[527] attenuamento classicista, volontario o involontario, organico, cresciutogli intorno come mille e poi mille strati d'inverniciature semitrasparenti».[528]

Dunque anche l'opera di Dante viene recuperata, in questo caso nella traduzione che Borchardt compie nell'arco di più di vent'anni, come se si trattasse di un monumento invece che di un'opera letteraria; un manufatto che deve essere liberato dalle sovrastrutture, dai corpi di fabbrica che gli sono cresciuti intorno e lo hanno reso opaco, non più visibile. Ma anche la *Commedia* dantesca andrà tenuta al contempo alla giusta distanza affinché possa emergere con nitidezza di contorni, fuori dall'opacità di un appiattimento accademico.

Benché la traduzione della *Divina Commedia* di Borchardt, opera titanica già di per sè, mostrasse da subito i caratteri di una peculiarità tutta sua, che ne faceva un unicum proprio per l'impervia scelta linguistica, soggiaceva alla necessità impellente di restaurare, grazie al passato, il presente, un presente certamente non solo linguistico, percepito come arido e impoverito. Il flusso che ridà nuova linfa a questa lingua isterilita non sgorga direttamente dalle capacità del poeta stesso, e dunque Borchardt deve comunque imprestare una lingua: quella di Arnaut o quella di Dante. E benché si tratti di un più che onorevole prestito, l'ispirazione non saprebbe forse avere altra scaturigine. Affrontare la traduzione di Dante non

526 *Ibidem*.

527 Borchardt crea un neologismo dal latino, dove appunto "appulcramento" vale abbellimento.

528 R. Borchardt, *Metacritica tedesco-dantesca*, cit., *Ibidem*.

sarà stata certamente una scelta operata a cuor leggero, piuttosto possiamo ricercarne l'origine in una profonda lacerazione interiore di cui Borchardt è ben consapevole, tanto da poter confessare all'amico Geiger «[w]enn Übersetzungen Poesie sein sollen, müssen sie wie jede Poesie, mit dem ganzen Leben bezahlt werden».[529]

La scelta linguistica operata da Borchardt preclude di fatto la diffusione della sua traduzione: ancorarsi all'opera di Dante, il fondatore di un'intera cultura, il creatore di una lingua nazionale, tradisce allora, al di là delle intricate distinzioni operate nel saggio su Pisa fra *Sprache* e *Nation*,[530] la feroce necessità di avere un nume tutelare, un illustre avo all'ombra del quale poter indagare il triste presente per tentare di ridargli una lingua. Un modo per chiedere disperatamente un orientamento che in quei difficili tempi è andato smarrito. Se indagare una tradizione consiste nell'osservarla da una distanza che ne permetta la comprensione critica, tale posizione fa emergere al contempo un sentimento di insufficienza e di impossibilità. Non si può avvicinare una tradizione con gli strumenti linguistici di cui dispone Borchardt: una lingua isterilita, incapace in fondo di parlare ancora, di essere nuovamente fondamento di una civiltà, poiché è proprio la civiltà ad essere messa in discussione dalla storia.

Sulla base del suo lavoro, Borchardt poteva considerarsi creatore di una lingua nuova, avendo accolto quella fase creatrice della lingua che da Lutero attraverso Opitz giungeva a Gottsched,[531] e di cui si sente l'erede. Tuttavia la percezione intrinseca del fallimento,

529 R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, p. 289.

530 R. Bochardt, *Prosa III*, p. 173.

531 R. Borchardt, *Prosa II*, p. 525; Dieter Burdorf, Thorsten Valk hrsg., *Rudolf Borchardt und die Klassik*, De Gruyter, Berlin/Boston 2016, p. 53.

l'impossibilità del compito che l'autore si propone imprigiona Borchardt in una *causa victa* personale: restituire ai tempi moderni una *Divina Commedia* che parli al mondo tedesco. Sarà invece un poeta senza voce quello che verrà trasmesso da Borchardt: nemmeno Dante potrà salvarlo dal baratro che si sta spalancando davanti all'Europa.

Ispirato poeticamente da Dante, ripercorre la strada solitaria di Arnaut, poeta che caccia la lepre in sella ad un bue e raccoglie la tempesta. Eroe che sa dunque già in partenza di essere votato alla sconfitta, che combatte con mezzi inadeguati una battaglia disperata, per rappresentare infine quelle sconfitte che lui stesso definisce «splendid failures». [532] Poeta e letterato che non ha seguito importante, come scrive nel 1935, e che lavora per amore del lavoro stesso: «I am read by few people, and trusted by some. This is not very much, for a lifes work. [...] work done for the works sake». [533] Qui si rivela senza infingimenti la personale sconfitta dell'autore, che sente il tedesco come una lingua ormai svuotata, incapace di parlare alla contemporaneità, un autore che tuttavia non si lascia annichilire da questo enorme peso.

Borchardt, con fermezza eroica e strenua pervicacia, lavorerà per vent'anni alla traduzione di Dante. Allora potremmo vedere la traduzione della *Divina Commedia* come un lamento funebre sulla morte della lingua, sull'impossibilità di scrivere. L' antico tedesco creato dal traduttore, è lingua morta due volte: non è stata mai articolata da un essere vivente e in nessuna terra è mai risuonata. Pur nello scacco, la scrittura si fa comunque testimonianza di questa inadeguatezza che non è solo della

532 R. Borchardt, *Briefe 1931-1935*, p. 467.

533 Ivi, p. 468.

traduzione, ma della lingua stessa, che si è fatta inconsistente e inaridita come la vita, in quei torbidi anni Trenta.

4.4 Il motto.

L'esergo al saggio su Pisa recita: «Mas mi no camja tems ni luocs»,[534] ovvero «non cambio tempo né luogo» ed è tratto da una composizione di Arnaut di cui Borchardt amputa però il secondo verso: «cosseils, aizina, bes ni maus». Preso nella sua interezza il verso recita: «non cambio tempo né luogo, non cambio idea né sorte, neanche se questa sorte è un duro destino».[535] Un motto ricco di significati e che gli stava molto a cuore se nella lettera a Steiner del 2 aprile 1936,[536] anche questa non spedita, si preoccuperà proprio dei versi di Arnaut. Borchardt dichiara nello scritto di voler correggere il motto in esergo al Pisa, poiché nelle bozze è stato trascritto in modo errato: «Wenn der Titel von Pisa, wie ich hoffe, noch nicht ausgedruckt ist, so lassen Sie doch bitte das Arnaut Motto verbessern».[537]

Cosciente dei problemi che ormai da quattro anni ne impedivano la pubblicazione, chiede comunque di correggere la versione: sebbene i termini compaiano anche nel modo in cui sono stati trascritti dall'editore, Borchardt preferisce la versione che Arnaut usava per le sue rime. Dimostra dunque un attaccamento alla fedeltà poetica, alla

534 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 115.

535 «Me poi non muta né tempo né luogo, consiglio, occasione, bene o male», trad. it. di Gianluigi Toja, in Id., *Arnaut Daniel. Canzoni*, prefazione di G. Contini, Sansoni, Firenze 1960, p. 324.

536 R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, p. 87.

537 R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, p. 87.

forma del verso che va oltre la comprensibilità e la correttezza formale, vuole risalire con coerenza fino all'«Arnauts Reimgebrauch», [538] il modo di rimare di Arnaut, attingendo ad una forma poetica originaria. E spera così che non si sia dato corso alla stampa, che come sappiamo, l'editore non aveva certo intenzione di portare avanti.

L'attenzione che pone Borchardt a questo particolare è nondimeno importante anche perché non manca di tradire un certo impaccio: deve controllare la grafia dei versi, tuttavia non ha a disposizione i libri che gli permettano di verificare la versione più corretta. Borchardt però possedeva una memoria prodigiosa e non ne faceva mistero. [539] Anche in questo frangente dovrà dunque fare affidamento solo sulla sua memoria, ma l'uso corretto del verso di Arnaut dovrà essere preservato, in una spasmodica attenzione alle forme, portata avanti con caparbia acribia, anche nei momenti più difficili, come testimoniato nelle lettere. [540]

Del resto vi è più di un parallelo fra Arnaut e Borchardt. La poesia di Arnaut non aveva potuto attingere forza dagli schemi della poesia tradizionale e la sua rima ricca e feconda si dibatteva nelle catene imposte dalle barriere metriche. Da questa lotta nascerà la sua vena più brillante, forte di uno spirito libero del tutto nuovo, una libertà conquistata con il verso del «breu chanson», una «breve canzone dall'ampio tema»: [541]

538 *Ibidem*.

539 Racconterà Gass, che aveva conosciuto personalmente Borchardt a Pisa: «Das Gedächtnis Borchardts war erstaunlich, er wusste allen Stellen, die er benötigte, auswendig», in Karl Eugen Gass, *Pisaner Tagebuch. Aufzeichnungen, Briefe*, aus dem Nachlass eines frühvollendeten hrsg. v. Paul E. Hübinger, Lambert Schneider, Heidelberg 1961, p. 94.

540 R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, p. 87.

541 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 176.

> Arnaldo Daniello si distingue da' suoi predecessori per aver portato la riforma agli estremi; per avere quasi del tutto abbandonato il sistema della stanza più usitata; e insieme per aver saputo confortare la sua innovazione metrica e musicale con quella corrispondente innovazione nell'arte della rima.[542]

osserva Canello nella sua edizione delle opere di Arnaut. La sua poesia da letteratura si fa arte e quindi diventa norma. In tal senso possiamo leggere l'intuizione grazie alla quale Borchardt ne trova un riflesso nell'opera scultorea di Giovanni Pisano. Arnaldo ha mutato la metrica, la musicalità del verso e persino l'arte della rima è stata rinnovata dalla sua poesia. E non sembri ardito allora il paragone con la scultura di Giovanni se, come sostiene Borchardt, anche l'opera in marmo di Michelangelo si rifletteva nei versi dei sonetti che scriveva per alleggerire il cuore. Ancora in epoca moderna rintracciamo nei versi di Théophile Gautier e di Stefan George quel lessico imprestato dalla scultura proprio della maniera di Arnaut: «das "lime", "ceselle" Gautiers, sein "bloc resistant" der Sprache werden Kennwort»,[543] scrive Borchardt.

Ma la tradizione della migliore poesia di Provenza non ha avuto eccellenti eredi, ha raggiunto con Arnaut il suo apice e con lui ha concluso la sua stagione: «die Poesie Arnaut Daniels ist von der Provence nicht mehr aufgenommen worden».[544]

Perché dunque Borchardt si sofferma ancora su Arnaut, facendone un raggio stesso della trinità pisana, se

542 U. A. Canello, *La vita e le opere di Arnaldo Daniello*, cit., p. 24.
543 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 245.
544 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 177.

la sua poesia non ha avuto alcun seguito in Provenza ed è andata perduta? Lo scopo della trattazione è quello di ritagliare la posizione eccentrica di Arnaut e della sua poesia, mettendo in rilievo la qualità intrinseca di questa lirica. La sua portata travalica i limiti del trovar, anticipa la linea poetica del secolo che sarà di Dante, sublimando l'io nei versi unici e travagliati, dove la potenza dell'espressione lirica supera il "servizio d'amor" nell'affermazione di sé. Un'affermazione disperata e salda al contempo: «io sono Arnaldo, che vento raccoglie- e caccia la lepre col bue- e nuota contro l'impetuosa corrente».[545]

Ritratto indubbiamente di Arnaut ma dove appare in controluce la figura di un altro autore: Borchardt stesso che, saldo nel suo intento poetico, trascina una vita sovraccarica di contraddizioni, affrontata sempre con mezzi inadeguati, e forse anche di lui potremmo dire che è un cacciatore di lepri sul dorso di un bue. Il motto di Arnaut ha richiami più ampi e non è casuale che l'autoritratto che Dante racchiude nel canto quinto del Purgatorio, si soffermi su caratteristiche non troppo diverse da quelle arnaldiane: «sta come torre ferma, che non crolla / già mai la cima per soffiar di venti»[546] e nel canto diciassettesimo dell'Inferno prosegue: «ben tetragono ai colpi di ventura».[547] Al centro troviamo dunque anche qui la fermezza, la stessa che Arnaut declina implicitamente nei versi che Borchardt mette in esergo al saggio. La saldezza di spirito è uno specchio grazie al quale Borchardt si autorappresenta prendendo come riferimenti, e dunque come spiriti guida, Arnaut e Dante. E ancora troveremo

545 Gianluigi Toja, *Arnaut Daniel*, cit., p. 283.

546 Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio, V, 14-15.

547 Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Inferno, XVII, 24.

ribadita la fermezza nelle righe che concludono il saggio *Volterra*, con parole che preservano il poeta e la città dal cambiamento per consegnarli invece all'immortalità: «[d]en die Gesinnung, die sich dem Wandel versagt, verkehrt nur, wenn sie ebendadurch den Wandel bringt, mit den Unsterblichen».[548]

Come Dante, egli si sente predestinato a risuscitare i fasti della storia passata, a far rinascere una lingua, uomo dalle granitiche convinzioni, e come Arnaut sfida il mondo dal suo rifugio solitario e nascosto. Ma a ben osservare troppo importante diventa l'inserzione di Arnaut nel saggio su Pisa, per potersi limitare a svolgere il ruolo di una controfigura autoriale. Borchardt illumina, pur con un trionfo di analisi alquanto caotiche e talvolta fantastiche, la dimensione europea della poesia di Arnaut.

Se il sud Europa diviene il ricettacolo della poesia occitanica, l'Italia stessa ne è legittima erede e proprio qui la poesia provenzale diverrà premessa per il Grande Stile, che potrà svilupparsi nell'alveo della Magna Curia federiciana. E Pisa, in grazia dell'imperatore e della sua corte, una corte mobile, che si spostava all'interno della penisola, assisterà all'amalgama della poesia di Arnaut con lo spirito della scultura di Giovanni Pisano. Una simbiosi tutta virtuale più che reale, ma che poeticamente regge il confronto artistico. E ancora Dante il quale accoglie nella sua opera la feconda linfa di Arnaut che diviene allora punto di partenza per nuove fasi aperte sul futuro.

548 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 255.

4.5 Arnaut poeta dall'anima europea.

La poesia dei trovatori mostra tratti distintivi che hanno contribuito a formare l'identità europea,[549] e la lirica moderna è debitrice proprio della poesia di Arnaut Daniel e dei suoi compagni poeti per molti aspetti. Alla fine del secolo XII la poesia provenzale si diffonde verso il nord. Diventata un fenomeno cortese presso Federico II e la sua Magna Curia, passa in Italia, da qui raggiunge la Catalogna e il Portogallo. A questa sorta di diaspora contribuisce indubbiamente la complessa situazione politica. Borchardt stesso mette in rilievo l'importanza che la crociata contro gli Albigesi, condotta fra il 1208 e il 1249, ha avuto in questa diffusione che fu anche dispersione, e che non si perita di definire sterminio della Provenza: la crociata fu infatti una conquista a mano armata delle terre meridionali da parte dei Capetingi. E se da un lato assistiamo all'espansione della poesia occitanica, dobbiamo altresì rilevare la trasformazione della sua lingua che vieppiù perderà slancio e vigore fino a diventare esangue lingua morta.

Così Arnaut non avrà seguaci diretti e la sua opera rappresenterà pertanto la fase conclusiva di questa era poetica. Dobbiamo tuttavia considerare come in realtà questo non abbia certo significato una mancanza di tradizione. Accolta alla corte di Federico II dai poeti siciliani, questa corte le permetterà una fioritura del tutto straordinaria i cui frutti ritroveremo copiosi nell'opera di Petrarca che creerà un intero codice poetico ricalcato sulla poesia in lingua d'oc.[550] E i successori di Petrarca lo

549 Maurizio Perugi, *La poésie des troubadours: un modèle européen de civilisation littéraire*, Editions Universitaires d'Avignon, Avignon 2011, p. 17.

550 Ivi, p. 19.

diffonderanno a loro volta, dando così vita al fenomeno che va sotto il nome di petrarchismo, e che trasmetterà l'eredità dei trovatori oltre l'Europa, verso Est, e ancora fino al Sud-America. Diventa tra l'altro una vera lingua lirica europea i cui calchi, stereotipi, allegorie pervaderanno la lirica dei maggiori poeti: da Thomas Wyatt a de Quevedo a Camoes e Tasso.

All'interno di questo universo del tutto specifico è stato il ruolo di Arnaut che per primo sembra travalicare le epoche, e come scrive Borchardt, con la sua opera ha infranto le statiche forme medievali con un impeto la cui forza è derivata dalla crisi dell'anima affranta: «aus der Krisenkraft einer einzigen Seele heraus, die statische Form des Mittelalters halb durchbrochen». [551] La poesia provenzale così formalmente definita, affascina Borchardt per la sua bellezza formale e la potenza che ne promana. E in particolare sarà attratto dall'opera di Arnaut dove regnano chiarezza e regolarità della struttura, dove alla solidità dell'impianto metrico fa da contraltare la perfezione tecnica. Le immagini ardite e l'unità metrica dei versi, il ritmo delle sillabe e il succedersi delle rime, tutto è perfettamente congegnato nelle canzoni di Arnaut.

Peraltro la *cortesia* nasce in Provenza durante il medioevo, dove si sviluppa il rituale del corteggiamento. La forma dell'amore, il desiderio d'amore sono definiti dal *gay saber* e lo ritroviamo codificato nelle poesie di Arnaut Daniel, Raimbaut de Vaqueiras, Bernard de Ventadorn. [552]

Tuttavia i trovatori non solo hanno creato un modello poetico in rima, ma hanno fatto dono a tutta la poesia di un

551 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 174.

552 Mario Domenichelli, *Cavaliere, gentiluomo* in *Le parole che noi usiamo. Categorie storiche e interpretative dell'Europa moderna*, a c. di Amedeo Quondam, Bulzoni, Roma 2008, pp. 361-382, qui p. 375.

prezioso lasciato: la sublimazione dell'amata che diventa ad un certo punto una donna madonna, una donna angelicata. Con le loro liriche hanno poi fatto nascere un linguaggio metaforico e simbolico, lontano da ogni realtà troppo materiale; arricchito da un vocabolario ridotto e indeterminato, realizzando una lingua che poteva essere agevolmente esportata e diffusa. La personificazione di amore, le iperboli, sono tutti lasciti della poesia dei trovatori. La donna amata dei trovatori risponderà ad un preciso modello che sono i primi a plasmare: è bionda e i suoi capelli ricordano l'oro e la rendono pertanto vicina allo splendore aureo delle divinità.

E sarà Arnaut a creare il modello di donna dal biondo crine che spande lo splendore attorno a sé. Ha guance rosee e gli occhi sono lucenti come cristalli, per la loro qualità si legano a tutti i termini che rimandano al chiarore, alla luminosità. Ed ecco creato il codice che Petrarca riproporrà nella sua poesia. Questa figura femminile dovrà conoscere le questioni d'amore e sapersi comportare di conseguenza, mostrando capacità di gestire il proprio fascino nel gioco d'amore. La dama del trovatore diventa simbolo della corte stessa, e della società che vi si riuniva, dove anche il trovatore avrà accesso, in un recupero della figura del poeta e della dignità del mestiere di scrittore e letterato.

Talvolta la sublimazione della donna è talmente esagerata da confondere la sua immagine con quella della Vergine Maria alla quale allora vengono rivolte vere e proprie litanie in versi.[553] La dama resta sempre giovane, sottratta alle vicende del tempo che passa, la sua bellezza angelica sarà modello e archetipo della Beatrice di Dante, e di Laura per Petrarca. E nel verso citato da Borchardt:

553 Maurizio Perugi, *La poésie des troubadours*, cit., p. 32.

«Eu sui Arnaut c'amas l'aura», si scorgono lezioni diverse dove possiamo leggere sia Arnaut che raccoglie la tempesta, sia il poeta che ama Laura.[554] Proprio Petrarca mutua da Arnaut il simbolismo che lega Laura all'aura, all'oro e all'alloro.[555]

Sarà comunque grazie ai trovatori che le élites hanno imparato a parlar d'amore, con un linguaggio che si è desemantizzato fino a raggiungere un livello puramente convenzionale.[556] Se Jeanroy[557] considerava Arnaut balbuziente, sia Dante che Petrarca lo considerarono uno dei più grandi autori lirici del loro tempo. E, come ben nota Borchardt, sarà proprio ad Arnaut che Dante deve il suo stile «petroso», irto e aguzzo e dalle rime «aspre e chiocce».[558] A Ezra Pound piacerà proprio questo suono duro e ricco di monosillabi e consonanti, appunto rime aspre e dure. Eliot introdurrà nel suo poema *The Waste Land* parole in provenzale, quella lingua d'oc ricostruita da Dante.[559]

La rigida selezione lessicale fa del mestiere di poeta, tutto volto a ridare la brillantezza alla parola, annerita dalla patina che su di essa si è depositata, un artigiano che toglie questa ruggine a colpi di lima.[560] Solo così si potrà chiarire il contenuto oscuro che si nasconde nella profondità della parola. Benché Borchardt lo voglia scultore, Arnaut da parte sua si presenta come falegname. Un maestro d'ascia però, che con colpi saldi e ben sferrati pialla le parole e le appiana, facendo scomparire le asperità

554 Ivi, p. 34.
555 *Ibidem*.
556 Ivi, p. 35.
557 Alfred Jeanroy, *Les Poésies d'Arnaut Daniel*, Edouard Privat, Toulouse 1910.
558 Maurizio Perugi, *La poésie des troubadours*, cit., p. 39.
559 Ivi, p. 56.
560 Ivi, p. 44.

e le irregolarità per dargli lo splendore della verità. «Compongo parole in versi, le scorteccio e le digrosso – e saranno veraci e sicure- quando vi avrò passato la lima- perché Amore tosto pialla e indora».[561]

Il poeta è dunque una sorta di apostolo del significato, depositario di un sapere che è ben più che letterario. Ed è artigiano, padrone di una *techné* che permette di purificare la lingua e illuminarla con la doratura di una miniatura che tutta risplende di verità. Fabbro sarà il vocabolo che nel lessico poetico medievale definirà la personalità del poeta, più artigiano che artista, ovvero artista in quanto cultore di una delle *artes liberales*.[562] La lingua poetica sarà comunque una lingua scelta, particolare e selezionata dove non conterà certo il legame pedissequo con la realtà quanto piuttosto la sua qualità sonora, l'armonia del verso e la sua perfezione metrica.

Ad Arnaut si deve anche la creazione della sestina[563] che si diffonderà a nord come nel sud Europa. Dovremo attendere il 1883 per vedere l'edizione critica delle opere di Arnaut edita da Canello; questi era stato allievo di Carducci, estimatore della poesia provenzale, e di Friedrich Dietz, fondatore della filologia romanza. I trovatori non ci hanno lasciato solo uno schema metrico e una forma, ma anche una quantità di modi di dire che diventeranno poi luoghi comuni dei quali non sarà più evidente l'origine. Il poeta che accoglierà amore ne diventerà servo, e tale servaggio lo porterà alla morte, perché il suo cuore languirà e potrà rivivere almeno un po' solo se la sua dama gli vorrà accordare vita. La morte letteraria si ripeterà da Laura in poi, passando a tutta la lirica occidentale.

561 G. Toja, *Arnaut Daniel. Canzoni*, cit., p. 282.

562 Ivi, p. 74.

563 Maurizio Perugi, *La poésie des troubadours*, cit., p. 46.

Nel momento in cui descriverà i patimenti d'amore, il poeta utilizzerà espressioni che si sono sganciate dal loro significato più proprio: ardere e languire, morire e patire riposano su di una convenzione paradigmatica. La costruzione del verso che vede assommarsi una serie di sostantivi che richiamano poi una somma di aggettivi, i quali nel verso successivo gli corrispondono: tali accumulazioni diventeranno il segno distintivo della lirica di Petrarca e dei petrarchisti.

4.6 La lingua madre.

Il parlar materno è quello che si apprende dalle labbra della madre e si contrappone alle lingue apprese per via di studi, quindi il latino dei testi antichi e delle composizioni colte. Se nel giudizio di Dante Arnaut è apprezzato perché «[q]uanto più l'Alighieri precisava le norme della sua poetica e apprezzava l'abilità dell'esercizio tecnico, tanto più doveva sentire, con particolare interesse, la raffinatezza della tecnica arnaldiana», [564] possiamo affermare che un processo, per alcuni versi simile, si manifesti anche nella vicenda letteraria di Borchardt. Egli si mette alla ricerca di un linguaggio raffinato al quale dare però un fondamento teorico; e che si possa chiamare materno, ovvero appreso non appena la facoltà di parlare sboccia sulle labbra dell'uomo e che sia dunque legato alla storia e all'evoluzione di una nazione. Proprio una teoria di questo tipo è sviluppata nel suo romanzo-saggio su Pisa.

564 Ivi, p. 87.

Figura 8. Giovanni Pisano, Madonna col Bambino, 1305 circa; marmo particolare. Cappella degli Scrovegni, Padova (Foto L. Giacoponi).

Nel testo vi è una lunga parte centrale nella quale l'autore si sofferma ad esaminare Dante nella sua veste di padre fondatore della lingua italiana, e l'analisi procede alla luce del *De vulgari eloquentia*. In questo testo Dante si fa restauratore di una lingua primigenia e partito alla caccia del *Volgare Illustre*, esamina più linguaggi e tanti diversi dialetti senza però avversare questa molteplicità, la

quale risulta così essere una qualità della lingua che nella propria vitalità mostra il suo carattere proteiforme, capace di evolversi e mutare con il passare del tempo ed il mutare di luogo. Ed è proprio grazie a questa capacità di trasformarsi con il tempo «che egli può proporsi di inventare una lingua perfetta, moderna e naturale, senza andare alla caccia di modelli perduti».[565]

Se per Eco Dante si candida ad essere un novello Adamo, in quanto desideroso di creare un volgare che fosse perfetto, sulla stessa scia si pone Borchardt, che riassume ed esamina lo sviluppo del *De vulgari eloquentia* per rintracciare l'origine pisana del *Volgare Illustre*, dopo che aveva già creato un suo personale "volgare illustre", medievale e tedesco, nel quale aveva trasposto la *Commedia* dantesca.

In qualche modo Dante, l'insigne progenitore della lingua della italiana, diventa, dopo Arnaut, la controfigura di Borchardt che si erge egli stesso a fondatore di una nuova lingua tedesca alla quale dare, con la sua traduzione in un antico tedesco ricreato in base ai suoi studi filologici, una tradizione, un passato filologico credibile e funzionale al medioevo tedesco.

Invece all'Italia e a Pisa offre un'analisi volta a dimostrare l'origine pisana del *Volgare Illustre*. Si sofferma così a descrivere le caratteristiche di questa lingua che dovrebbero testimoniare la sua veridicità storica: «[wir] besitzen Proben des bescheidenen Idioms, in dem Pisa mit Tunis Verträge schloß oder Privatchroniken aufsetzte».[566] Dunque il fatto che per sbrigare gli affari di stato ma anche incombenze di carattere privato e comunque

565 Umberto Eco, *La lingua perfetta di Dante*, in *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Roma/Bari 1993, pp. 41-59, qui p. 53.

566 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 188.

ordinarie si usasse questo volgare ci rende ragione, stando alla ricostruzione proposta da Borchardt, del fatto che il *Volgare Illustre* non sia «pantera» che ovunque spira il suo profumo, ma sia invece nato in terra Toscana e propriamente a Pisa:«[z]weihundertjahre hat es gebraucht, ehe das *Volgare Imperiale* Pisas das *Volgare Nazionale* wurde, *ipso actu* der Poesie».[567]

4.7 La dimensione europea della poesia occitanica.

Nel bacino lirico della Provenza non si fondono solo arte e poesia, ma settentrione e meridione si compenetrano. La Provenza trasmette una forma poetica attraverso le opere dei trovatori, così come Pisa trasmetterà una forma dell'arte scultorea attraverso i capolavori di Giovanni Pisano. Qui rivoluzione e restaurazione sono allora divenute equivalenti, assicura Borchardt. Ma qual è il senso di questa sorta di allegoria restauratrice, quale il suo significato più proprio?

Non è certo un'indagine approssimativa quella condotta da Borchardt sull'opera poetica di Arnaut Daniel e dei trovatori, se ne può notare l'accurata valutazione tenendo presenti gli studi di Contini[568] che ha curato una pregevole edizione delle canzoni di Arnaut. Ripercorrendo l'avventura delle traduzioni e degli studi sulla lirica del poeta provenzale, Contini ripropone l'opera di Friedrich Dietz, «il fondatore della filologia provenzale» in senso moderno[569] ed immediato predecessore nonché maestro di Canello. Nell'asserire che l'attualità di Arnaut è fuori

567 Ivi, p. 199.

568 G. Contini, prefazione a Gianluigi Toja, *Arnaut Daniel. Canzoni*, cit.

569 Ivi, p. IX.

discussione, ne fa il «responsabile necessario del supremo linguaggio poetico italiano»[570] attraverso la convergenza del suo dettato sia nell'opera poetica di Dante che del Petrarca. Arnaut, la cui superiorità è affermata chiaramente da Dante, coniuga la sua eccezionalità con il «fulgore estetico».[571]

Se nella *Divina Commedia* si trova un numero copioso di allitterazioni seriali, tipiche della lirica arnaldiana, anche Petrarca non rimane estraneo all'influenza della poesia trobadorica, anzi non solo vi attinge, ma in più assume nei suoi versi «l'irto e condensato monosillabismo» arnaldiano.[572] Arnaut aveva già lasciato un'impronta nella poesia dei suoi contemporanei, ma solo in Dante «catalizza risolutamente l'esperienza che, trascendendo il confine della melodia stilnovistica, reintroduce il reale nella sua instante fisicità, corposità, asprezza»[573] facendo di Arnaut «un capostipite decisivo della nostra civiltà letteraria».[574] Borchardt assume così una posizione critica che è in piena sintonia con l'analisi di Contini. Ed è proprio nel rintracciare e ripercorrere il segno che la tradizione occitanica ha lasciato nella storia letteraria europea, per sottrarla all'oblio culturale, che si rivela la portata e lo spessore dell'indagine a cui la sottopone Borchardt.

Nella dialettica di una tensione culturale all'interno della quale egli riconosce elementi che hanno fecondato una tradizione medievale illustre e che poi si sono proiettati oltre i limiti temporali imposti dalle epoche, ha veramente «inseguito ciò che fugge».[575] E il senso di questa

570 Ivi, p. X.
571 *Ibidem*.
572 Ivi, p. XI.
573 *Ibidem*.
574 Ivi, p. XIII.
575 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 176.

caccia si scopre piuttosto nella generazione di un'origine e non nella riscoperta della tradizione. Un salto all'indietro dunque, per rintracciare una sorgente non più in modo meccanicistico, ovvero un'origine che faccia riferimento ad una cultura, un popolo o uno stato. Borchardt si mostra bensì capace di analizzare il corpo vivo della letteratura e pesca in una congerie ancora fertile, estraneo a riduzioni volte a semplificare una derivazione che attinge a più tradizioni, e riesce a sottrarre così la poesia occitanica a lineari, quanto sterili, concetti storico linguistici.

Nello stesso torno di tempo in cui Borchardt si occupava di Arnaut, Ezra Pound lavorava alle prime traduzioni dei poeti provenzali, opere che inizierà a pubblicare nel 1911. Pound studiò in maniera sistematica la produzione dei poeti provenzali e possiamo far risalire la sua svolta poetica in senso modernistico, alla composizione dell'opera *Near Perigord*, frutto di un viaggio in Provenza del 1912 e pubblicata nel 1915. Di fatto negli anni 1905-1915 si concentra l'interesse di Pound per Arnaut Daniel e la poesia occitanica. Pound approderà ai provenzali grazie a Dante e alle citazioni di trovatori che si trovano sia nella *Divina Commedia* sia nel *De vulgari eloquentia*.

Henry John Chaytor aveva pubblicato a Oxford all'inizio del Novecento un interessante volume dal titolo *The Troubadours of Dante*, [576] testo che indubbiamente aveva fornito a Pound la traccia da seguire nell'approfondire lo studio degli autori occitani. Anche in ambito anglosassone dunque in quegli anni i trovatori riscuotevano un nuovo interesse. Come Borchardt anche Pound vede in Arnaut Daniel il campione di una poesia che

576 Henry John Chaytor, *The Troubadours of Dante*, Clarendon Press, Oxford 1902.

rivela lo stile ricercato unito alla profondità di significato. A Pound la poesia provenzale appare come la «summa di tutta la poesia europea»,[577] proprio la poesia di Arnaut Daniel, che traduce con grande passione, sarà per lui un modello:

> The keenly intellectual mysticism of Richard of St. Victor fascinates me, the Romanesque architecture, being the natural evolution from the classic, seems more admirable than the artificially classic modes of the Renaissance. In the forms of Arnaut Daniel's canzoni I find a corresponding excellence, seeing that they satisfy not only the modern ear, gluttonous of rhyme, but also the ear trained to Roman and Hellenic music, to which rhyme seemed and seems a vulgarity.[578]

La poesia di Arnaut, ci dice Pound, soddisfa sia l'orecchio abituato ai ritmi della poesia moderna che quello più attento abituato alle cadenze classiche.

Ezra Pound sceglierà il suo luogo di residenza in Italia scartando le grandi città ed i centri storici che saranno prediletti da americani e inglesi, per stabilirsi a Rapallo. «Civilization usually comes from the metropoles, but CAN sprout in small communities (e.g., as in Rimini or

577 Nicola Gardini, *Storia della poesia occidentale: lirica e lirismo dai provenzali ai postmoderni*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 3.

578 «Il misticismo acutamente intellettuale di Riccardo di San Vittore mi affascina; l'architettura romanica, in quanto evoluzione naturale di quella classica, mi sembra ben più ammirevole che non i moduli artificialmente classici del rinascimento: e nelle forme delle canzoni di Arnaldo Daniello io trovo un'egual perfezione, poiché esse non solo soddisfano l'orecchio moderno ghiotto di rime ma anche quello educato alla musica greca e romana per il quale la rima sembrava e sembra volgare»; Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, New Directions, New York 2005, p. 22, trad. it. in N. Gardini, *Storia della poesia occidentale*, cit., p. 3.

in Mantua) if there is determined individual effort», [579] afferma risoluto. Anche Rapallo aveva una tradizione poetica da rivendicare, ammirando le chiare acque del mediterraneo qui Keats aveva composto la sua *Ode on a Grecian urne*. Ezra Pound voleva dunque immergersi nella cultura europea [580] scegliendo di vivere in un luogo appartato ma ricco di storia, in un avvincente parallelo con la scelta pisana di Borchardt. Se non abbiamo elementi per ipotizzare un contatto diretto fra Pound e Borchardt, possiamo però ricordare un avvenimento che induce a istituire un legame fra i due, almeno a livello letterario. Nel 1929 Rudolf Borchardt pubblica l'articolo *Der Fall Neurath*, questo il nome dell'ambasciatore tedesco che a Roma non aveva voluto ricevere Emil Ludwig e Gerhard Hauptmann. Ora sappiamo che ambedue gli autori frequentavano casa Pound, e ambedue conoscevano Borchardt, se non personalmente almeno attraverso l'attività letteraria. Non sarà dunque difficile immaginare una conoscenza dell'opera di Pound da parte di Borchardt.

Arnaut sarà anche per Pound un esempio che lo influenzerà non solo in ambito poetico ma che gli darà spunti anche nel campo della critica e della teoria letteraria, e eserciterà la sua influenza su uno dei suoi più illustri discepoli. [581]

Thomas Stearns Eliot, amico fra i più vicini a Pound, come lui americano, educato ad Harvard si trasferirà in Inghilterra nel 1914. Qui si incontreranno e Pound diventerà allora per Eliot non solo l'amico fidato ma il mentore prezioso, grazie al quale riuscirà a pubblicare le

579 C. David Heymann, *Ezra Pound: the last rower. A political profile*, Faber and Faber, London 1976, p. 54.

580 Ivi, p. 55.

581 *Ibidem*.

sue opere e a farsi strada nel mondo della cultura europea, fino a diventare una delle figure preminenti della scena letteraria di inizio secolo.[582] Quando nel 1925 pubblicherà *The Waste Land*, dedicherà l'opera a Pound con le incisive parole: «a Ezra Pound, il miglior fabbro», richiamandosi direttamente al canto XXVI del Purgatorio, dove proprio Dante definisce Arnaut Daniel «il miglior fabbro del parlar materno». Se nel 1950 Eliot scrive il saggio *What Dante means to me*,[583] non dimentica certo l'amico poeta, moderno erede dei trovatori del quale nel 1910 aveva letto *The Spirit of Romance*, testo che insieme alla viva conversazione di Pound gli aveva dischiuso il mondo della poesia provenzale e lo aveva introdotto all'opera di Dante.[584] Un'esperienza indelebile che lo condurrà ad affermare:

> a different metre is a different mode of thought; it is a different kind of punctuation, for the emphases and the breath pauses do not come in the same place. Dante thought in terza rima, and a poem should be translated as nearly as possible in the same thought-form as the original.[585]

Ancora una volta il modo di percepire l'opera poetica influenza addirittura il modo di pensarla: accenti e pause parlano quanto e forse più delle parole, e allora in maggior misura la traduzione presenta la possibilità del tradimento linguistico. E questo inganno per il poeta è tanto più

582 Demetres P. Tryphonopoulos; Stephen Adams, *The Ezra Pound Encyclopedia*, Greenwood Press, Westport/London 2005, p. 95.

583 Thomas Stearns Eliot, *What Dante means to me*, in Id., *To criticize the Critic and Other Writings*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1965.

584 Mario Praz, *La letteratura inglese. Dai romantici al Novecento*, Accademia, Milano 1979$_5$, p. 243.

585 Th. S. Eliot, *What Dante means to me*, cit., p. 129.

gravido di conseguenze poiché fin dalla forma del pensiero, quindi dal livello per così dire filosofico, la poesia già deve essere corretta. La traduzione si configura quindi come un pensar correttamente per poter raggiungere l'essenza della lingua.

Nel saggio *Die großen Trobadors* Borchardt, a proposito delle traduzioni fatte da Dietz, osservava peraltro quanto queste rivelassero un carattere dilettantistico sebbene nutrite di indubbie conoscenze e creatività: «und doch sind seine Übersetzungen nur eben freundlicher Dilettantismus».[586] Condannava poi i traduttori che dopo di lui si erano cimentati con la poesia occitanica, che avevano lasciato traduzioni non certo migliori per sonorità e scelta linguistica: «diejenigen seiner Nachfahren, [...] ein Verdruß und eine Qual».[587] La maniera più corretta di affrontare la traduzione per Borchardt si potrà ben definire herderiana, «Herdersch»[588] appunto, proprio grazie al maestro che per primo ha affinato sensibilità e spirito critico, contenuti e moduli espressivi di cui altri si sono potuti poi servire e nella cui tradizione si pone Borchardt proponendo le sue traduzioni: «Was von [...] Herder [...] getan worden ist, wird nun hier wiederum getan werden, für das kommende Jahrhundert».[589] E solo con Herder intende stabilire un debito di eredità:

> Nur mit jenen [...] wollen die hier dargebotenen verglichen sein; sie gehen wie jene aus einer elementaren sinnlichen Beseligung hervor, die nicht geruht hat bis sie schafft, was sie so lieblich erleidet; nicht wie diese aus

586 R. Borchardt, *Prosa II*, p. 351.
587 *Ibidem*.
588 *Ibidem*.
589 Ivi, p. 349.

> dem abgeleiteten Bestreben «fremde Dichter solchen Lesern, die der Ursprache nicht mächtig sind, nahezubringen». Was sie auch von jenen unterscheidet, ist die durch acht Jahrhunderte deutscher Sinnes- und Urteilsschärfung unendlich gewachsene Möglichkeit, einen festen Stil sich sinnlich und im Sprachtakt zu determinieren, die weder nur geschichtlich noch nur dichterisch, sondern jenes dritte, größte ist, das der Deutsche die Ehre hat, Herdersch nennen zu dürfen, denn die geistige Übung der Welt hat es vor ihm nicht gekannt, und Wilhelm Schlegel und Rückert wie Rossetti haben es nur durch ihn besessen.[590]

Quindi Borchardt non solo ridà lustro ad una gloriosa tradizione poetica, ma si pone al contempo all'interno della storia letteraria tedesca nella veste di seguace e continuatore dell'opera dei grandi. Ed è un punto non secondario, infatti come riuscire a cogliere il segreto del rimare occitanico? Quando vorrà chiarire il procedimento che permette di accedere alla comprensione del dettato dei trovatori e di Arnaut in particolare, esaminerà gli strumenti necessari per affermare che il presupposto per riuscire nella traduzione non è solo un orecchio affinato a intendere i toni più sottili del verso lirico, per i grandi provenzali non bastano solo lingua e arte:

> [d]er Stil der großen Provenzalen ist nicht nur Sprache und nicht nur Kunst [...] er ist der erregte und energische Ausdruck ungemeiner Seelen und organischer Phantasien in kontrahierten Momenten, aus denen sie sich durch den

590 Ivi, p. 351.

Blitz des Gesanges und durch Wurf, Ausruf, Hyperbel [...] entladen.[591]

I provenzali sono personalità indimenticabili della tradizione europea, «für die Ewigkeit zugeschnittenen Individuen des nachantiken Europa», esempi del genio che affronta e plasma la lingua. Il compito del traduttore è indubbiamente uguale a quello del poeta: nel tradurre egli crea, non si limita a riprodurre un'opera d'arte; si comporta come una cassa di risonanza che colpita dall'onda sonora restituisce la vibrazione acustica dandogli forma. Il poeta costruisce quel che ama e questo sentimento nasce proprio come atto vivificante: «er bildet was er liebt, und liebt es weil es ihm lebt».[592]

Dunque ancora una volta l'atteggiamento del poeta e del traduttore sarà adombrato nella figura dell'amante che sa riconoscere la portata vivificante di questa tradizione dispersa, perché per lui è ancora viva e immortale e si è mantenuta nell'unione con la poesia europea. E zampilla ancora attraverso lo spirito innamorato del poeta che la sa riconoscere e si dispone a pagare, con la sua traduzione, un debito di gratitudine.

4.8 La Provenza degli autori europei.

Il seme della lingua e della cultura in Toscana era latente ed attendeva di poter dare i suoi migliori frutti. Sono stati l'impero di Federico II e l'opera di Dante a far fruttificare e rendere fecondo quanto mai quel seme

591 Ivi, pp. 351-352.
592 Ivi, pp. 352-353.

nascosto. A Pisa la poesia, che si lega per sua natura alle caratteristiche del popolo in seno alla quale nasce, secondo un concetto caro ai romantici, non aveva avuto sviluppo. Se infatti altre città erano state e saranno la culla dello stilnovo, Pisa aveva un'altra vocazione. Come dire che Arezzo aveva dato i natali a Guittone e Firenze a Dante, e che sebbene Borchardt riconosca ad ambedue la loro importanza, e massima sarà per lui quella di Dante, tuttavia pone Pisa in una situazione eccentrica rispetto a tutte le altre realtà italiane.

La città ha racchiuso nel suo animo un destino diverso; essa ha già fin dalle sue origini una vocazione imperiale. Ma che cosa significa per Borchardt questa vocazione? L'impero è l'opposto della nazione, ovvero del particolarismo locale: «[a]ber Poesie und Sprache ist *Nation*, war Bologna und Florenz, Toskana und Italien [...] war genau dasjenige, was Pisa von jeher leugnete und verwarf».[593] Pisa invece ha vocazione di città imperiale e congiungerà nazione con nazione, le epoche con le epoche e guiderà così lo spirito del tempo.

Se il fraseggio nella prosa di Borchardt è ellittico, e i legami logici sono allentati o almeno sottintesi, risulta con chiarezza il ruolo che la Provenza svolge in queste dinamiche pseudo-storiche. Essa non è tanto e non solo un luogo storicamente definito dal quale una letteratura ha diffuso la sua influenza, come abbiamo visto. La Provenza assume una sfumatura altra, e diventa un paese dell'anima. La fascinazione che esercita su Borchardt la ritroviamo fino dai versi «Mir gefällt zu wissen/ von toten Ländern/ [...] /Mir gefällt Provenze und Catalan, /Navarra und Pisa und Corinth»,[594] in cui è già evidente il processo di

593 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 173.

594 Vedi sopra nota nota 425.

identificazione con un passato storico dal profilo marcatamente lirico. In questa attrazione troviamo tratti che richiamano la vicenda di un altro autore, che intorno allo stesso periodo trovava nella Provenza un paese in cui proiettare il suo sogno.

Nel 1925 Joseph Roth soggiorna nel sud della Francia. In quell'occasione pubblicherà sulla "Frankfuter Zeitung" dei reportages di viaggio che successivamente saranno raccolti in un libro, pubblicato postumo con il titolo *Die weissen Städte*.[595] Anche per Roth, la Provenza assume caratteri del tutto peculiari con una sorprendente consonanza con Borchardt che, lo ricordiamo, appena un anno prima, nel 1924, aveva pubblicato il suo scritto *Die großen Trobadors*.[596] Per Roth la Provenza ha l'aspetto dei luoghi sognati nell'infanzia[597] ed entra a buon diritto a far parte delle mete dei viaggi verso i luoghi mitici della cultura dell'Europa meridionale, accanto all'Italia e alla Grecia.

Eugen Gass, che aveva avuto occasione di soggiornare in casa Borchardt,[598] scriverà nel 1940: «Großgriechenland, Sizilien, Provence, griechischer Kolonialboden. Schafft eine geheime Verwandschaft auch noch im Mittelalter. Friedrich II. Troubadours. Nähe des

595 Il testo è stato pubblicato nei volumi delle opere complete nel 1956 con il titolo *Im mittäglichen Frankreich*, hrsg. v. Hermann Kesten, vol. III, Kiepenheuer &Witch, Köln 1956 pp. 509-560. Nel 1976 il testo conobbe una nuova edizione che faceva riferimento ad un manoscritto corretto dall'autore, l'editore accolse il titolo *Die weissen Städte*, hrsg. v. Hermann Kesten, vol. III, Kiepenheuer &Witch, Köln 1976 pp. 880- 934. A questo proposito vedi anche Luca Morlino, *L'infanzia dell'Europa*, in *Traditi Istorice Românesti si perspective europen*. *In honorem academicianIoan-Aurel Pop*, a c. di Sorin Sipos, Dan Octavian Cepraga, Ion Gumenâi, Oradea-Chisinau 2015, pp. 511-525. Il testo dal quale citiamo è Joseph Roth, *Werke*, vol. II, *Das journalistische Werk. 1924-1928*, hrsg v. Klaus Westermann, Kiepenheuer &Witch, Köln 1956, pp. 451-506.

596 Vedi sopra nota 487.

597 Luca Morlino, *L'infanzia dell'Europa*, cit., p. 513.

598 Karl Eugen Gass, *Pisaner Tagebuch*, cit., p. 177.

Orientalischen. Pisa gehört hinzu. Wird mir klar».[599] Nella Provenza Gass e Roth ritrovano quel *continuum* dello sviluppo storico che è avvenuto in modo armonico nelle epoche passate, e che invece è spezzato nel presente in cui vivono: se per Roth la scomparsa dell'Impero austroungarico sarà un elemento che ha spezzato non solo il corso della storia, ma tutta la sua vita, fratturando la personalità dell'uomo e dello scrittore, anche per Borchardt la Provenza è l'anello in cui la storia europea si salda, attraverso Pisa, e da qui riacquista il senso:

> in diesem Sinne gehört die pisanische Epoche [...] zur Geschichte jenes Meerbogens, dessen Sehne zum Schusse in eine italienische Strömmündung zurückgezogen ist, dessen Scheitel durch die Balearen geht [...] und dessen Enden, durch die Provence hindurch ideal fortgesetzt, in den deutschen Norden greifen würden.[600]

Roth vede nella storia della Provenza lo sviluppo armonico delle epoche storiche «die Entwicklung ohne Abschnitt, ohne Grenze»,[601] che si manifesta nel riutilizzo degli edifici: emergenze architettoniche romane sono state riutilizzate e inglobate nel medioevo, e questo fa della Provenza un organismo vivo.

Anche per Roth, come per Novalis e per Borchardt, l'elemento di coesione per la Provenza e quindi per l'Europa è stato il cattolicesimo. Ad Avignone Roth,

599 Ivi, p. 228. L'appunto, in italiano è riportato anche in Karl Eugen Gass, *Appunti. Dagli anni romani 1938-1942*, in Ernst Robert Curtius-Karl Eugen Gass, *Carteggio e altri scritti*, a c. di Stefano Chemelli e Mauro Buffa, La Finestra, Lavis 2009, pp. 159-176, qui p. 168.

600 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 124.

601 Joseph Roth, *Die weissen Städte*, cit., p. 239.

ripercorrendo le orme di Rilke,[602] rimane affascinato dal palazzo dei Papi. In questo contesto la Provenza è anche il crogiuolo di diverse civiltà che qui si incontrano e si fondono. Come ricorda Roth, Arles è detta *das gallische Rom* e Marsiglia *das gallische Athen*,[603] così per Borchardt, che al posto di Roma colloca Pisa, la città imperiale per eccellenza: «noch einmal schließt sich im pisanischen Ringjuwel der Reif von Hellas zur Provence».[604]

La Provenza è sempre la chiusura di un anello, la raggiunta unità che racchiude in sé tutta la completezza e l'armonia di uno sviluppo che manca al tempo in cui due autori vivono. L'Occitania ha realizzato la composizione delle più diverse influenze che adesso sembrano invece voler condurre verso la deflagrazione. In quel mitico Midi della Francia, le diverse e contrastanti componenti si erano unite e fuse producendo una cultura raffinata ed elegante, realizzando così «der höchste Grad von Assimilation».[605] La poesia cortese era peraltro il frutto di questa assimilazione, la risposta ad un mondo, quello feudale, che era crudele e violento.[606]

La stessa peculiarità che alla Provenza attribuiva Borchardt, che ne fa un luogo mentale, secondo la definizione di Corti.[607] In questo paese mitico il nostro autore si trova a vivere idealmente vicino a Roth, è accompagnato da Pound e Eliot, cammina sulle orme di Carducci, inseguendo l'intera cultura europea in decomposizione guidati tutti dallo spirito di Arnaut.

602 Rilke aveva fatto un viaggio in Provenza poco prima della guerra, cfr. in Luca Morlino, *L'infanzia dell'Europa*, cit., p. 516 nota 24.

603 Ivi, p. 492 e p. 498.

604 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 144.

605 Joseph Roth, *Die weissen Städte*, cit., p. 481.

606 Ivi, p. 504.

607 M. Corti, *op. cit.*, p. 235.

Passato e presente si compenetrano in Provenza e a Pisa, ambedue fulcro e crogiolo della storia, di cui Arnaut fissa nel tempo della poesia la bellezza del sempre e l'amore del mai, racchiudendo classicità che sempre ci parla e presente che sempre fugge: «[d]amit war Arnaut, von provenzalischen Zufällen unabhängig, schon im Auftreten als europäisches Ereignis garantiert».[608]

4.9 La lunga scia di Arnaut.

Borchardt traduce durante tutto l'arco della sua vita i grandi poeti attingendo alla letteratura dell'antichità ma anche alla più tarda cultura europea. Fra il 1903 e il 1910 traduce alcune poesie di Carducci, poeta con il quale condivide l'interesse per i trovatori, la predilezione per Arnaut Daniel e l'aver individuato e analizzato la funzione che la Provenza ha svolto nella diffusione della lirica occitanica e la sua sfera d'influenza in Italia. Carducci dedica undici saggi ai trovatori, alla Provenza e all'influenza che la poesia provenzale esercitò in Italia e più in generale in Europa.[609]

Il motivo principale per cui l'influenza provenzale fu così vasta era da ricercarsi, secondo Carducci, nel «maggior sviluppo della lingua occitanica e al maggior grado di cultura».[610] Carducci sottolinea gli interessi politici che avevano portato a stringere relazioni diplomatiche e commerciali fruttuose con la Provenza, la politica attuata dalle corti europee in fatto di matrimoni,

608 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 178.

609 Giosuè Carducci, *Svolgimento della lingua, della poesia, della civiltà occitanica. Ragioni dell'influenza che la poesia provenzale ebbe su l'Europa e su l'Italia* in *Edizione Nazionale delle opere*, vol. IX, Zanichelli, Bologna 1943.

610 Ivi, p. 13.

tutto questo aveva al contempo contribuito a diffondere la poesia provenzale:

> la comunanza d'interessi e di politica e le molte e strette relazioni che ebbero coi signori di Francia e di Spagna, or amici, or nemici, i signori di Provenza, e i matrimoni onde questi si mescolarono a tutte quasi le corti d'Europa. [...] Per tutto ciò insieme, per la politica, per le parentele, per i commerci, per la cavalleria, la poesia e letteratura provenzale si estese a tutta si può dire l'Europa; all'eroica e grave Spagna, ai rozzi Franchi del settentrione, ai cavallereschi avventurieri Normanni in Sicilia e in Inghilterra, alla Germania, fino alla Boemia e all'Ungheria, fino alla Grecia e all'Islanda. Non fu paese d'Europa, per quanto lontano e diverso dai Provenzali di clima di origini d'instituti di lingua, che non ricevesse e conservasse l'impronta della cultura occitanica: la lingua d'*oc* divenne la lingua della galanteria e della moda nelle corti e nei castelli feudali: fu la lingua classica della civiltà feudale a quel modo che l'italiana nel Cinquecento fu lingua classica del rinascimento, e la francese nel settecento fu lingua classica della filosofia e della restaurazione.[611]

Fauriel, professore alla Sorbona fin dal 1830,[612] nella sua opera *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*,[613] osserva come fosse ben possibile che grazie alle relazioni commerciali, anche la poesia provenzale passasse in Italia insieme alle merci, mettendo

611 Ivi, pp. 13-14.

612 *Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXe siècle*, sous la direction de Michel Espagne, Michael Werner, Philologiques, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1990, p. 138.

613 Claude Charles Fauriel, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*, vol. I, Durand, Paris 1854, pp. 252-256.

in nuova luce i trattati che Marsiglia, Arles e Montpellier conclusero nel 1108 e nel 1117 con Pisa. Carducci sostiene piuttosto che centro di diffusione di una poesia cosi raffinata, e ben lontana dal gusto puramente popolare, fosse la corte normanna di Sicilia e in maggior misura la corte degli imperatori Svevi:

> Ma i veri intermediarii tra la feudalità provenzale e la italiana furono nel secolo XI e XII gli imperatori, nominatamene i due Federighi. Imperocché parte considerevole de' paesi di lingua d'oc era formata dal così detto regno d'Arles, sul quale gl'imperatori affettavano diritto più che d'alto dominio e al quale apparteneva tutta la Provenza del medio-evo, il paese cioè che va dall'Isère al mare e dal Rodano alle Alpi; né calavano una volta in Italia a farsene riconoscere re e coronare, che non cercassero ancora di far valere il loro titolo di re d'Arles. Gli Hohenstaufen si provarono e si adoperarono a stabilire la loro autorità su quel regno. Federigo I vi si fece incoronare re nel 1133.[614]

Carducci si occupò di poesia trovadorica fin dal 1878 nei suoi corsi universitari. Nel 1880 dedicherà un intero ciclo di lezioni a Bernard de Ventadorn[615] e proporrà delle traduzioni in prosa delle sue canzoni. L'intento di Carducci sarà quello di assimilare nuovi elementi formali, sperimentando metri di una tradizione che era stata

614 Ivi, p. 16-17.

615 Chiara Tognarelli, *L'antico per il moderno. Una lettura di Gherardo e Gaietta*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, XII Congresso Nazionale dell'ADI Roma 17-20 settembre 2008 Sapienza Università di Roma Facoltà di Lettere e Filosofia, Facoltà di Scienze Umanistiche, a c. di Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam, Roma 2009; il contributo ha pagine prive di numerazione, consultabile on line sul sito visitato il 29 giugno 2018 http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Tognarelli%20Chiara.pdf.

dimenticata. Nel saggio *Di Barbarie in Barbarie* [616] manifesta la sua chiara avversione per la poetica romantica, la quale spacciava per poesia popolare componimenti di dubbia fattura. Dà quindi delle indicazioni su come si debba affrontare la traduzione della poesia e ribadisce l'importanza di un approccio filologico.

Non troppo diversamente da quanto farà Borchardt, fin dalla polemica con Wilamowitz,[617] Carducci raccomanda un approfondito studio preliminare che aiuti a inserire l'opera nel contesto in cui è stata creata. Togliere un'opera dal suo contesto equivale a renderla sterile, lungi dall'avvicinare il lettore, che per Carducci è un ipotetico nemico, questa operazione priva l'opera di ogni possibilità di parlare ancora. L'attenzione per la forma, così come in Borchardt, è un elemento imprescindibile. Alterando l'andamento metrico di una composizione poetica si altera in realtà tutta la poesia compromettendo il suo significato.

Carducci cercherà di restare fedele all'opera originale sperimentando nuovi metri e nuove forme. Borchardt si spingerà oltre: creerà una nuova lingua che sia capace di accogliere la traduzione della Divina Commedia, tentativo utopico di dare una casa linguistica ad un'opera immortale che si trovava di fronte una lingua percepita come sterile e ormai incapace di parlare.

L'interesse per gli autori provenzali vede un altro importante contributo nella figura C. S. Lewis il quale nel 1936 pubblica *The allegory of love*, un trattato nel quale esplora in maniera dettagliata la concezione del sentimento amoroso nel Medioevo e nel Rinascimento. Nel primo capitolo espone in che modo si è evoluta l'idea d'amore e

616 *Ibidem*.

617 Fin dal *Gespräch über Formen* , vedi sopra al capitolo 1.6.

ne ripercorre le varie fasi soffermandosi sul concetto di *amor cortese*:

> Every one has heard of courtly love, and every one knows that it appears quite suddenly at the end of the eleventh century in Languedoc. The characteristics of the Troubadour poetry have been repeatedly described.[618]

I testi che Lewis cita sono quelli già noti di Fauriel, Jeanroy e Gorra.[619] Specifica poi di non voler ripetere le definizioni dello stile, dettagliare il *trobar clus*, ovvero la poesia enigmatica e dal verso oscuro, né intende soffermarsi sul carattere lirico della poesia dei trovatori: temi già trattati ampiamente dalla critica e sui quali non sente di dover aggiungere riflessioni.

Possiamo dunque affermare che Lewis non vuole rinnovare o approfondire le caratteristiche teoriche che definiscono l'opera dei poeti provenzali, e che dunque intende muoversi all'interno di categorie formali già condivise dagli specialisti e dai letterati. Mette invece in evidenza che la sua riflessione analizzerà l'aspetto sentimentale dell'amore: «[t]he sentiment, of course, is love, but love of a highly specialized sort».[620] Le caratteristiche di questo amore per Lewis sono molto importanti e le elenca con precisione: umiltà, cortesia, adulterio e la religione d'amore. Se l'amante è sempre

618 Clive Staples Lewis, *The allegory of love. A study in medieval tradition*, Oxford University Press, Oxford/New York 1936, p. 2.

619 Egidio Gorra, *Delle origini della poesia lirica nel medioevo*, Lattes, Torino 1895; per gli altri autori vedi supra nelle note al capitolo 4.1.

620 Ivi, p. 2.

indegno, l'amata è il suo solo pensiero, egli si dedica con tutto sé stesso ad obbedire i suoi desideri.

All'amata ci si rivolge con il titolo di *midons*, e Lewis ne spiega il significato attingendo all'etimo che proponeva Jeanroy per il quale *midons* corrisponde a "mio signore" e non a "mia signora", ed è strettamente connesso all'ideologia feudale che soggiace a questo genere d'amore. La feudalizzazione del rapporto amoroso vede dunque il trovatore e la sua dama legati da un vincolo che è effettivamente un vassallaggio. Questa affermazione era stata sviluppata da Wechssler nell'opera *Das Kulturproblem des Minnesangs*.[621]

Il riferimento all'amor cortese si lega adesso al giudizio che ne aveva espresso il secolo diciannovesimo, e che, asserisce Lewis, era stato molto severo poiché castigava un amore ritenuto licenzioso e disonorevole. Il poeta cortese si rivolge ad una donna sposata e questo, sottolinea Lewis, era un rapporto socialmente accettato, per quanto offrisse delle forti riserve dal punto di vista dell'etica ottocentesca. Tuttavia non si tratta di un amore sconveniente o licenzioso, e tantomeno è affrontato alla leggera dal poeta. Il sentimento d'amore conduce l'innamorato alla disperazione d'amore e può salvarsi solo in grazia della sua fede in Dio, certo che il Dio d'amore non tradisce mai i suoi fedeli. Il pericolo che si corre, secondo Lewis, consiste nel vedere l'amor cortese, la *fin'amor*, come un mero episodio nella storia della letteratura, con esiti in parte scontati, e finire così per dimenticare l'importanza di questa poesia.

621 Eduard Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, Niemeyer, Halle 1909, Bd. I, (il secondo volume non è mai stato pubblicato), p. 177.

Vi è infatti un'evidente continuità che lega la poesia provenzale alla poesia d'amore medievale, alla lirica di Petrarca fino a raggiungere l'epoca contemporanea, spiega Lewis. E se non ce ne siamo mai accorti, prosegue, è solo perché i tratti erotici dell'odierna poesia europea per noi non costituiscono più una sorpresa, siamo ormai vittime dell'assuefazione e finiamo per considerarli qualcosa di naturale e universale, non ci diamo la pena di ricercarne l'origine.[622]

Quel che per noi è scontato è iniziato invece in un luogo e in un tempo ben precisi: nell'undicesimo secolo in Provenza. Considerare l'amore una nobile passione, per quanto sembri semplice e scontato, ebbene è un retaggio provenzale. Se consideriamo il pensiero di Aristotele, Virgilio o San Paolo, ci rendiamo conto di quanto il concetto d'amore fosse tutt'altro che naturale e universalmente accettato.

Arnaut Daniel e la sua sestina saranno un'onda lunga che percorrerà ancora tutto il Novecento. Se alcuni componimenti in questa forma poetica non sono molto conosciuti, come ad esempio *La sestina d'estate* del 1914 di De Bosis, molto più conosciuta è la lirica di Ungaretti *Recitativo di Palinuro* del 1948; si tratta tuttavia di liriche che riprendono forma e sonorità della sestina arnaldiana. Questa rimarrà comunque una forma utilizzata per sperimentazioni liriche, ma non sarà mai impiegata in modo costante dai poeti.[623] Avremo una ripresa di questa forma negli anni Ottanta del Novecento che sarà accompagnata da una riflessione teorica sulle forme liriche. Il motivo di questa ripresa è da ricercarsi, secondo Frasca, nella

622 C. S. Lewis, *The allegory of love*, cit., p. 3.

623 Carlo Pulsoni, *La sestina nel Novecento italiano*, in *E vós Tágides minhas*, Miscellanea in onore di L. Stegagno Picchio, Viareggio-Lucca 1999, pp.541-549, qui p. 541.

«possibilità di riutilizzo del passato per raggiungere il futuro».[624] Uno stesso movente che potrebbe legare i poeti di questi anni all'opera di Carducci che utilizzava l'antico per dare vita al verso moderno,[625] e a quella di Borchardt.

La riscoperta di Arnaut, come abbiamo evidenziato, arriva fino a toccare l'opera di Raboni,[626] e in questa trasmissione il lavoro svolto da Ezra Pound è stato indubbiamente importante, come testimonia la sua fortuna critica che in Italia non è mai venuta meno.[627] Il dissolversi delle forme poetiche si riflette per convesso nella ricerca di una forma chiusa e limitata come quella della sestina che passa attraverso la riscoperta della figura di Arnaut Daniel.

Il poeta che ancora proietta l'immagine dell'artigiano-poeta, il fabbro che forgia la lingua per sottrarsi alla furia devastatrice del tempo. Un modello che ha saputo parlare in quei periodi nei quali le certezze sembrano smarrirsi, e dove l'animo febbrile del poeta si erge contro la storia. Arnaut è distaccato dal passato e aperto verso l'avvenire e rappresenta per Borchardt un modo di affrontare la crisi dell'individuo in conflitto con se stesso:

> [wa]s in Pisa dynamisch war, [...] ein geschichtliches *Ende*, war in Arnaut der geschichtliche *Anfang* von neuer Zwischenbasis, zwischen Ursprung und Ausbreitung halbfertig, mit dem Bruche nach rückwärts, der Öffnung

624 Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, Napoli 1992, p. 388.

625 C. Tognarelli, *L'antico per il moderno*, cit.

626 Vedi sopra p. 202.

627 Fin dagli anni Settanta si moltiplicano le edizioni delle opere poetiche di Pound, dall'edizione delle *Opere scelte* pubblicata nei Meridiani da Mondadori nel 1970 che conobbe ben cinque ristampe in poco più di dieci anni, senza dimenticare la pubblicazione dei *Cantos* che vengono pubblicati nel 1973 da Mondadori, nel 1977 da Garzanti e nel 1978 da Guanda. Per queste notizie vedi C. Pulsoni, *La sestina*, *op. cit*., p. 549.

nach Vorwärts: vom alten Köroer abgelöst schwimmende, werbende Individuation.[628]

Così Arnaut è stato percepito ancora, ogni volta che lo si è avvicinato.

[628] R. B. *Prosa III*, p. 180.

Figura 9. Giovanni Pisano, Madonna col Bambino; avorio. Museo dell'Opera del Duomo, Pisa (Foto L. Giacoponi).

4.10 Pisa e la Provenza, uno sguardo alla storia.

Il saggio su Pisa si rivela estremamente ricco di dati storici, artistici e letterari che Borchardt raccoglie e accumula per poi utilizzarli a suo piacimento. Già Marianelli [629] nella sua doviziosa introduzione, che accompagna la traduzione italiana del saggio su Pisa, ci mette in guardia sull'infedeltà documentale di molte asserzioni che non sono supportate da riscontri fattuali:

> non c'è medievalista, storico, storico dell'arte o letterato -visto che Borchardt impegna tutta la gamma di ricercatori ed è quasi un vivente dipartimento di "antichità medievali" -, non c'è specialista di cose pisane che non abbia argomenti da contrapporre alla presuntuosa costruzione del Borchardt. [630]

Invita però al contempo ad andare oltre un livello empirico di riscontri nelle fonti, e inserisce il saggio nel più ampio contesto storico di inizio secolo. Tuttavia domandarsi se vi sia una fondatezza storica nell'indagine condotta da Borchardt, e soprattutto capire quale uso ha fatto degli studi e delle fonti al suo tempo disponibili può rivelare aspetti inusitati. Innanzi tutto il suo saggio lo colloca nella posizione del letterato-filologo, più che in quella dello storico indagatore di reperti. Sebbene la posizione che assume sia sovente attaccabile, proprio l'acutezza di alcune sue osservazioni ne fanno un apprezzabile esploratore della letteratura. I suoi commenti su Arnaut Daniel, su Petrarca ma anche sui poeti pisani

629 M. Marianelli, *Pisa. Solitudine di un Impero*, cit., p. XXI.
630 *Ibidem*.

minori, quali Galletto e Guallacca, rivelano una penetrazione del dettato lirico ammirevole.

Lo sfondo sul quale si muove Arnaut è quello della Provenza e Borchardt istituisce un legame fortissimo fra la Provenza e Pisa. Studi relativamente recenti hanno reso possibile datare e sottoporre ad attenta valutazione i collegamenti fra Pisa ed il sud della Francia e i rapporti culturali che di conseguenza si erano istituiti. Sono stati esaminati sia reperti archeologici (fra i quali relitti di navi affondate e solo recentemente recuperate) sia *corpora* di carattere vario: letterario, di natura giuridica e anche commerciale, che hanno dato esiti del tutto apprezzabili. Gli studi si sono soffermati ad analizzare la natura dei legami che intercorrevano fra la Provenza e Pisa e la loro dimensione.

Il primo documento certo che possediamo è stato redatto da Liutprando, vescovo di Cremona. Il testo racconta dell'arrivo a Pisa, nel 926, di Ugo di Provenza, re d'Italia. «La fonte, per quanto scarna, è tuttavia piuttosto chiara: nella prima metà del X secolo, Pisa è conosciuta come porto attivo e principale punto di riferimento di tutta la regione circostante».[631] Il susseguirsi di conflitti, trattati di pace e alleanze nel corso di tutto il XII secolo, rende difficile seguire con esattezza i contatti fra l'Italia e il sud della Francia, come già affermava André Dupont nel suo saggio del 1942.[632]

A Pisa, la mancanza di figure di spicco in ambito letterario, nel corso di tutto il Duecento, è un avvenimento alquanto singolare. La città alla foce dell'Arno rispetto ad altre città toscane, compresa Firenze, ha svolto un ruolo

631 Enrica Salvatori, *Boni amici et vicini. Le relazioni tra Pisa e le città della Francia meridionale dall'XI alla fine del XIII secolo*, ETS, Pisa 2002, p. 25.

632 *Ibidem*.

determinante per quanto riguarda la circolazione dei testi, lo scambio e i contatti culturali che la vedevano occupare una posizione decisamente più evoluta rispetto alle altre realtà urbane della Toscana.[633] Pisa è stata infatti il canale privilegiato per l'introduzione e la diffusione di opere in tutta la Toscana, e che tanta influenza eserciteranno sulle «strategie politico-culturali» legate al fenomeno lirico.[634]

Una prima testimonianza di questo dato ci viene da uno dei tre grandi canzonieri che raccolgono l'opera lirica antecedente a Guido Cavalcanti: si tratta del codice Laurenziano Redi 9 (L).[635] La silloge raccoglie soprattutto l'opera di Guittone e solo in appendice presenta altri autori. Vi troviamo i rimatori siciliani e toscani e infine un solo fascicolo, relegato nella parte conclusiva, è dedicato agli autori pisani.

Lo studio del codice ha rivelato non solo una redazione stratificata a più mani, principalmente pisane, bensì anche l'origine pisana del suo insieme.[636] Il testo viene considerato «un documento fondamentale per ricostruire la situazione poetica a Pisa sul finire del Duecento».[637] Indagando poi il retroterra dal quale nasce il codice, emerge la sua origine locale «toscana-occidentale»,[638] quindi verosimilmente pisana. L'accurata

633 Lino Leonardi, *Tra i Siciliani, i Trovatori e Guittone: Pisa e la prima tradizione della lirica italiana*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, Atti del convegno Pisa, 25-27 ottobre 2007, a c. di Lucia Battaglia Ricci, Roberta Cella, Aracne, Roma 2009, p. 138.

634 *Ibidem*.

635 Il codice Laurenziano Rediano 9 è conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Fu composto molto probabilmente da un amanuense pisano alla fine del XIII secolo e faceva parte della biblioteca di Francesco Redi. Il manoscritto è stato fondamentale per lo studio della scuola poetica siciliana alla corte di Federico II; cfr. Tommaso Casini, *Il canzoniere laurenziano rediano 9*, Romagnoli Dall'Acqua, Bologna 1900; Lino Leonardi, *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, SISMEL, Firenze 2001.

636 Lino Leonardi, *Tra i Siciliani, i Trovatori e Guittone*, cit., p. 139.

637 *Ibidem*.

638 *Ibidem*.

indagine filologica ha rilevato la presenza di vari elementi che indicano come del tutto probabile «che l'immissione in Toscana dell'esperienza poetica siciliana sia avvenuta a Pisa».[639] E tale influenza si inserisce all'interno del rapporto privilegiato che Pisa intratteneva con la Magna Curia di Federico II. Del resto, come mostrano i documenti, l'imperatore si troverà a Pisa tra la fine del 1239 e l'inizio del 1240 e ancora ben altre tre volte fino al 1249.[640]

Tale datazione vale soprattutto a definire i contatti diretti di Pisa con Federico e rendono in qualche modo plausibile l'atmosfera ed il contesto politico della città, sullo sfondo dei quali recepiamo la lirica pisana e la lingua che qui viene impiegata. Non solo, l'influenza della corte imperiale fa da orizzonte al retroterra provenzale anche se non è possibile definire con precisione i canali della ricezione e della circolazione della lirica dei trovatori in Toscana,[641] con la stessa chiarezza con cui è stato possibile indagare il codice Laurenziano. Tuttavia possiamo rintracciare la figura alla quale ascrivere un ruolo ben preciso nell'opera di trasmissione della tradizione provenzale: il pisano Terramagnino.[642] Nel trattato *Doctrina d'Acort*, una introduzione alla lirica dei trovatori, egli definisce superiore a tutti i trovatori Guiraut de Borneill, lo stesso autore che Dante, nel *De vulgari eloquentia* definirà *cantor rectitudinis*, l'eccellente.

Dall'esame del contesto in cui si sviluppa la poesia lirica a Pisa emerge una componente che è stato possibile seguire con certezza di dati:

639 Ivi, p. 141.
640 Ivi, p. 144.
641 *Ibidem*.
642 L. Leonardi, cit., p. 145.

> l'originaria ricezione e diffusione della produzione siciliana, dietro probabile impulso diretto della corte federiciana. L'analisi dei poeti pisani rivela una iniziale dipendenza che ha fatto parlare di "sicilianismo pisano". [643]

L'adesione al modo di fare poesia tipico di Guittone a Pisa sarà ampia e radicata, e farà nascere una mescolanza tutta particolare e pisana di sicilianismo: il *trobar clus* intrecciato al verseggiare alla maniera di Guittone. Si tratta dello stesso rimar provinciale che Dante biasima nel *De vulgari eloquentia* e Borchardt stigmatizza nel saggio dedicato a Pisa. [644] Contini, nella sua introduzione alle *Canzoni* di Arnaut, [645] individuava nelle poesie dei rimatori pisani la prima comparsa della donna angelicata, che tanta fortuna avrebbe trovato in tutta la poesia a venire. [646]

Prima di Dante si era comunque costituito un canone grazie ad autori, non ultimi pisani, che avevano scelto e vagliato un codice linguistico e poetico di cui abbiamo traccia e che ci permette una valutazione della lirica pisana alla fine del Duecento, prima che la stella di Dante costituisse un filtro insormontabile. [647]

In quale modo è poi possibile ricostruire le influenze e gli scambi letterari fra la Provenza e la Sicilia di Federico II? Un'influenza che nel testo su Pisa Borchardt ricorda a più riprese e che vede la città Toscana fungere da intermediario privilegiato fra le due realtà. Studi sulle

643 Ivi, p. 151.
644 Vedi supra.
645 G. Contini, prefazione a Gianluigi Toja, *Arnaut Daniel. Canzoni*, cit.
646 L. Leonardi, cit., p. 154; G. Contini (a c. di.), *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano/Napoli 1960.
647 *Ibidem*.

fonti provenzali dei poeti della scuola siciliana [648] mostrano come i poeti siciliani si riallacciassero ai trovatori provenzali e attingessero alla loro produzione lirica a più livelli.

Già lo studio filologico condotto fra il 1891 ed il 1907 dal Torraca aveva rilevato l'utilizzo da parte dei poeti siciliani di *incipit*, paragoni, metafore presenti nei trovatori provenzali, quindi si poteva già parlare di un uso parziale e limitato, di una riproposizione di forme. Aveva evidenziato il riutilizzo di intere stanze, ovvero *coblas*. Era anche emerso come ambedue i modi venissero impiegati estensivamente e non in maniera esclusiva. Spesso erano state individuate contaminazioni isotopiche, dove non si poteva risalire con certezza all'intertesto, [649] oppure si trattava di sovrapposizioni con contaminazioni del testo diretto con reperti memoriali.

Federico II del resto, aveva promosso il riutilizzo della lirica occitanica nell'ambito della sua corte, [650] ed è verosimile sostenere che Borchardt potesse conoscere almeno una parte dei risultati degli studi del Torraca, che furono pubblicati nella «Rassegna bibliografica della letteratura italiana» proprio nel 1907. [651] Senza voler prefigurare una lettura precisa del documento, si può certamente pensare che la tematica fosse inoltre dibattuta in Italia e negli ambienti universitari pisani frequentati Borchardt. Il quale peraltro citerà gli studi danteschi del Torraca proprio nel saggio del 1908 *Dante und deutscher Dante*. [652]

[648] A. Fratta, *Le fonti provenzali dei poeti della scuola siciliana. I postillati del Torraca e altri contributi*, Le lettere, Firenze 1996.

[649] Ivi, p. 5.

[650] Ivi, p. 7.

[651] Ivi, p. 1 nota 1.

[652] In R. Borchardt, *Prosa II*, pp. 354-388, qui p. 361.

I poeti federiciani si caratterizzavano per alcune specifiche peculiarità: riservavano una grande attenzione alla forma della lirica e alle forme del contenuto, piuttosto che al contenuto stesso.[653] I funzionari poeti della Magna Curia privilegiano, sia come modelli ma anche come interlocutori, i trovatori provenzali legati ai temi della *fin'amor*. [654] E sarà proprio l'affrancamento dalle impellenze della vita quotidiana che permetterà ai funzionari imperiali-poeti una libertà illimitata nello spirito di emulazione dei loro modelli occitani, con l'obiettivo «di approdare a soluzioni formali nuove che disincagliassero la poesia dalle secche di un manierismo cortese, sempre più stanco e ripetitivo».[655]

Pisa è dunque un crocevia nel Medioevo per quanto riguarda l'affermarsi di una prosa d'arte, caratterizzato dal delinearsi di una vasta congerie di traduzioni e di riscritture di testi su modelli sia latini che francesi e dall'intensa attività di trascrizione di manoscritti. Sarà dunque possibile parlare di una pisanità linguistica in prosa. Ma cerchiamo di delineare meglio i contorni di questa specificità linguistica. Nel 1901 Barbi, affermato filologo, dichiarava che lo studio dei manoscritti volto ad indagare la cultura pisana della fine del Duecento, dava testimonianza «d'una cultura che precorse quella fiorentina».[656]

Il manoscritto Barbi, così chiamato in onore dell'eminente studioso, rivela particolarità estremamente interessanti e peculiare è indubbiamente il fatto che sia

653 Ivi, p. 13.

654 M. L. Meneghetti *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena 1984, pp. 214-215; in A. Fratta, *op. cit.*, nota 35 pp. 13-14.

655 Ivi, p. 15.

656 Fabrizio Cigni, *I testi della prosa letteraria e i contatti col francese e col latino. Considerazioni sui modelli* in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture, op. cit.*, pp. 157-182, qui p. 161.

stato allestito da due copisti pisani. Lo studio dei manoscritti e la copia delle opere disponibili rendono ragione di un primato cronologico pisano, con un apporto quantitativo in fatto di testi del tutto eccezionale, e ancor più notevole se consideriamo il successivo oblio a favore del primato fiorentino.[657] Per alcune opere è possibile risalire alla trascrizione pisana da un originale provenzale, come nel caso della *Storia di Barlaam e Iosafas*.[658] Tale evento si colloca all'interno del più ampio fenomeno di traduzione e trascrizione dei testi francesi e provenzali che si manifestò nell'area tirrenica, e in particolare a Pisa, fra Duecento e Trecento. I testi giungevano a Pisa sia per mare che per via di terra e alimentarono il suo ruolo cruciale di fucina e crogiolo di lingue e culture.[659] Il *Barlaam* rappresenta «un caso chiaro ed eclatante di un testo narrativo in prosa tradotto dalla lingua d'oc: un caso unico di versione dal provenzale noto agli studi».[660] E sebbene non possa certo deporre a favore di un'origine pisana dell'"odorosa pantera", vale a dire il *Volgare Illustre*, rivela indubbiamente la presenza di una vivace vita poetica e letteraria, oltre che artistica a Pisa prima che il dominio fiorentino ne cancellasse le tracce, come ben afferma Borchardt.

4.11 La sestina, una forma che ha attraversato le epoche.

Lo schema ben saldo imposto dalla sestina ha esercitato il suo fascino anche su Borchardt che non si è

657 Ivi, p. 180.

658 Giovanna Frosini, *Testo e immagine nella «Storia di Barlaam e Iosafas»*, in *Pisa crocevia, op.cit.*, pp. 183-206.

659 Ivi, p. 184.

660 Ivi, p. 185.

limitato ad affrontarla per tradurre Arnaut, operazione che peraltro ha eseguito con singolare maestria. La passione per l'inusuale metro lirico lo ha spinto a comporre poesia sperimentando l'ardua regola che la sestina impone. Un percorso per molti aspetti simile e quasi contemporaneo a quello che aveva intrapreso Pound quando nel 1909 compone *Sestina: Altaforte*.

Caratterizzata da una fissità che ripropone il tema in modo circolare, la sestina non è mai stata in auge se già A. W. Schlegel la dava per scomparsa, votata ad una sorta di *damnatio memoriae*, riconoscendole nondimeno delle peculiarità che la rendono unica: «Wichtiger ist die in neueren Zeiten so verkannte und fast gänzlich verdammte Sestine, wiederum so bestimmt, einzig und unvergleichbar wie das Sonett».[661]

Nel descrivere la sestina Schlegel ne mette in luce le peculiarità evocative, si tratta di una forma che ricrea quella situazione trasognata nella quale l'animo si abbandona ad immagini che volano intorno, come accade in sogno. Quindi Schlegel descrive la struttura rigida della sestina che propone un'immagine nel primo verso del componimento e la richiama poi a chiusura della strofa, realizzando appunto quella caratteristica impostazione circolare e onirica:

> Denn die Sestine soll den träumerischen Zustand des Gemüths darstellen, wo gewisse Bilder, denen es sich gern überläßt, in ihm auf und ab gaukeln. Die Beschränkung auf 6 Strophen, das spricht von selbst:

661 A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Dritter Teil (1803 – 1804): Geschichte der romantischen Litteratur (Nebst Personenregister zu den drei Teilen)*, (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, 19), hrsg. v. Jakob Minor, Göschen, Stuttgart 1884, pp. 203-230, qui p. 226.

> damit jedes der Bilder einmal die Reihe anheben, und einmal schließen könne. Die 3 hinzugefügten Zeilen sind das Erwachen, wo die Reflexion die Bilder, worin sie verlohren war, noch einmal rasch vor sich vorüberziehen läßt. Das sieht man leicht ein, daß die Sestine entweder eine sehr ätherische und zarte Dichtart, oder daß sie gar nichts ist. Denn sie soll ein Fantasiren des Fantasirens, eine träumerische Darstellung des Träumens seyn. Wessen Fantasie nun nicht im wachenden Zustande im Lichte der Schönheit bis zur Durchsichtigkeit klar geworden, liebevolle Mysterien zu enthüllen hat, dessen Träume können uns wenig anziehen. Es ist daher unter allen uns bekannten Gattungen, diejenige, wobey leere Nachahmerey am kahlsten ausgehen wird, und die sich am wenigsten fabrikmäßig fertigen läßt.[662]

E non manca di sottolineare come, al di là di una superficiale apparenza, l'imitazione dà i peggiori frutti nel caso della sestina. Il contenuto di questo particolare strumento lirico e la sua forma sono infatti strettamente connessi e nessuno dei due può essere trattato separatamente. Nel 1842 Edler scrive che le migliori sestine si trovano presso quegli autori che hanno sviluppato il pensiero di Schlegel.[663] La circolarità è ancora l'elemento che viene messo in evidenza ma, sulla falsariga di Schlegel, Edler sottolinea tuttavia l'importanza dell'unità di contenuto e forma che va preservata pur lasciando oscillare in varie direzioni il percorso lirico che si svolge nelle sei righe.

Il contenuto della sestina deve dunque essere suscettibile di sviluppo, in modo che la forma possa

662 Ivi, p. 228.

663 János Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, Fink Verlag, München 1971, p. 41.

sbocciare piuttosto che essere tirata in lungo e largo per la strofa. L'amore è sempre stato fra gli argomenti più trattati nella sestina, prosegue Edler, il quale non preclude la possibilità di avere altri spunti che presentino comunque una validità generalmente riconosciuta. Edler esamina infine le necessità che la sestina impone per poi descrivere le caratteristiche del contenuto poetico. In un percorsoquasi opposto a quello adottato da Heinrich Viehoff, che nella sua *Poetik auf der Grundlage der Erfassungsseelenlehre*,[664] partiva invece dal contenuto per esplorare le possibilità di sviluppo all'interno della forma metrica.

In Italia De Sanctis nel discorso tenuto a Zurigo nel 1858 e solo successivamente pubblicato come saggio, definiva la sestina una «forma sgraziatissima in tanta povertà e servilità così affettata e pretenziosa».[665] Non da meno sarà il giudizio di Benedetto Croce, che movendo dal suo discrimine fra *poesia* e *non poesia*, giudicava la sestina di Dante artificiosa, anche se, nonostante l'artificio, in alcuni versi iniziali si poteva sentir comunque spirare la poesia.[666]

È dunque abbastanza chiaro quanto poco fosse stimata la sestina nel panorama letterario italiano, dove De Sanctis e Croce eserciteranno una grande influenza. Carducci, come abbiamo avuto modo di vedere,[667] rappresenta allora un'eccezione. Non solo compone sestine, ma nell'antologia *Antica lirica italiana* del 1907, ne pubblicherà un numero importante, restando un caso unico nel panorama italiano.

664 *Ibidem*.

665 Francesco De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, a c. di E. Bonora, Laterza, Bari 1954, p. 89.

666 Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, 7a, Laterza, Bari 1952, p. 42.

667 Cfr. supra.

Quando Borchardt si accinge a scrivere le sue liriche, la sestina era considerata un freddo gioco poetico nella cui forma artificiosa si voleva costringere un contenuto che per effetto del gioco metrico si raggelava. Sulle orme dei romantici e facendo sua la lezione di Schlegel, che ne auspicava una rinascita, Borchardt compone fra il 1901 e il 1905

tre sestine: *Fluchtgedanken* del 1901, che nasce come *Sestine der bleichen Dame; Sestine der Sehnsucht* del 1902 pubblicate ambedue nel 1908 e infine *Magnolie des Herbstes* del 1905 pubblicata nel 1908.[668]

Nella sestina *Fluchtgedanken* le parole-rima sono tutti verbi all'infinito, con questa scelta Borchardt si riallaccia sia all'esempio seguito dai romantici tedeschi, che già avevano adottato la stanza con i verbi alla forma infinita in rima, che ad un più preciso modello che riconosciamo in Swinburne[669] e la sua *Sestina*.

Tipico della sestina, fin dalle liriche dei trovatori, è l'uso di alcuni *topoi* che si ripetono con una certa costanza. Borchardt riprende la coppia giorno-notte declinate nelle forme *Tag*, *Tage*, *Nacht*, *Nächte*, e poi le varianti luminose *Licht*, *Sterne*, *Gestirne*, *sehen*. Questi termini alludono ad immagini legate alla luce che permette di vedere, e la sineddoche parla delle pupille dell'amata il cui sguardo dona salvezza.

Nell'ultima stanza il climax rivela un andamento ondivago ora ascendente ora discendente: *heiß mich* che è un parlare e poi *winke mir*, infine *deute*, e ancora un verbo

668 Le sestine *Fluchtgedanken* e *Magnolie des Herbstes* furono pubblicate ambedue nel 1908 in "Hyperion", Bd. 2, H.4, mentre *Sestine der Sehnsucht* fu pubblicata nel "Insel Almanach" sempre nello stesso anno.

669 Borchardt apprezzava l'opera poetica di Swinburne del quale tradurrà varie liriche, vedi in R. Borchardt, *Gedichte II, Übertragungen II*, pp. 244-288 e 363-366.

finito *du sprachst*, per poi cedere di nuovo al silenzio *du wieder schweigst*.

L'unità della forma sarà indubbiamente uno degli aspetti che più hanno avuto presa sui poeti del Novecento europeo e che, come abbiamo potuto vedere, esercita su Borchardt una presa che talvolta arriva a strozzare il verso lirico che si spegne nel desiderio di raggiungere la perfezione formale, fino a raggiungere il silenzio.

Figura 10. Giovanni Pisano, Retorica; particolare del Pulpito. Pisa, Cattedrale (Foto per gentile concessione Italianways).

5. CAPITOLO

Federico II

5.1 Federico e Pisa.

L'intento è adesso quello di esaminare in che modo Borchardt evoca l'imperatore Federico II nel testo su Pisa e quale potrebbe essere il valore che l'autore attribuisce a questa figura storica, in particolare nell'economia del testo in esame. Considerando che la triade enunciata a più riprese nel saggio è costituita da tre artisti, Arnaut Daniel, Dante Alighieri e Giovanni Pisano, la trinità sotto la cui egida Borchardt pone il suo lavoro è in definitiva una divinità poetica e artistica. In questa luce dovremmo pertanto cercare di inquadrare la figura imperiale, che a tutta prima parrebbe avere piuttosto una valenza storico-politica.

Innanzi tutto l'impero di Federico II viene presentato nel saggio evidenziando quegli elementi che rendono conto, secondo Borchardt, della sua affinità con il modo di condurre la politica di Pisa, grazie alle tendenze universalistiche insite nella città. Inoltre questa offre all'impero lo stile e il piglio politico con cui governare e prendere le proprie decisioni, lo stesso che aveva già caratterizzato il governo pisano:

> [das] pisanische Ausschnittbild, dessen Streuung ein Entwurf gebliebenes, nie völlig realisiertes Seereich bezielt,, wurde aber [...] zu der tatsächliche großen Flankenstellung gegen das italienisch nationale Mittelalter, in welcher antike, urälteste Tendenzen eines seemächtigen Universalismus auflebten, und die der Universalmonarchie der deutschen Kaiser gerade dasjenige zu bieten hatte, was dieser konstruktiv gerade fehlte. [...] [Pisa] hat es durch fast ein Jahrhundert den unerhörten Anschein haben können, als gründe die staufisch kaiserliche Nachantike des Südens [...] in der Flanke Oberitaliens, [...] ein unangreifbares Reich.[670]

E sarà proprio a motivo di questa affinità che la città si avvicinerà alla politica dello Svevo, per trovare rifugio sotto le ali dell'aquila imperiale. Nella vicinanza che lega la città alla politica dell'impero confluisce in prospettiva, l'assetto universale che Pisa perseguiva con le sue scelte politiche e commerciali, e nella cui visione si annullava ogni carattere nazionale. Prospettive che non si erano potute realizzare, ma che vedevano nell'impero una possibilità ultima di affermare la visione del mondo che Pisa racchiudeva fra le sue mura. Pertanto Borchardt poteva affermare che Pisa non faceva parte dell'Italia e tantomeno della Toscana, altri e più universali erano gli scopi che la città cercava con tenacia di conseguire:

> Wunderbar, mit welcher Strenge die Meerstadt, [...] während Italien seine ganzen Volksgeschmälze unter das neue Pathos der Nationalität gegen den Deutschen zu binden im Begriffe ist, wie automatisch in den

670 R. Borchardt, *Prosa III,* p. 125.

> Adlerschatten der Universalmonarchie rückt, in deren Weltbilde jeder nationale Begriff erlischt.[671]

Se Federico incarna ancora l'ideale politico, è proprio dietro la figura dell'imperatore che nel testo di Borchardt si celano allusivamente i vincoli che sottotraccia agivano in Pisa e che la legavano ai tedeschi, gli unici che potevano dunque comprendere le ragioni politiche e statali di respiro mondiale a cui mirava la città. Fra i popoli germanici gli Svevi erano un felice innesto storico sul ramo dei Normanni, e avevano un vantaggio, una sorta di nobiltà per ascendenza imperiale che li faceva svettare su tutti gli altri.

Nei pisani Borchardt vede rivivere finalmente lo splendore che era stato dei Fenici, dei Carii, dei Cartaginesi e dei Greci, popoli che ora, alle soglie del Medioevo, giacevano sotto le immemori rovine di splendidi edifici. Tutte civiltà che avevano visto trascorrere la loro gloria, e allora restavano solamente i popoli germanici, gli unici che avrebbero potuto annoverare Pisa in un contesto di appartenenza che oltrepassasse le anguste visioni dei piccoli comuni. A differenza di questi Pisa perseguiva una politica commerciale il cui confine, nella prosa efficace di Borchardt, è rappresentato simbolicamente dal mondo e dal cielo:

> so konnte er [der Pisaner] ebensowenig erwarten, daß die kleineren und größeren turmstarrenden Hügelcomunen im Lande sein Handel in die Welt und in den Himmel hinein begriffen [...] Und der Germane wiederum, wol, auch er

671 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 121.

hatte Voraussetzungen in sich, um ihn zu begreifen, der Sachse und der Normanne.[672]

La storia pisana e la figura di Federico II non appartengono dunque all'Italia in maniera esclusiva. Essi hanno bensì carattere universale e europeo, sono stati ambedue portatori di idealità che vanno oltre la scrittura della storia. Questa ha potuto ricordare e tramandare solo quello che è accaduto, dimenticando tutte le energie, le capacità nascoste nelle pieghe delle sconfitte, degli insuccessi, dei fallimenti che pure nascevano da spinte ricche di prospettive, energie che si sarebbero potute inverare se gli avvenimenti avessero preso un corso diverso.

La vicenda pisana si esplica allora in quella geografia letteraria, forse più che politica, il cui percorso, descrivendo una curva ideale, parte dalla Sicilia tocca la Sardegna e si spinge fino alle Baleari per poi proseguire verso le estremità settentrionali d'Europa. La corda di quest'arco delimita così i confini di un'appartenenza culturale e politica dove la città toscana, sfiorando la Provenza, dalla Sicilia si protende fino alla Germania, per mostrarsi nella sua caratura europea e sovranazionale come «die älteste Mutterstadt Europas».[673]

Le flotte mercantili di Pisa percorrevano il Mediterraneo congiungendo con le loro rotte la Sicilia alla Germania, passando per il sud della Francia. Di fatto dominavano un impero saldamente stabilito sul mare che non si era mai concretizzato come entità politica, ma che tradiva il desiderio di dominio di Pisa grazie alla presenza

672 Ivi, p. 123.
673 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 115.

costante dei suoi emissari in tutti i fondachi europei. Non solo i mercanti tuttavia frequentavano i porti di tutta Europa, anche i diplomatici pisani percorrevano l'impero e collegavano Pisa all'Italia e questa all'impero: «Pisaner als kaiserlich italienischer Verbindungsdiplomaten, sozusagen als italienischer Stab». [674] I funzionari imperiali acquisirono a Pisa una visione politica di respiro mondiale, visione che caratterizzava i commerci e le ambizioni della città. E questo rafforzava il legame della città con l'impero e dell'imperatore con Pisa.

Quando le imprese imperiali fallivano non per questo venivano abbandonate, mette in evidenza Borchardt, si perseguivano invece fino in fondo seguendo nondimeno altre vie. Così aveva fatto Pisa quando, nemica giurata di Firenze, si era alleata alla sua carnefice per cercare di salvare la propria civiltà. La capacità di non cambiare, di non modificare i propri obiettivi, si sposa d'altra parte con una visione politica di ampio respiro che le concede di adattarsi tuttavia alla temperie di un'epoca:

> Das Bündnis mit Florenz, in dessen sicherndem Schatten die unbedeutende Landstadt im Innern an der Weltmacht der uralten Metropole zu deren Nebenbuhlerin und schließlich Vernichterin ertarkt ist, der Notizbehelf einer fast erdrückten Firma, die nur die Wahl hat, die Zahlungen einzustellen oder einen neuen Sozius am Gewinn zu beteiligen, [...] als großgedachte politische Operation. [675]

Con le spedizioni imperiali Pisa avrebbe potuto costruire l'impero marittimo e insulare distinguendosi

674 Ivi, p. 129.
675 R. Borchardt, *Prosa III*, pp. 130-131.

quale città guida della Toscana. Temuta persino da Roma, la capitale del futuro impero aveva come confine e sicuro baluardo il mare davanti a sé e l'Appennino alle spalle. Avrebbe allora realizzato quell'idea che nasceva già nell'antichità: riunire la cristianità nel seno dell'impero sul suolo italiano, per riportare questa terra al centro degli snodi politici che avrebbero definito, ancora una volta, gli assetti europei. E questo si sarebbe potuto realizzare sotto l'auspicio della guida imperiale. Se l'entroterra toscano vedeva i piccoli comuni schierarsi in lotta acerrima per la conquista di un mulino o di un palmo di terra, più alti e universali erano gli ideali che Pisa coltivava e che con essa Federico voleva attuare. Ricorda Borchardt, non senza un'ombra di disprezzo per la politica comunale, che al confronto di quella pisana appariva ben misera:

> [i]m Lichte dieser universalpolitischen Anschauungsweise [...] konnten die binnenländischen Städterfehden um eine Burg, eine Mühle oder ein Zollrecht allerdings nicht als die Lebensäußerungen Mündiger oder Rechtsfähiger erscheinen.[676]

Ma qual è dunque il legame che la città toscana instaura con Federico II? Pisa dona sé stessa all'impero, regalando all'idea imperiale le forme politiche che sole avrebbero potuto condurre Federico verso un dominio europeo incontrastato. Alla base di questa idea politica, ovvero il sogno di un impero che avrebbe riunito nel suo seno l'Europa, troviamo il concetto della riconciliazione, della conversione degli atteggiamenti avversi, ricondotti ad un'auspicata armonia di intenti: l'unica strategia che ha

676 Ivi, p. 132.

probabilità di vincere sulla guerra delle parti e delle ideologie, superando i contrasti che avevano portato solo alla frantumazione dell'Europa. In trasparenza vediamo adombrata la difficile situazione tedesca dopo la Prima guerra mondiale, la sconfitta subita, la rivoluzione e il nuovo ordine rappresentato dalla Repubblica di Weimar. Una realtà politica avversata da Borchardt e da tutti gli eredi di quella élite che rimpiangeva l'antico ordine.

In questo sogno medievale si riflette l'antico ideale dell'impero pacificato da Augusto che Virgilio aveva narrato nell'Eneid, e a cui Borchardt, pochi anni prima di accingersi alla scrittura del saggio su Pisa, aveva dedicato un saggio ed una prolusione tenuta presso l'Università di Kiel nel gennaio 1930.[677]

Nel legame fra pace, prosperità ed impero, trovano una collocazione privilegiata il poeta e la lingua da lui usata per celebrarne le sorti. Federico darà effettivamente una lingua all'impero e Pisa trasmetterà all'impero la capacità politica. L'impero svevo era stato responsabile di questo evento: sarà infatti entro il suo alveo che accanto al latino curiale si svilupperà e diffonderà la lingua ufficiale della corte sveva. Lingua della poesia e della prosa epistolare, lingua d'arte con la quale gli scrivani inondarono l'Italia:

> nach 1100 neben dem lateinischen Kurialstil der Akten [...] eine italienische Formularsprache gebildet und von jenem freigeworfen, die [...] von den italienischen Staufer-Hoflagern aus, als Sprache der Frauen und der

677 In occasione della celebrazione del bimillenario virgiliano Borchardt pubblicò nella rivista "Corona", di proprietà dell'amico Martin Bodmer, un saggio su Virgilio. Il discorso è ora pubblicato nel volume *Reden*, pp. 254-271 mentre il saggio scritto per la rivista si trova nel volume *Prosa II*, pp. 295-309.

> Gesellschaft, der Poesie, des Briefes und der allgemeinen Höfischheit überall siegreich vorgedrungen ist.[678]

Una lingua che nasce come contraltare al latino della Chiesa, lingua dei traffici e dei mercanti, di coloro i quali avevano cessato di scrivere latino. Nata a Pisa si afferma come lingua d'uso nell'Italia degli Svevi:

> dies Toskanisch ist natürlich das Toskanisch von Pisa gewesen, [und] stammt [...] ganz ursprünglich von Pisa, und das *Volgare Illustre* [...] ist vielmehr sehr nüchtern und normal in Pisa entstanden als die Sprache Pisas, und überhaupt nur darum zum staufischen Italienisch geworden.[679]

Sia la politica basata sulla convergenza degli ideali, per cui gli interessi particolari sarebbero stati sottomessi alla causa maggiore dell'impero, sia la possibilità di parlare una medesima lingua, che per Borchardt è poi la lingua che in origine amministra, che giudica e dà le norme, sono aspetti riconducibili ad un medesimo ideale: l'unità pacificata nell'impero. Una sovranità che si distingue per il modo in cui scrive le sue norme, per l'importanza che attribuisce alla letteratura, per la protezione che concede ai letterati e agli artisti.

Proprio l'opera di un artista, la scultura di Nicola Pisano, rivelerà un concreto compito politico nel seno dell'idea imperiale: se l'impero rivendica i suoi diritti morali, culturali e politici riallacciandosi alla figurazione della Roma imperiale, la scultura di Nicola si rende

678 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 191.
679 Ivi, pp. 193-194.

funzionale all'impero nella sua precisa ripresa dei moduli espressivi esemplificati su quelli dei sarcofagi dell'età romana. Fin nei particolari della cultura artistica l'impero si richiama ad una tradizione da cui discende e grazie alla quale avrà diritto di regnare. Il pensiero statale dell'impero, afferma Borchardt, era nella mente dei mecenati che sedevano nell'Opera del Duomo pisano dell'epoca sveva, personaggi legati a doppio filo alla tradizione: «als solle bis in die letzte Einzelheit vom Bildwerke ablesbar sein, bis wie weit das Imperium seine Rechte auf Römertracht wieder anstrenge».[680] Il Duomo ed il Battistero saranno due monumentali meraviglie, segno di una volontà che realizza qualcosa che il mondo non aveva mai visto prima e che si pone in continuità storica con le costruzioni del Foro romano:

> In den marmornen Rundtempelmantel und den achteckigen Baukern der älteren Taufkirche diesseits, der Errichtung des Turmes über dem Kreisgrundriß jenseits der Domachse gipfelte der Gedanke, dem Reichsforum antiken Zuschnitt zu geben. [...] auch hier stieg der Wille ins Weltwunder des Niedagewesenen.[681]

Il mito che circonfonderà la figura di Federico II, che sarà definito *stupor mundi*, sottolineava il medesimo aspetto meraviglioso, di mai visto prima. Si tratta in qualche modo di un'esaltazione della personalità del sovrano che al contempo conduce alla distruzione del canone tradizionale nel cui solco si vuole tuttavia situare. La grandezza, la meraviglia sono sintomo di rottura di un equilibrio che comunque caratterizza l'ideale classico. Si

680 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 148.
681 Ivi, p. 149.

innova ma non ci si adegua a modelli che pur si rispettano. In qualche modo Borchardt riesce dunque ad inglobare nel suo saggio gli aspetti innovativi, dissonanti, che si sottraggono all'uniformità: così per la figura di Giovanni, ugualmente per quella di Arnaut e, in qualche misura per la stessa figura dell'imperatore Federico. La libertà con cui si esprimono gli architetti, gli scultori, e fra questi Giovanni, come pure la personalità contraddittoria di Federico II, sono esempi di una rivendicazione di autonomia e di rottura rispetto ai modelli che la tradizione aveva tramandato e imposto.

L'autore si pone allora su di un piano che lo vede adottare il dettato tradizionale per poi rovesciarlo, generando effetti secondari suscettibili di ampi sviluppi. Il superamento del limite classico rende evanescente il senso del confine e dunque di quel che è saggio non oltrepassare. Una volta abolito il confine, il rapporto con il sacro, la forma immodificabile, si svolgerà su un terreno accidentato dove l'umanità stessa sarà in pericolo.[682]

La figura di Federico sarà infatti alternativamente rappresentata dalla storiografia come simbolo di perfezione umana o come esempio di perversione, proprio per non avere avuto limite. La mancanza del limite era ravvisata sia nella sua mancanza di morigeratezza, per cui fu annoverato fra i lussuriosi, sia nell'utilizzo strumentale che fece della politica. Infine per aver confidato esclusivamente sull'uso

682 Così il grido del folle, che Nietzsche pone nell'aforisma 125 della *Fröliche Wissenschaft*, ci domanda come si sia potuti arrivare a cancellare la linea dell'orizzonte, per ritrovarsi senza più limite ma anche senza luce: «Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was thaten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? […] Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend?». L'annuncio che viene trasmesso al mondo è in realtà quello dell'annichilimento dell'umanità stessa. Friedrich Nietzsche, *Die fröliche Wissenschaft*, Nr. 125, in *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1980, Bd. 3, p. 404. Il problema del limite è trattato efficacemente da Remo Bodei nell'opera *Limite*, Il Mulino, Bologna 2016.

della ragione per attuare i suoi progetti imperiali senza aver riposto le sue speranze sulla divina provvidenza. In questa corrente si porranno gli storici fin dall'antichità: dalla *Cronica* di Giovanni Villani[683] fino a Konstantin von Höfler che ancora nel 1844 riproponeva una figura imperiale dedita al vizio e fondamentalmente immorale.[684]

Aspetto non secondario nella prosa di Borchardt sarà proprio il saper contemplare l'ambivalente giudizio storico nei confronti dei grandi personaggi, che non verranno appiattiti in un'esaltazione mitica quanto scevra di ogni sfaccettatura. Il giudizio circa la validità dell'operato, sia dell'imperatore che dell'artista, è sottratto all'epoca in cui questi si trovano ad agire e in qualche modo Borchardt lo affida al tribunale dei secoli venturi, se è vero che Giovanni non verrà capito e affiderà allora il suo valore ad una scritta che metterà in piede al pulpito, nel Duomo stesso di Pisa, come Borchardt si premura di sottolineare.[685]

D'altronde sia l'artista che Federico seppero affermarsi e guadagnare autorevolezza proprio dando espressione alle istanze di rinnovamento che la storia andava maturando anche attraverso la loro personalità. Furono capaci di sopportare la sconfitta, così come farà Pisa, perché il loro valore, la bontà delle loro scelte e delle loro azioni si sarebbe manifestato attraversando i secoli. E ancora il valore del poeta ritorna in primo piano. Se i poeti non celebrano mai l'eroe caduto,[686] per Borchardt sarà invece importante dare voce e onorare con la propria

683 Giovanni Villani, *Cronica*, Magheri, Firenze 1823, vol. VI, cap. XV, p. 21.

684 Konstantin von Höfler, *Kaiser Friedrich II. Ein Beitrag zur Berichtigung der Ansichten über den Sturz der Hohenstaufen*, Verlag der literarisch-artistischen Anstalt, München 1844.

685 Vedi sopra al capitolo 7.

686 Il riferimento è ad un verso dell'opera di Schiller *Das Siegesfest*, nella quale il poeta celebra la gloria immortale dei grandi che sono stati sconfitti, vedi in Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Band 1, Holzinger, München 1962, pp. 423-428. Borchardt cita in modo allusivo il «Diomedische Gesinnung» in chiusura al saggio su Pisa, *Prosa III*, p. 234.

scrittura proprio coloro che sono stati vinti, e sulla scena pisana egli fa rivivere le sconfitte dei personaggi, per rendergli onore.

In un periodo storico nel quale la figura di Federico II sarà mitizzata, [687] Borchardt parlerà invece dell'imperatore svevo quasi sempre indirettamente: Federico viene nominato in compagnia dell'omonimo, il Barbarossa, peraltro suo nonno, altrimenti la narrazione nel *Pisa. Ein Versuch* racconta la figura imperiale, l'idea imperiale o l'impero più che il personaggio. Ovvero sarà citata la Magna Curia, la Cancelleria sveva. Solo in trasparenza il riferimento si fa di volta in volta più o meno chiaro ed esplicito. Con questo procedimento Borchardt ottiene un duplice scopo: inverare la sua teoria storica da un lato, dall'altro sottrarre la figura di Federico a qualsiasi aura misticheggiante. Del resto Borchardt non condivide l'immagine alquanto stereotipata dell'imperatore svevo che la cultura del suo tempo, e indubbiamente Kantorowicz, trasmettevano: «das modische Blendwerk von Friedrich II. geschichtlich verwehter Gestalt», [688] figura di un mondo fittizio e falsificato, un «Phantomwelt schablonierter Kanzleischematik, von Wahrheit gleich weit wie von Wirklichkeit entfernt». [689] Il giudizio di Kamp nei confronti del saggio di Kantorowicz ribadirà tale concetto:

> A differenza dell'interpretazione congeniale e letteraria di Kantorowicz, la ricerca recente si è sforzata di analizzare con maggiore attenzione le condizioni sociali e storiche della legislazione e delle riforme statali, della

687 Konstantin von Höfler, *Kaiser Friedrich II,* cit.; Ernst Hartwig Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, Bondi, Berlin 1931.

688 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 128.

689 *Ibidem*.

> politica della crociata e dei conflitti con la Chiesa, dello scontro politico-teorico con i pontefici, nonché di esaminare più obiettivamente il naturalista e il mecenate nei suoi debiti e nei suoi limiti.[690]

Ritorna più volte nell'opera di Borchardt la figura imperiale dal seno della famiglia degli Svevi che guida l'impero pisano, sogno politico peraltro mai realizzato. Nel settembre del 1908 aveva pubblicato il saggio *Der Kaiser*[691] sulla rivista "Süddeutsche Monatshefte". Le mire politiche dell'autore convergono su Rupprecht von Bayern, dopo essersi distanziato idealmente dalla casa degli Hohenzollern. Con gli anni, scrive in una lettera del 29 dicembre 1931 a Rudolf Alexander Schröder,[692] ha capito che il futuro del popolo tedesco non può essere inchiodato al fantasma di un dogma, quello della successione al trono del legittimo erede, quindi appartenente alla casa degli Hohenzollern. Gli scandali hanno mostrato tutta l'insufficienza di questa famiglia che sarà bene si cali in un lungo silenzio.

La Germania ci sarà per sempre, ma la Prussia non risorgerà mai più. Le tradizioni, asserisce con amarezza, non possono essere rivitalizzate una volta scomparse le figure che le sostenevano. Nell'animo si potrà sempre essere prussiani, ma si tratterà di quello stesso sentimento che permette di essere greci. Una passione per la propria patria che da quel momento non è altro che una terra dell'anima e che potrà essere cercata solo con l'anima:

690 Norbert Kamp, *Federico II di Svevia, Imperatore, Re di Sicilia e di Gerusalemme, Re dei Romani* in *Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1995, vol. 45, pp. 743-758.

691 Adesso nel volume *Prosa V*, pp. 86-110.

692 Ivi, p. 600.

«Das Land mit der Seele suchend».[693] La Prussia è scomparsa così come «Pisa gloriosa» ed è una patria che solo nell'anima continuerà ad esistere e solo lì potrà essere cercata.

La scomparsa della propria patria si lega simbolicamente alla morte dell'imperatore, colui che è investito non solo del potere politico, ma anche del potere spirituale di guida della nazione, un potere che si trasmette da regnante a regnante.

La fine dell'impero svevo aveva trascinato con sé la rovina di Pisa, la morte dell'imperatore Guglielmo sancisce la scomparsa definitiva della Prussia. Nella persona dell'imperatore si celano le virtù costitutive del potere regale che egli incarnava fin nel suo aspetto. Nella descrizione che ne fa Borchardt nel 1908, Guglielmo ha dei tratti che lo accomunano alla figura di Federico II, lo *stupor mundi*, come tramandata dalla storia. L'imperatore è un uomo, ma non certo un uomo qualsiasi, è giovane e riunisce in sé le caratteristiche morali e spirituali che si confanno a una guida:

> [d]er Mann, der seit zwei Jahrzehnten angesichts der Menschheit den Typus des Jungen Königs mit der ganzen Gewalt über die „dunklen Gefühle" darstellt, die ehdem der mythischen und der dichterischen Gestalt eignete, bringt ein Bedürfnis nach symbolischer und typischer Person zur Ruhe, das ohne ihn seit dem Aussterben des Mythus und der höheren Poesie auf Erden keinen Gegenstand, und seit dem Siege der historischen Kritik nicht einmal in der Geschichte mehr einen Ersatz fand. Die stilisierende Phantasie der Völker hat den Kaiser

693 R. Borchardt, *Prosa V*, p. 601.

aufgenommen, umgestaltet, und festgestellt. Für sie kann er nicht altern.[694]

L'imperatore è dunque una figura in parte reale in parte mitica, in un amalgama che lo pone al di fuori delle categorie che hanno valore per i comuni esseri mortali: egli non invecchia. Il popolo si è impossessato della sua figura mitica e l'ha fatta propria. Da questa appropriazione da parte del *Volk* promana la legittimazione del potere. Inoltre come guida e dominatore è un simbolo della nazione stessa e pertanto viene sottratto all'inesorabile distruzione del tempo: egli è per sempre giovane. L'imperatore svolge una funzione per diritto di sangue, non è stato preparato alla sua missione:

unvorbereitet ist der Kaiser in diese Aufgaben eingetreten, ohne die reifenden Thronfolgerjahre durchlebt zu haben, in denen das Holz zum Herrscher, an der Wetterseite des Berges, dicht wird.[695]

Senza il tempo di maturare esperienza si è trovato investito della corona imperiale che, dalla bara del nonno e poi da quella del padre, è stata consegnata direttamente nelle sue mani, essa portava con sé il sangue dei suoi avi.[696] Al giorno d'oggi, osserva cn scherno, tutti cercano di darsi una parvenza di nobiltà, una discendenza: ormai anche l'ultimo dei «Parvenus»,[697] ancorché privo di qualsiasi cultura, tenta di imbrogliare sul proprio passato; un'oddervazione che permette a Borchardt di rimarcare

694 Ivi, p. 86.
695 Ivi, p. 93.
696 *Ibidem*.
697 *Ibidem*.

l'importanza della genealogia, della discendenza che rendono legittimo il potere imperiale.

Il breve scritto, dedicato all'imperatore Guglielmo II, è un punto che si ricongiunge idealmente alla poesia *Der Abschied vom Kaiser* composta nel 1941 alla morte dell'imperatore. Fra questi due poli, si situano i testi *Welfisches Kaisertum*, del 1931, in cui Borchardt esprime il desiderio del ritorno della monarchia alla guida della Germania, e *Der Fürst*,[698] saggio che risale al 1933. La derivazione del potere per discendenza, con valenze mistiche, sarà di nuovo presente nella definizione del principe, così come possiamo leggere nel saggio *Der Fürst*:

> Er [der Fürst] tritt durch die Weltgeschichte hin mit so kenntlichen Zügen gleichbleibend auf, daß die Möglichkeit ihn wie eine Naturform zu beschreiben, schon durch die Sprache gegeben wird, die weiser ist als die meisten die sich ihrer bedienen.[699]

Addirittura la lingua contiene in sé la possibilità intrinseca di definire tali qualità, poiché queste sono insite nella sua natura. Dunque la lingua è depositaria delle forme politiche che preesistono al loro inverarsi nella società, e che vi si manifestano nella persona del principe, figura che proviene direttamente dalla storia (*Weltgeschichte)*. Un'idea per la quale si viene gettati nel mondo a cui si preesiste.

Borchardt vede adombrato nella figura dell'imperatore il sacerdote che evoca e guida i sentimenti più oscuri del popolo, figura mitica e demonica che

698 R. Borchardt, *Prosa V,* pp. 490-502.
699 R. Borchardt, *Prosa V*, p. 492.

vediamo abilmente tratteggiata nel saggio *Der Fürst*. Il principe non è ormai più una figura istituzionale, ma assume una funzione quasi eroica nella storia dell'umanità. Nel testo Borchardt lega tuttavia la figura del principe all'*Achilleis* di Goethe,[700] opera rimasta incompiuta di cui abbiamo solo un frammento. Nel testo poetico l'eroe è dominato dalla consapevolezza di dover presto morire, una consapevolezza estranea all'epica che Goethe invece elabora con finezza lirica, facendo di Achille il personaggio emblematico non solo dell'Ottocento tedesco, ma ancora della modernità. La consapevolezza della morte presente in Achille ci avvicina allusivamente a quell'angoscia umana dell'essere per la morte, l'unico momento in cui la nostra vita assume un carattere di verità, come teorizzerà Heidegger alla metà degli anni Venti.[701] Il fallimento, la sconfitta, la consapevolezza di tale dimensione non è allora un elemento strumentale della letteratura, proietta piuttosto la difficoltà del vivere e dello scrivere nella vita vera.

5.2 La letteratura alla corte di Federico II.

Nell'Italia meridionale ad opera di Federico II si era costituito un organismo statale che si presentava con caratteristiche sociopolitiche del tutto nuove. Pur avendo accolto l'eredità politica del regno normanno, questa era tuttavia una realtà moderna che aveva il suo centro di irradiazione in Sicilia.[702] Senza tale felice coincidenza

700 Ivi, p. 495.

701 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 2001.

702 Gianfranco Folena, *Cultura e poesia dei Siciliani* in *Storia della Letteratura Italiana. Le origini e il Duecento*, a c. di Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, vol. I, Garzanti, Milano 1965, pp. 273-337, qui p. 273.

storico-politica, la storia della letteratura avrebbe indubbiamente conosciuto un diverso andamento.[703]

> Per la prima volta si assiste in Italia, su un terreno ricchissimo di stratificazioni culturali, scavato da correnti molteplici, in cui confluiscono Occidente e Oriente, Settentrione europeo e civiltà araba e bizantina, alla formazione di un clima unitario, per quanto variegato, e non locale, di alta cultura, in uno spazio assai vasto, di cui riuscirebbe difficile individuare il centro, che è una corte, quella di Federico «Imperator» e *in partibus* «Rex Romanorum».[704]

E sarà proprio la corte ad esprimere una lingua che Dante chiama *Volgare Illustre*, una lingua che sovrasta i dialetti locali: «in qualibet redolet civitate nec cubat in ulla»,[705] una fiera che fa sentire ovunque il suo odore ma che non si palesa certo in un luogo solo. La corte di Federico era una corte in movimento, che si spostava con il sovrano, il terzo «vento di Soave»,[706] come lo chiama Dante, dove Soave è la resa normale in italiano antico del tedesco *Schwaben*, che vale dunque Svevia.[707] In tale corte nasce una lingua che è legata «all'universalismo della cultura».[708] Dante si servirà dei termini *curiale* e *Magna Curia*: le stesse designazioni che Borchardt impiegherà a sua volta per parlare della lingua che, nata alla corte siciliana di Federico II, a Pisa trova il suo naturale sviluppo.

703 *Ibidem*.
704 *Ibidem*.
705 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, I, XVI, 4.
706 Dante Alighieri, *Divina Commedia,* Paradiso, III, v.119.
707 *Ibidem*.
708 G. Folena, *Cultura e poesia dei Siciliani*, *op. cit*., p. 273.

Riallacciandosi alla tradizione politica e culturale della corte federiciana, Dante si richiama alla «excellentissima Ytalorum curia»,[709] ovvero al consiglio reale nel quale sedevano i maggiori esponenti della nobiltà del regno. Da qui si governavano centralmente tutte le parti dello stato. La Magna Curia era infine il principale organo dello stato, la corte di giustizia. Considerato l'organo statale, queste erano le membra che gestivano tutti gli aspetti del potere, e curiali saranno detti i funzionari, rappresentanti dell'imperatore. Della corte faranno parte i poeti eccellenti dell'Italia meridionale e poi della Toscana. Anzi è proprio alla trasmissione di questa cultura verso la Toscana che dobbiamo un primo inquadramento storico che non differisce troppo da quello nostro attuale, e quindi non diverso da quello che conosceva Borchardt.

Dante stila nel *De vulgari eloquentia* una raccolta di poeti Siciliani che non differisce troppo da quanto ci è stato trasmesso dal codice Vaticano 3793. Benché sicuramente Dante avesse sottomano un'altra silloge,[710] egli ci ha trasmesso il carattere «illustre» della scuola poetica siciliana e il suo primato. Inoltre Dante distingue «fra la condizione e funzione politico-culturale propria dei principi di Casa sveva, che posero per così dire le basi di quella esperienza, e l'effettiva iniziativa poetica»,[711] che invece maturò nell'ambiente favorevole da essi creato:

> Siquidem illustres heroes, Fredericus Cesar et benegenitus eius Manfredus, nobilitatem ac rectitudinem sue forme pedants, donec fortuna permisit, humana secuti sunt, brutalia dedignantes. Propter quo corde nobiles atque

709 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, I, XVIII, 2.
710 G. Folena, *Cultura e poesia dei Siciliani*, *op. cit*., p. 274.
711 Ivi, p. 276.

gratiarum dotati inherere tantorum principum maiestati conati sunt, ita ut eorum tempore quicquid excellentes animi Latinorum enitebantur primitus in tantorum coronatorum aula prodibat.[712]

Sia Federico II sia Manfredi dimostrarono una spiccata sensibilità culturale e crearono dunque nella loro corte un ambiente che esercitò una forte attrazione sui poeti. In questa lingua «aulica e curiale» scrissero tutti i poeti della Magna Curia, indipendentemente dalla loro origine. Il *vulgare latium* è peraltro una vera lingua in senso proprio,[713] non è un'etichetta o una classificazione, con questa lingua si è scritto e parlato in Italia almeno alla corte di Federico II.[714]

Non è lingua né artificiale né convenzionale, come asserisce Dante, che nella sua opera esamina i volgari d'Italia per affermare che i grandi poeti hanno usato il *Volgare Illustre*, allontanandosi dai loro rispettivi volgari municipali. Così come la virtù, affermerà, indica quale sia l'unico comportamento degno di esempio che si differenzia dai comportamenti turpi, così il *Volgare Illustre* si differenzia dai volgari municipali e ne diviene misura.[715]

Una misura tutta costruita sull'estetica del bel suono, dell'eufonia e della musicalità.[716] La principale differenza rispetto ai volgari municipali, considerati turpi e rozzi, consiste infatti nell'elevatezza e raffinatezza dell'eloquio.

712 «E davvero gli splendidi eroi Federico imperatore e il suo ben nato rampollo Manfredi, dispiegando la nobiltà e rettitudine della loro anima, finché la fortuna lo concesse, disdegnarono di vivere come bruti e vissero come uomini. Per la qual cosa gli uomini di cuore gentile e dotati da Dio di virtù vollero stare vicini alla maestà di principi così nobili, al punto che tutto quanto, al tempo loro, i migliori spiriti italici riuscivano a fare, venivano primamente alla luce presso la corte di sì nobili sovrani.», Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia. L'eloquenza in volgare,* I, XII, 4, tr. it. a c. di G. Inglese, Rizzoli, Milano 1998, pp. 93-95.

713 Giorgio Inglese, introduzione a *De vulgari eloquentia. L'eloquenza in volgare*, *op. cit.*, p. 21.

714 *Ibidem*.

715 R. Borchardt, *Prosa III,* p. 188.

716 Giorgio Inglese, introduzione a *De vulgari eloquentia*, *op. cit.*, p. 23.

Ed ha quindi attribuito ai poeti «illustri» la capacità di esprimersi in tale elevato idioma.[717] «Ricondotta alla corte *italiana* di Federico [...] come alla sua matrice spirituale, questa tradizione diventò per Dante un essenziale mito politico nel momento di crisi».[718]

Così per Borchardt l'allusione ad una lingua che accomunava lo spirito dello stato a quello della letteratura, in un momento che lo vede in balia di eventi che non può certo dominare né con l'ideologia né con l'azione, diventa l'unica possibilità di vita: la vita nella scrittura. Benché con la sua prosa tenti sempre di dare un reale aspetto politico alle sue scelte e alle posizioni che assumerà, queste si riveleranno sempre fallimentari all'atto pratico o poco più che nulle.

Gli offriranno tuttavia la possibilità di ritirarsi nel mondo delle lettere, l'unico mondo che poteva abitare, dettando linee storiche di sviluppo che realmente riuscivano ad agganciare le correnti letterarie e di pensiero che in quei torbidi anni muovevano molti studiosi in tutta Europa. E forse un po' come Dante doveva sentirsi, in un parallelismo che non potrà di certo considerarsi inadeguato: se Dante dopo essere stato eletto Priore si ritrova bandito nel giro di pochi mesi e sarà profondamente segnato dall'esilio, Borchardt si trova ora esiliato di fatto in Italia, limitato nel suo raggio d'azione.

Infine riceve la condanna più abietta dal suo paese per una qualità che, tra l'altro, egli misconosceva recisamente: l'appartenenza ebraica. Dante concepirà il mito del *Volgare Illustre* dopo aver abbandonato la lotta politica, ormai esiliato fra il 1304 e il 1305. Nel suo esame i municipi

717 Ivi, p. 25.
718 Ivi, p. 26.

toscani scompariranno al confronto con la lingua della Magna Curia federiciana: solo la loro ebbrezza potrà pretendere di avere un eloquio elegante, non la reale conoscenza della lingua in cui si compongono versi alla corte siciliana.

Il mito del *Volgare Illustre* diventa peraltro promessa di redenzione per quella lingua tanto dispersa che nella poesia troverà forse il mezzo per affermarsi poi come lingua d'uso: «la missione redentrice sembra spettare prima di tutto a una poesia che allegorizzi, in stile elevato («tragico»), i sommi contenuti dell'esperienza umana (*salus venus virtus*) e quindi nutra della sua verità una prosa di nobile tono divulgativo».[719]

Ma anche in Dante il progetto fallisce: sia il trattato *De vulgari eloquentia* sia il *Convivio* si fermeranno senza arrivare alla giusta conclusione. Il momento in cui si interrompe il *Convivio* coincide con la crisi che Dante attraversa: non basterà più ricostituire una Magna Curia per superare le tribolazioni delle città italiane,[720] nascerà dunque l'idea della necessità di un'unica monarchia, sacra necessità, che reggendo il mondo possa dargli la pace, una sorta di lieta novella che prelude già alla *Commedia*.

In Borchardt la crisi degli anni Trenta profila all'orizzonte un'opacità politica che egli tenta di risolvere con il progetto di una monarchia di stampo svevo e federiciano, la cui indeterminatezza storica e l'impossibilità di configurarsi sulla scena politica tedesca sono un tratto che lungi dallo sminuire il progetto, lo innervano di tentacoli che trovano nell'universo storico-letterario concepito da Borchardt, mille collegamenti e

719 Ivi, p. 29.
720 *Ibidem* e *Convivio* IV, V.

richiami con le epoche passate. Si tratta proprio di un consapevole, per quanto parzialmente inconscio, progetto senza attinenza alcuna con la vicenda storico-politica dell'Italia degli anni Trenta in cui Borchardt si trovava a vivere.

5.3 Federico II e la lingua della Magna Curia.

Il registro di Federico II è una fonte documentaria di valore eccezionale, benché la preziosa testimonianza, nella sua forma antiquaria, sia andata perduta nell'incendio del 30 settembre 1943. Trasferito in una villa della campagna napoletana, insieme a tutto il Regio Archivio di Napoli,[721] il registro è scomparso nell'incendio che venne appiccato per rappresaglia dalle truppe tedesche in ritirata. Dagli studi che hanno preso in esame il documento si evince come nel registro non vengano palesate soltanto le scelte di governo da parte dell'imperatore, ma si riesce a rilevare piuttosto chiaramente il modo in cui la struttura politico-amministrativa sveva esplicava fattivamente le sue funzioni.

Il sistema di governo messo in atto da Federico II era spiccatamente centralizzato,[722] e la gestione si fondava principalmente sull'atto scritto. L'uso estensivo della scrittura permetteva di controllare la gestione dello stato fin nei minimi particolari. L'imperatore si manteneva in continuo contatto con i suoi funzionari mediante l'invio di

721 Cristina Carbonetti Vendittelli, *La scrittura come strumento di governo: il registro della cancelleria di Federico II del 1239-1240*, in *Il registro della cancelleria di Federico II del 1239-1240*, 2 voll, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma 2002, (Fonti per la storia dell'Italia medievale. Antiquitates, 19/1-2), vol. I, pp. 243-260, qui p. 244; si veda anche B. Grévin, *Rhétorique du pouvoir médiéval. Les Lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen XIIIe-XIVe siècle*, Ed. École française de Rome, Roma/Parigi 2008.

722 C. Carbonetti Vendittelli, *La scrittura come strumento di governo*, *op. cit.*, p. 246.

«una valanga»[723] di istruzioni scritte. La scrittura divenne quindi un mezzo indispensabile per riuscire a governare un impero di quelle proporzioni.

Tuttavia la scrittura non era solo un mezzo adottato per raggiungere le periferie dell'impero, bensì un vero e proprio strumento di governo usato «in forma estensiva e con funzione oltre che comunicativa, anche di memoria, di prova e di formalizzazione».[724] Si radica così il legame fra scrittura e pratiche di governo[725] e si realizza il passaggio ad un sistema estremamente complesso, ma efficace, di scrittura che aveva lo scopo primario di permettere il controllo dell'apparato amministrativo.

Dopo la battaglia di Cortenuova del 1237, vengono spediti da Pisa a Napoli un numero elevato di prigionieri. Il trasferimento e le destinazioni assegnati a ciascuno di essi, erano stati organizzati attraverso «una serie articolata di mandati e di lettere di istruzioni che furono inviate ai numerosi funzionari»[726] coinvolti nel trasferimento. Tutto questo conferma il valore «altamente strumentale» del registro e della lingua che con questo strumento si era sviluppata nella cancelleria sveva.

Importante e niente affatto secondario è l'aspetto che distingueva questo registro dai suoi consimili, adottati nelle corte europee. I registri pontifici erano «voluminosi [...] formali ed arcaici»,[727] i registri-cartulari dei re di Francia raccoglievano solo poche registrazioni mentre i sovrani inglesi utilizzavano gli «ingombranti *close* e *patent rolls* [...] che erano sostanzialmente dei documenti

723 *Ibidem*.
724 C. Carbonetti Vendittelli, *La scrittura come strumento di governo*, *op. cit.*, p. 247.
725 Ivi, p. 248.
726 C. Carbonetti Vendittelli, *La scrittura come strumento di governo*, *op. cit.*, p. 257.
727 Ivi, p. 259.

inerti».[728] La lingua stessa di questo strumento risentiva del carattere vivo, articolato con cui era stato elaborato: la sua finalità era infatti la chiarezza, la precisione e la funzionalità. Dunque strumento di memoria e al contempo di verifica,[729] che si era innestato nell'attività della cancelleria stessa, e della quale era espressione diretta.

Non sarà allora superfluo notare l'attenzione che Borchardt pone sulla nascita del *Volgare Illustre* in terra pisana, proprio sotto l'egida imperiale. Per quanto non si possa certo definire un dato filologicamente corretto in ogni suo aspetto, quello presentato nel saggio, che del resto non è uno studio che debba produrre dati, il valore della nascita e dello sviluppo di strumenti linguistici, utilizzati oltre il campo riservato ai poeti, come Borchardt fa notare con insistenza, non è certo secondario. Sarà comunque sotto il regno svevo che si diffonderà, grazie alla Magna Curia federiciana, uno strumento linguistico altro dal latino e che avrà diffusione capillare, costituendo un sicuro elemento coesivo in quell'Italia di là da venire, che però già contrattava e amministrava in una lingua comune. Oltre al dato storico, troviamo la valenza che poteva avere negli anni in cui l'autore scriveva, e che si lega certamente all'importanza che la lingua come strumento porta sempre con sé. Permettendo di indagarla nuovamente in ogni epoca e in ogni momento, questa, per Borchardt come per noi, si rivela portatrice di storia e di cultura e si fa specchio di una società e dei suoi turbamenti.

5.4 L'appropriazione della storia.

728 *Ibidem*.
729 Ivi, p. 260.

Verso la metà del Novecento la storia, quando non strumentalizzata per fini politici dai regimi dittatoriali,[730] sembrava perdere lentamente la sua funzione di maestra di vita per diventare piuttosto un luogo dove poter abitare nella dimensione letteraria. Così sarà per Carducci e Pascoli, poeti in qualche misura legati a Borchardt. L'avvicinamento al Medioevo di Carducci, poeta amato da Borchardt,[731] o di Giovanni Pascoli, verso il quale nutriva invece sentimenti contrastanti,[732] esemplifica l'attrazione sentita dai due poeti italiani per un Medioevo evocato in quanto modello di spiritualità, di una moralità più alta, piuttosto che quale precisa epoca storica.

Se Carducci non era stato esente dal subire un certo fascino romantico per il Medioevo, verso il quale lo avevano indubbiamente spinto i poeti tedeschi a lui così vicini,[733] Pascoli, che intitola la sua poesia dedicata al figlio di Federico *Re Enzio*, flettendo il nome alla latina, vi ricerca un arcano mondo poetico nel quale esplicare la sua maestria poetica.[734] Per Borchardt invece il passato è tuttora carico di significati, e ancora una volta, ripercorrendo i canoni di una ormai consueta storiografia, portatori di senso sono i grandi personaggi. Esprime tuttavia una posizione che non si distacca da quella proposta da Kantorowicz e George i quali ritenevano che «la storia e le "grandi figure" del passato potessero offrire

730 Mariella Cagnetta, *Antichisti e impero fascista*, Dedalo, Bari 1979; Luciano Canfora, *L'uso politico dei paradigmi storici*, Laterza, Roma-Bari 2010.

731 Borchardt scriverà almeno due saggi dedicati a Carducci, *Carducci*, in R. Borchardt, *Prosa IV*, pp. 139-143 e *Giosuè Carducci. Algernon Swinburne. Eine doppelte Herme* , nello stesso volume alle pp. 161-166.

732 R. Borchardt, *Giovanni Pascoli,* in Id., *Prosa VI*, pp. 297-311.

733 Carducci sarà un esemplare traduttore di Heine, di Platen ma anche di Goethe. Dalle poesie tradotte trarrà spesso ispirazione per comporre a sua volta, così come nel caso della riscrittura dell'heiniano *Jaufré Rudel*, oppure *Il Re di Thule* che mutua da Goethe. Cfr. G.B. Salinari, *Storia della Letteratura Italiana*, vol. VIII, Garzanti, Milano 1968, pp. 659-670.

734 M. Luzi, *Giovanni Pascoli*, in *Storia della Letteratura Italiana* cit., p. 801.

al presente modelli di comportamento e costituire uno sprone all'azione».[735]

Nell'affermazione di una politica universale, tema che come un *Leitmotiv* attraversa tutto il saggio, risuonano ancora echi che ci richiamano alla concezione dell'Impero di Friedrich von Raumer[736] il quale, con la sua opera di storico, aveva delineato un ritratto che vedeva in Federico II il perfetto uomo di stato. Un dominatore che aveva dispiegato una notevole abilità politica e diplomatica nel tentativo di realizzare l'impero, concepito come stato sovranazionale, capace di contenere in armonioso equilibrio Germania ed Italia.

E ancora in questo universalismo politico ci sono richiami agli ideali risorgimentali che riconducono ai principi contenuti nella deliberazione presa dalla dieta di Francoforte il 12 agosto1848, e che mostra peraltro un'idealità analoga a quella di Raumer. I deputati, chiamati a decidere se concedere o negare il sostegno ai movimenti di indipendenza che agitavano l'Italia, stabilirono a maggioranza che la patria era posta ad un livello superiore rispetto alla nazione, e che dunque i tedeschi avrebbero potuto aiutare e certo governare l'Italia, così come avevano fatto ai tempi degli Svevi.[737] Dunque si proponevano già come guida per condurre i popoli verso i più alti orizzonti della civiltà, richiamandosi anch'essi all'epoca di Federico II.

735 Roberto Delle Donne, "*Historisches Bild" e signoria del presente. Il "Federico II imperatore" di Ernst Kantorowicz*, in *Le storie e la memoria: in onore di Arnold Esch*, a c. di R. Delle Donne, A. Zorzi, Firenze University Press, Firenze 2002, pp. 295-354.

736 Friedrich Ludwig Georg von Raumer, *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit*, 3 voll., Brockhaus, Leipzig 1823-1825.

737 Roberto Delle Donne, *Storiografia dell'Ottocento e del Novecento*, in *Federico II. Enciclopedia fridericiana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005, vol. II, pp. 787-802, online:http://www.treccani.it/enciclopedia/storiografia-dell-ottocento-e-del-novecento_%28Federiciana%29/ consultata il 10/06/2018.

E bisognerà ricordare questo spunto espresso in ottica liberale, aggettivo qui inteso nel suo senso risorgimentale, anche se forse un po' generico, quando Borchardt riproporrà a sua volta una guida germanica per l'impero europeo sotto la casata Sveva.[738] Proprio di questo concetto cercheremo di illustrare la provenienza storica.

Come ricorda Osterkamp, subito dopo le guerre di liberazione il concetto di patria, in Germania, veniva ricercato in un'antichità che non è più quella greco-romana, ma cresciuto nel seno della grecofilia romantica, il sentimento di patria viene ricercato ora anche nel medioevo germanico:

> Nach den Befreiungskriegen machtvoll einsetzende patriotischen Bestrebungen durch vaterländische Akzente Rechnung trug. Nicht mehr nur die Prägung durch die griechisch-römische Antike wurde betont, sondern erstmals auch die durch die mittelalterlich-deutsche Geschichte, die in der Stauferzeit mit Kaiser Friedrich II. ihren Höhepunkt hat.[739]

La Sicilia diviene allora il luogo mitico del ricordo dove le gesta dell'antichità classica si intrecciano con la storia germanica rappresentata da Federico II nella cui persona si fondono elementi antichi e storia germanica. Riportati ad un presente, possono contribuire alla rinascita di quel sogno poetico del risveglio dell'imperatore in seno ad una nuova nazione. Ma a ben guardare, il risveglio

738 Di tutt'altro parere Antje Middeldorf Kosegarten, *Pisa und die Pisani in der Sicht Rudolf Borchardts. Sein Text Pisa. Ein Versuch von 1932*, in *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen* cit., pp. 210-231, qui p. 230.

739 Ernst Osterkamp, *Sizilien. Reisebilder aus drei Jahrhunderten*, Winkler Verlag, München 1986, p. 378.

auspicato ha origine in un punto abbastanza preciso della storia.

Dobbiamo ritornare all'inizio del secolo diciannovesimo, quando a partire dal dicembre del 1807, e per quattordici settimane, Fichte indirizzerà i suoi *Discorsi* alla nazione tedesca. Lo scopo che il filosofo si prefigge è quello di educare un popolo e di ravvivare in esso la consapevolezza della propria missione affinché, fattosi carico delle responsabilità che gli competono, prenda su di sé il compito di portarle a compimento.

Tale impegno non era solo un dovere nei confronti di uno stato particolare, quello tedesco, ma implicava una responsabilità verso tutta l'umanità.[740] Vale la pena ricordare che Fichte da tedesco si rivolge a dei tedeschi, con lo scopo di ricreare un'unità in una compagine scoraggiata e divisa, sottomessa dalle truppe napoleoniche e non mira esplicitamente ad un dominio politico su altri popoli o a promuovere guerre di conquista. Solo un anno prima, nel 1806, i combattimenti videro la totale vittoria dei francesi e la conseguente disgregazione dell'esercito prussiano, erede delle tradizioni di Federico il Grande, che venne quasi completamente disperso o catturato nella successiva fase di inseguimento. Napoleone aveva dispiegato tutta la sua abilità strategica durante la rapida manovra offensiva, e riuscì ad ottenere una delle più grandi vittorie della sua carriera.

La definizione ne risulta dunque per contrasto. Certo è che Fichte ricorre ad un riferimento alquanto ambiguo: contrappone chi e che cosa è tedesco a quel che tedesco non è. Se gli antichi Greci avevano usato il concetto di barbaro,

740 Johann Gottlieb Fichte, *Reden an die Deutsche Nation*, in Id., *Sämtliche Werke* vol. III, Berliner Ausgabe, Berlin 2014.

per definire appunto chi greco non era, Fichte qualifica tedesco lo spirito che è giunto all'apogeo nel grado di chiarezza intellettuale. Chi non era tedesco non poteva raggiungere queste vette dello spirito, il che equivaleva a dire che gli unici in grado di guidare l'umanità erano allora i tedeschi. Così si esprimerà nell'ottavo *Discorso* intitolato «Was ein Volk sey, in der höhern Bedeutung des Worts, und was Vaterlandsliebe?». [741] Da Herder [742] Fichte aveva mutuato l'idea di un'educazione nazionale e il concetto che ogni popolo ha in sé la forma ideale della virtù, ma Fichte piega questo ideale a solo vantaggio dei tedeschi, facendo tacere l'armonia della molteplice voce dei popoli evocata da Herder, senza preclusioni particolaristiche. Come afferma Mittner:

> [n]ell'opera di Herder, vastissima, farraginosa, frammentaria anche nelle parti migliori, illuminata da lampi geniali e sciupata da contraddizioni insanabili, dominano due idee fondamentali che egli trasmise alla cultura tedesca e poi a tutta la cultura europea: l'idea del popolo concepito come unità organica e l'idea del linguaggio concepito come espressione organica dell'anima del popolo. [743]

Per Fichte l'origine storica della nazione tedesca è fondata nella storia romana; egli ricorda la vittoriosa battaglia nella foresta di Teutoburgo, dove i Germani, guidati da Arminio, sconfissero le legioni romane. Il resoconto di questa lotta si trova nel testo di Tacito *De*

741 R. Borchardt, *Was ein Volk sey, in der höhern Bedeutung des Worts, und was Vaterlandsliebe?* in *Reden,* p. 377-380.

742 J.G. Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, Hartknoch, Riga, 1774.

743 Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca,* Einaudi, Torino 1970, vol. II, pp. 307-308.

origine et situ Germanorum, comunemente conosciuto come *Germania*, un testo che Fichte conosceva bene.[744] Ora Tacito intendeva attribuire ai Germani tutte le qualità che elenca nella sua opera. Dobbiamo però domandarci quale ne fosse lo scopo ultimo.

Tacito elencando i pregi e le qualità morali di questo popolo voleva infatti anch'egli spronare i suoi concittadini ad un risveglio delle loro migliori qualità. Mettendo a confronto le virtù ed i vizi dei Germani usava un espediente che esaltando retoricamente l'esempio, censurava per contrasto il decadimento dei Romani. Questi avevano ormai perso la freschezza morale tipica dei popoli primitivi, e si abbandonavano alle mollezze del vizio.[745] Bisogna tuttavia notare come Tacito con il nome di Germani non intendesse definire solo i tedeschi dell'epoca moderna.

Arnaldo Momigliano, a proposito dell'interpretazione che si è fatta del testo di Tacito, nota un aspetto di sicura rilevanza:

> il mondo barbarico non attira esclusivamente per sé, sì per le sorti di Roma. Pennellature idealizzatrici di stirpi allo stato di natura vengono da un periodo di saturazione culturale, e sono tutt'altro che nuove nelle lettere greche e latine: ai colori di rosa si mescolano però anche le ombre. Traslatazioni di tinte, più forse che di motivi, ci sono dalle figurazioni di popoli, abituali all'antica etnografia: la somma delle cose fa l'impressione o porta limpido il segno del genuino e del veritiero.[746]

744 Maurice Boucher, *Le sentiment national en Allemagne*, Le Vieux Colombier, Paris, 1947, pp. 120-122.

745 Luciano Canfora, *La Germania di Tacito da Engels al nazismo*, Liguori, Napoli 1979.

746 Arnaldo Momigliano, *Tacito*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, a c. di Giovanni Gentile, Calogero Tumminelli, Istituto Giovanni Treccani, Roma 1937, Volume 33, p. 171.

Momigliano vuole intendere come lo scritto sia appunto servito ad uso interno, per tentare di risollevare lo spirito romano e ricondurlo ad una nuova moralità. Indica poi come probabilmente Tacito non abbia mai visto con i propri occhi i popoli di cui parla e, verosimilmente, abbia composto l'opera basandosi su precisi rendiconti. La sua grande abilità nello scrivere ha nondimeno regalato allo scritto un segno certo di autenticità. L'aura di verità permane in Tacito e non è mai stata scalfita dalla storia, il collegamento allo storico romano ha significato, per Fichte come per altri autori e non ultimo Wilamowitz, fondare le virtù germaniche su di un dato storico considerato come assolutamente certo e degno di fede. Se quanto scrive Tacito ha carattere di verità, dunque chi assume Tacito come fonte non potrà essere smentito.[747]

Nello spirito del 1914, al momento in cui l'Europa si mobilita per entrare in guerra e più acceso si fa il dibattito fra interventisti e pacifisti, sia Borchardt che Wilamowitz salgono sulla scena politica e ambedue, nei loro accesi

747 A questo proposito, sulla distorsione delle fonti classiche operata a scopo propagandistico, scrive Mosse come: [n]el tentativo di dare una solida base alla loro ideologia, ecco dunque i teorici del Volk rifarsi alla storia per averne ausilio, applicando immagini e dati del passato alla situazione moderna. La loro fonte preferita, il loro autore prediletto, divenne, per quanto attiene alla storia degli antichi germani, Tacito. L'ambito nel quale operava il celebre storico romano era ritenuto irrilevante o, peggio, era deformato in modo da adattarlo a desideri e implicazioni, preferendosi tranquillamente ignorare che la Germania di Tacito era un'opera di propaganda scritta in un contesto specifico. Se Tacito era innanzitutto interessato a contrapporre le virtù dei germani, la loro fresca energia e la loro capacità di sopportazione alla crescente degenerazione romana, gli autori nazional-patriottici presero per oro colato il paragone dello storico romano, dilatando le qualità attribuite ai germani alla propria cultura, al proprio ceppo e alla propria purezza razziali, nonché alle proprie concezioni religiose e mitologiche». G. L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, il Saggiatore, Milano 1964, pp. 101-102. Vale la pena ricordare come nel 1920 Norden pubblicasse il saggio *Die germanische Urgeschichte in Tacitus Germania*, che aveva solida impostazione filologica e che andava ben oltre la superficiale strumentalizzazione di stampo patriottardo.

interventi, si fanno forti della tradizione storica, anche se non in modo omogeneo.

Nella lotta volta ad affermare lo spirito tedesco, alle soglie della Prima Guerra mondiale, in Germania verrà cooptato il mondo accademico che si schiera a favore della guerra e che attingerà proprio al testo di Tacito, sovvertendone il significato. Afferma Canfora che attenendosi ad una lettura delle fonti filologicamente rigorosa, non si sarebbe certo stati autorizzati ad arrivare a quelle conclusioni:

> capitoli illustri dell'opuscolo tacitiano, che si prestavano precipuamente, come il II e il IV, a divenire "testi sacri" del razzismo germanico, perdevano molto del loro carisma e del loro carattere quasi "profetico", se analizzati dal punto di vista della loro derivazione antiquaria e letteraria: risultavano il prodotto di una stratificazione complessa, nel corso della quale elementi etnico-culturali originariamente riguardanti altri popoli avevano finito per venire attribuiti ai Germani.[748]

Wilamowitz, che prenderà parte alla Prima Guerra mondiale come volontario, si impegna in un'assidua attività oratoria a carattere propagandistico ricorrendo anche lui a Tacito. Si servirà dell'argomento più dubbio, quello della specifica purezza dei tedeschi. Alla purezza collegherà la nascita della consapevolezza di un sentimento nazionale tedesco dal quale deriva una concezione dello stato che si identifica con il popolo ed il suo carattere.[749] Anche

748 Luciano Canfora, *La Germania di Tacito da Engels al nazismo*, cit., p. 35.

749 Luciano Canfora, *La Germania di Tacito da Engels al nazismo*, cit., p. 40. Canfora analizza la compromissione dell'intellettuale che operando precise scelte non rimane separato dagli avvenimenti storici, ne entra bensì a far parte e parte attiva, le scelte letterarie diventano pertanto

Borchardt salirà sul medesimo palcoscenico negli anni intorno al 1914, ma si manterrà ad un livello ben diverso rispetto al Wilamowitz, che invece utilizza in modo del tutto strumentale l'opera di Tacito. Senza celare la mancanza di simpatia per Borchardt, asserisce ancora Canfora:

> [u]n episodio marginale può avere il suo significato: proprio in quell'anno Rudolf Borchardt, italianista e raffinato scrittore, impegnato anche lui nella «mobilitazione degli spiriti», traduce la Germania tacitiana (Tacitus, Deutschland), che definisce, nella dedica a Friedrich Leo, «sacrum Taciti libellum». Anche Norden, che lavora sulla Germania tacitiana negli anni '14 -'20, collega, alquanto enfaticamente, questo suo lavoro al clima del primo anno di guerra, ed anzi motiva, come vedremo, la scelta di questo tema di studio in quanto forma per così dire di «cultura militante», in quanto modo di «ricondurre ad unità studio e vita». Ma intanto, fuori della cerchia degli studiosi, il «sacro libriccino», come lo chiamava Borchardt, diventava oggetto di riflessione per politici e ideologi.[750]

Dietro la scelta letteraria di Borchardt non si cela solo un'ideologia chiaramente reazionaria. La vicenda dell'uomo e dello scrittore è adombrata nella storia della sconfitta di Pisa e sarà possibile legarla agli avvenimenti politici immediatamente successivi, che peraltro coinvolgeranno l'autore in prima persona, fino alla morte intervenuta nel corso della deportazione verso la Germania.

scelte politiche cfr. Luciano Canfora, *Le vie del classicismo*, Laterza, Roma-Bari, 1989; Id., *L'uso politico dei paradigmi storici*, Laterza, Roma-Bari 2010.

750 Luciano Canfora, *La Germania di Tacito da Engels al nazismo*, cit., p. 42.

Tuttavia «rifigurare l'orizzonte» [751] sarà necessario per poter inserire lo scrittore Borchardt e la sua opera in un contesto che renda ragione di una scelta che voleva invece andare nella direzione di un'approfondita indagine storica e letteraria. Quella stessa che, secondo Canfora, [752] permette di decifrare la complessa stratificazione che si deposita sulle idee e sui personaggi che la storia ci trasmette. E che Borchardt ha portato avanti con la dignità dello studio scientifico, senza sottomettere le sue indagini alle facili derive propagandistiche dei regimi.

751 L'espressione è di Sergio Givone, *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*, Einaudi, Torino 2005, p. 86.

752 L. Canfora, *La Germania di Tacito da Engels al nazismo*, cit., p. 42.

6. CAPITOLO

Il Medioevo

6.1 La lingua.

Per Borchardt la lingua di cui Dante ricerca l'origine nel trattato *De vulgari eloquentia*, quell'idioma che secondo il poeta si trova ovunque in Italia ma non appartiene a nessuna città, è nata a Pisa. Qui ebbe origine e non a Firenze scrive Borchardt, mettendo così in atto una sorta di rivincita sulla storia, una rifondazione parziale, filologica e linguistica, dunque letteraria di un evento di portata nazionale.

Il *Volgare Illustre*, lingua della Magna Curia e della corte imperiale, nobilitata dall'uso regale, è nata a Pisa motivo per il quale poté diventare la lingua dell'imperatore Federico II e del suo regno italiano. Fu quindi chiamata siciliana perché non si poteva definire pisana, a causa della sua eccentricità rispetto all'Italia. Ma i poeti provenzali per dire Italia dicono Pisa: così Bernardt de Ventadorn. Insomma Pisa era la pars pro-toto per Toscana. Se d'altro canto questa origine pisana è ben poca cosa, ciò non toglie che la moderna scienza dovrà comunque tenerne conto, essa si cela infatti nel carattere grandioso di Pisa, ne è un aspetto costitutivo «giacché rifluisce nel grandioso fatale

corso della sua funzione storica mondiale».[753] Anche la lingua, così come la pittura e la scultura, a Pisa nascono dai contatti fecondi con la modernità che le veniva dal settentrione e con l'antichità che si schiudeva nei contatti con il meridione. Pisa era per la corte imperiale sveva un centro sia politico che amministrativo, e la lingua sarà uno strumento del controllo e del dominio poiché a Pisa e da Pisa gli Svevi impararono l'italiano. La corte imperiale incoraggiò i contatti con la Provenza e infuse al contempo il carattere aulico e curiale a questa lingua. Il cerimoniale, la cortesia, il cantar d'amore infusero alla lingua quella elevatezza che è la stessa che raccomanda Dante nel *De vulgari eloquentia*, quando asserisce che lo stile aulico e curiale si addice al *Volgare Illustre* che tratti di argomenti elevati e a persone che siano di eccellente ingegno.

Similmente Borchardt richiama la necessità di un egregio uso per un linguaggio nuovo e nobile.[754] Il *Volgare Illustre* era una lingua dei ceti alti, dell'amor cortese, delle nobili conversazioni e del pensiero elevato. Ma nel momento della sua diffusione questo non era ancora divenuto la lingua dell'arte, vale a dire della poesia. Si doveva attendere ancora, e nel frattempo i versi dei rimatori risuoneranno nella lingua *d'oc*. La poesia italiana nacque sulle ceneri della Provenza ormai morente,[755] e la vide nascere non un cancelliere di corte né una corte. Nacque fra i tumulti delle città che si combattevano, una lotta di tutti contro tutti, come aveva scritto A. W. Schlegel: «eine ewige Wut Aller gegen Alle».[756] Intanto a

753 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 195.

754 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 197.

755 Ivi, p. 199.

756 August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*, hrsg von Eduard Böcking, III, *Poetische Übersetzungen und Nachbildungen nebst Erläuterungen und Abhandlungen*, Erster Teil, Georg Olms, Hildesheim/New York 1971, p. 203.

Pisa si andava svuotando di ogni forza la lingua che lì aveva avuto origine e anch'essa manifestava la speranza nel ritorno dell'impero con il pathos della restaurazione.[757] Ha vissuto la sua evasione nell'idea del sogno imperiale e ha coltivato strenuamente questa idea nella dimensione nazionale che aveva assunto la sua lingua. Un'epoca volgeva alla fine e rappresentava per molti aspetti un inizio, poiché si congedava lasciando una lingua a disposizione dei letterati, salda nella sua forma e benché in nessun luogo parlata, da tutti compresa. E al suo interno questo idioma celava tratti antichi e arcaici insieme alla sfolgorante novità per cui Dante poté servirsene egregiamente.

All'orizzonte rimaneva Pisa sconfitta: l'impero tramontato e così la sua gloria che Firenze, insieme a Dante, cancelleranno per i secoli a venire. Una lotta fratricida anche questa, a ben vedere. Non meno sanguinosa della guerra civile nei versi di Lucano. Firenze non ha lasciato tracce se non oscure, del resto la storia veniva scritta fra le sue mura. Ma sanguinoso fu l'oblio al quale consegnò Pisa e la sua storia, cancellando dalla città ogni traccia del passato splendore che la individuava.

6.2 Medioevo concetto storico.

Il richiamo al Medioevo che troviamo presente a tutti i livelli nel saggio su Pisa, induce a esaminare la perdurante attualità, all'inizio degli anni Trenta del secolo scorso, dell'interesse per la storia medievale e per la cultura di questa epoca storica. Dobbiamo tuttavia tentare

757 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 200.

di definire il concetto che utilizzeremo, partendo dall'uso proteiforme che ne fa Borchardt. La presenza del Medioevo nel saggio è innanzitutto riferita alle emergenze architettoniche che l'autore esamina nel corso dell'opera. Quindi il Medioevo è da identificarsi indubbiamente con le vestigia artistiche e monumentali che da quel passato sono giunte a noi. Dovremo altresì considerare il concetto di Medioevo come gli umanisti del Trecento ce lo hanno trasmesso e che si è strettamente avviluppato a tutte le successive definizioni, fungendo da palinsesto alle posteriori stratificazioni. Infine, andrà considerato il Medioevo così come lo possiamo evincere nell'opera di Borchardt, per riferirci dunque ad una creazione del letterato. Non soltanto dello storico, poiché lo scopo dello studio è volto a mettere al centro dell'indagine soprattutto la qualità letteraria dell'autore. Una qualità che si esprime indubbiamente nella disamina di un'epoca storica, dei suoi aspetti artistici, filologici e poetici. Ma non si tratta di uno storico che nel saggio si volga a produrre direttamente una teoria esclusivamente storiografica.

Il Medioevo monumentale è rappresentato dai colossi che Borchardt assume a simbolo non solo della città di Pisa, ma di tutta la sua vicenda che si snoda lungo i secoli della storia. Per Gustav Droysen il punto di partenza della ricerca sul Medioevo non sono tanto i resti materiali che testimoniano quest'epoca, piuttosto la *historische Frage*, dunque l'interrogativo storico con cui vengono confrontati. Per poter rispondere a questa domanda facciamo riferimento a tutti quei materiali che sono ancora lì, a nostra disposizione, a ricordarci quell'epoca. Si tratta di chiese, cattedrali, iscrizioni, testi, codici. Vi è poi tutto quello che ci è stato tramandato a testimonianza di un'epoca. Tutti questi materiali sono definiti da Droysen

Quellen, cioè fonti. Così sono fonti gli scritti storici e tutta le scienze storiche giunte fino a noi:

> Die Vergangenheit wird von der Gegenwart nicht einfach „rezipiert". Die Gegenwart wird von der Vergangenheit unter Umständen auch „heimgesucht", und die Vergangenheit wird von der Gegenwart rekonstruiert, modelliert und unter Umständen auch erfunden. Gewiss, dies alles schließt die Arbeit und die Techniken des Überlieferns und Rezipierens ein; aber es ist sehr viel mehr im Spiel in der Dynamik der kulturellen Erinnerung, als es der Begriff der Rezeption adäquat auszudrücken vermag.[758]

Dal passato non riceviamo testimonianze oggettive e asettiche. Nel momento in cui esaminiamo questi resti del passato, qualunque sia la loro natura, li interpretiamo e nel compiere questa azione creiamo e ricreiamo continuamente un passato. Non si tratta dunque di ricezione quanto piuttosto di ricordi culturali, ricostruzioni storiche mediate dalla memoria, immagini e figure che si sovrappongono all'immaginazione e che vengono collegate al Medioevo, ma che con esso hanno poco a che fare. In realtà non conducono direttamente al Medioevo in quanto tale e poco hanno a che fare anche con la ricezione di quest'epoca storica. Per Schlüter si tratta piuttosto di un prodotto dell'appropriazione culturale.[759]

Schlüter esamina l'appropriazione del Medioevo da parte di Rudolf Borchardt alla luce di quella che lui

758 Jan Assman, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, Fischer, Frankfurt a. M. 2000, p. 27, vedi anche Otto Gerhard Oexle, *Die Gegenwart des Mittelalters*, Akademie Verlag, Berlin 2013, p. 21.

759 Bastian Schlüter, *Explodierende Altertümlichkeit. Imaginationen vom Mittelalter zwischen den Weltkriegen*, Wallstein, Göttingen 2001, p. 77.

considera un'irruzione nella storia che viene compiuta con i mezzi culturali a disposizione dello storico e del letterato, mezzi peraltro non disprezzabili. Borchardt ci viene allora presentato nella veste di un visionario che annuncia una nuova prospettiva nella concezione della storia. Pur avendo le caratteristiche profetiche che lo accomunano a George, l'autore rileva come Borchardt, al contrario di George, abbia in fin dei conti profetizzato solo per sé stesso, mancando di un circolo di adepti che gravitasse intorno a lui. La sua vita in Italia assomigliava infatti più a quella di un solitario maestro che non a quella di un pedagogo in Accademia. Si tratta dunque di un progetto che ha un carattere radicalmente individuale con tratti solipsistici, quantunque inquadrabile nella crisi che all'inizio del secolo scorso coinvolgeva lo storicismo: «So stehen sein Geschichtsdenken und seine Inanspruchnahme der Vergangenheit für einen radikal individuellen Entwurf in der Zeit der Sinnstiftungsohnmacht des Historischen».[760]

Negli studi che Kai Kauffmann ha condotto sull'opera di Rudolf Borchardt[761] la personalità dell'autore occupa una posizione di primo piano, la valenza psicologica che individua nella personalità borchardtiana determina la scelta e l'indirizzo critico dell'autore. Le affermazioni in campo storico e gli apprezzamenti in ambito politico sono allora considerati il frutto di una autorappresentazione psicologica piuttosto che l'espressione di una concreta fede politica o di un assunto storico.

760 Ivi, p. 201.

761 In particolare sono da citare gli studi Kai Kauffmann: *Rudolf Borchardt und der "Untergang der deutschen Nation". Selbstinszenierung und Geschichtskonstruktion im essayistischen Werk*, Niemeyer, Tübingen 2003, Id., *Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt*, Lang, Bern u.a. 2002, Id., *Das wilde Fleisch der Zeit. Rudolf Borchardts Kulturgeschichtsschreibung*, Klett-Cotta, Stuttgart 2004.

Borchardt mette in atto un cammino di ritorno verso il passato, che si configura al contempo come un'irruzione nella storia. Un'evasione dalla linearità del tempo storico, che si è mostrato per quel che è, un procedere che ha condotto non certo ad un sempre maggiore progresso bensì alla miseria del tempo presente.

Nella storia del mondo non accade nulla di così negativo come invece siamo pronti a narrarlo. Arnheim, il personaggio che Musil fa dialogare con il capodivisione Tuzzi nel suo *Der Mann ohe Eigenschaften,* afferma come si sia portati a trasportare nel passato tutti i fatti più grandi e importanti, e come questi osservino dall'alto della loro grandezza la miseria del presente: il gotico ed il rinascimento si ergono di fronte al tempo presente come un paesaggio alpestre al di sopra di una pianura. E il tempo presente è un tempo piatto e mediocre:

> Was kann es darum bedeuten, daß wir alles wahrhaft Große und Wesentliche in die Vergangenheit verlegen? [...] Gotik und Renaissance stehn vor der Neuzeit wie ein Gebirgsland vor dem Eingang einer Ebene; wo sind heute große Herrschergestalten?[762]

Ma veramente nel Medioevo Borchardt cerca una passata grandezza, un condottiero da opporre alla mediocrità politica dei tempi nuovi? Non sembra si possa accettare questo assunto leggendo con attenzione quanto l'autore ha lasciato trasparire nella sua opera su Pisa. Esaminando il passato medievale della città marinara, Borchardt evoca solo indirettamente l'imponente figura dell'imperatore Federico II di Svevia. Il ritratto che ne

762 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Hamburg 1957 [1952], p. 203.

ricava in trasparenza è alquanto problematico e lontano da quello che la storiografia corrente aveva delineato. Borchardt rifiuta infatti la stilizzazione della figura imperiale che vedeva in Federico un condottiero, una guida che fungeva da modello per poter sognare l'uscita verso un futuro politico stabile.

Utilizza invece un pezzo di storia per esprimere altri e più alti valori. Se infatti è lontano dalla rappresentazione mitologica del Kaiser, proposta negli anni Venti del Novecento da Kantorowicz,[763] non nasconde quanto la figura del sovrano emerga piuttosto sfocata nella cornice che la storia ha tramandato. Esorta allora a ricercare i principi della storia medievale per attingere a dati concreti invece che accontentarsi della visione fittizia che di esso viene tramandata.

Qual è dunque il sogno del Medioevo, per il quale vale la pena interrogare fonti e documenti adeguati? Non è certo il sogno di un trionfale cammino storico e politico proposto con lo stigma di un nuovo mito al quale poter nuovamente attingere. Nella crisi culturale che investe la società tedesca negli anni della Repubblica di Weimar, gli storici sono investiti dell'alto compito di ritrovare nel passato i valori imperituri da proporre alla loro epoca. Discepolo della cerchia di George, Kantorowicz sviluppa l'idea di dedicare un'opera alla figura dell'imperatore Federico II, proprio all'ombra del cenacolo che si era costituito intorno al poeta.

Questi aveva già dedicato alla figura imperiale i versi dei suoi componimenti poetici *Die Gräber in Speyer* e *Sprüche an die Toten*.[764] Kantorowicz pubblicherà la sua

763 Ernst Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, Georg Bondi, Berlin 1927.

764 In Stefan George, *Das neue Reich*, G. Bondi, Berlin 1928.

opera a Berlino nel 1927, nella collana *Blätter für die Kunst*, collana ideata e diretta proprio da Stefan George. Nella prefazione che Kantorowicz pone in apertura al saggio, egli riporta un singolare avvenimento che non sarà superfluo ricordare, tanto riesce a restituire l'aura di sacrale memoria che aleggiava intorno alla figura di Federico II. Nella primavera del 1924, in occasione del settimo centenario della fondazione dell'Università di Napoli, istituzione voluta da Federico II, a Palermo veniva deposta una corona sulla tomba dell'imperatore. Il nastro che la adornava portava la scritta: «Seinen Kaisern und Helden das Geheime Deutschland». In quel periodo Kantorowicz si trovava a Palermo, insieme ad altri appartenenti al gruppo di George, quantunque non sia dato sapere se abbia davvero partecipato in prima persona alla deposizione della corona. E in fin dei conti non è importante conoscere se fosse presente all'omaggio presso il sarcofago imperiale. Piuttosto l'avvenimento esemplifica l'idea mitologica dell'imperatore che si era diffusa fra gli adepti del circolo, idea in cui vediamo adombrata la concezione del corpo mistico dell'imperatore, un corpo immortale che incarna il potere stesso della cui continuità il re, reggitore dei destini mortali, è garante e di cui Kantorowicz sarà successivamente l'esegeta.[765]

Pisa. Ein Versuch costituisce dunque una tappa importante nell'evoluzione letteraria di Borchardt. Sarà proprio nel 1932 che Borchardt si troverà confinato in Italia, impossibilitato a recarsi in Germania, paese che per un ebreo diventava sempre più oppressivo. Marianelli asserisce che *Pisa* rappresenti per Borchardt «la soluzione

765 Ernst Kantorowicz ormai stabilitosi negli Stati Uniti d'America alla fine degli anni Quaranta inizierà a scrivere l'opera *The king's wo bodies: a study in mediaeval political theology*, Princeton U.P., Princeton 1957, l'opera fu tradotta in tedesco con il titolo *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, DTV, München 1990.

personale di una crisi che non era solo di Borchardt; era di tutto il cosiddetto "terzo umanesimo", per il quale in quell'anno incominciava la resa dei conti con sé stesso, il "tempo della verità"».[766]

6.3 Huizinga e De Rougemont: l'amore e il Medioevo.

Scrive Huizinga, nell'ottavo capitolo del suo celeberrimo saggio *L'autunno del Medioevo*, che da quando i trovatori di Provenza avevano elevato il loro canto poetico per narrare quella particolare forma d'amore, l'amor cortese, ovvero quell'amore che si realizzava nella non soddisfazione del desiderio, solo un poeta ne raccolse l'eredità e la portò alla massima espressione, al suono più puro: Dante Alighieri.[767]

L'emozione dolorosa non era causata dall'insoddisfazione del desiderio erotico, ma dal destino avverso che decretava l'allontanamento o la perdita dell'amata, in una separazione che costituiva la pena d'amore. Così se nell'antichità il dolore d'amore era strettamente legato all'ineluttabilità di un fato avverso agli innamorati, l'amor cortese creò un tipo di sentimento che poteva accogliere molteplici passioni senza mai doversi allontanare dal desiderio d'amore che legava il trovatore all'amata. Anzi sarà proprio nell'ambito dell'amor cortese che l'innamorato racchiuderà in sé tutte le doti che faranno di lui il campione della perfezione non solo virile ma anche morale. Proprio il coltivare al massimo livello il

766 R. Borchardt, *Pisa. Solitudine di un impero*, cit., dall'introduzione di Marianello Marianelli p. XXXIII.

767 Johan Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, introduzione di E. Garin, tr. it. di B. Jasink, Rizzoli, Milano 1995, p. 147.

sentimento d'amore farà di lui un uomo virtuoso, purificato grazie alla nobiltà del suo raffinato sentire. E così era stato per Arnaut Daniel, il magnifico trovatore, guida e nume di quella Pisa poetica nella cui storia Borchardt proietta la sua arte lirica. Se questo sentimento elevato e spiritualizzato sarà al centro della poesia dei trovatori, con esso si troverà al centro dell'attenzione non tanto il mancato appagamento erotico quanto piuttosto il crudo dolore della separazione. Il Medioevo diventa pertanto l'epoca in cui dalla concezione dell'amor cortese si elaborano i principi sociali, gli ideali culturali e finanche morali della società medievale. La classe dominante, i nobili e i cavalieri trarranno da questa dottrina laica la conoscenza della vita, i modi da adottare, le forme della convenienza sociale. D'altra parte, se non si voleva cadere nella più rozza barbarie, afferma Huizinga,[768] bisognava indirizzare entro forme ben preccise e stabili le emozioni e i sentimenti.

De Rougemont definirà questo sentimento una sorta di «désir sans fin»[769] e metterà in luce come questo sentire si carichi di notazioni psicologiche. Il vero amore è l'amore passione, il sentimento sottratto al vincolo sociale del matrimonio. In questa purezza della passione, che è al contempo piacere e sofferenza, si stabilisce un sentimento d'amore su base negativa. Ricco di una profonda inquietudine mistica, l'amore passione, a partire dall'esperienza catara, entra in profondo contrasto con l'istituto del matrimonio. Frutto di queste esperienze sarà una particolare figura di donna amata.

Sarà la donna misteriosa e lontana che ispirerà l'amore cortese dei trovatori provenzali; la donna

768 Ivi, p. 149.

769 Denis de Rougemont, *L'amour et l'occident*, Plon, Paris 1956.

angelicata, senza più corpo, Vergine e pura, emanazione dell'esperienza catara. Una donna che tuttavia nel suo movimento ascetico cela in sé la scintilla divina e si fa dunque simbolo al contempo della materia e dello spirito.[770] Questo aspetto affascina anche Borchardt che nel saggio descriverà la Madonna di Nino Pisano[771] come una figura di donna che esprime tutto il dramma spirituale di un'epoca, «das seelische Drama des Augenblicks».[772] Una figura che al contempo è Madre di Dio e fanciulla, incarnando dunque la duplice natura terrena e materiale insieme a quella angelica della Vergine. Semplice nella sua veste modesta, si fa maestosa nell'atteggiamento del trarsi indietro e nel ristare: «[d]ie Bewegung des Verbleibens im Weichenwollen».[773] Dal volto di mandorla gli occhi scuri splendono sopra il fiore della bocca nel pathos dell'estasi rapita, ed è proprio in questa descrizione estremamente poetica che la figura femminile si fa angelo, in una trascendenza da cui traspare prepotente l'eros: «der schwarze Geheimnis Blick der Augen in der blaßdunkel Mandel des Antlitzes [...] die sich atmend teilende blumenhafte Lippe über dem feinen Kinn das Pathos der benommenen Entrückung».[774]

Con questa figura, osserva Borchardt, il Medioevo è riuscito a congiungere l'arte con la poesia, poiché nella scultura si è ottenuta la fusione con la poesia medievale, quella dei trovatori, avvicinandosi alla donna cortese della Provenza, a Beatrice e a Laura. Emerge dunque chiaramente il legame con la parabola che descriverà la figura della

770 Denis de Rougemont, *L'amour et l'occident*, Plon, Paris 1956, tr. it. *L'amore e l'occidente*, Rizzoli, Milano 2006, p. 123.

771 Si tratta dell'Annunziata nel Museo Civico di Pisa, che attualmente si preferisce attribuire a Andrea Pisano.

772 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 231.

773 *Ibidem.*

774 *Ibidem*.

donna, simbolo dell'amore angelicato filtrato dalla poesia e trasmesso anche all'arte plastica. Borchardt non mancherà di accennare ai Catari di Provenza proprio riguardo a Arnaud e alla poesia dei trovatori i cui principi si ritrovano ne «i Dogmi della Chiesa d'Amore».[775] E per questo motivo l'opera di Arnaut sarà dominata dall'ombra mortale dello sterminio della Provenza che modellò il rinnegamento della sua opera. E tale disamore non fu certo un fatto letteario quanto piuttosto da attribuirsi agli orrori delle guerre contro gli Albigesi,[776] come dichiara esplicitamente Borchardt.

6.4 Il Medioevo di Borchardt.

Per Borchardt il Medioevo si estende dal 1050 fino al 1400 ed è stato il prodotto dell'indignazione di un popolo. La sua definizione di storia, di Medioevo e di tempo storico s'inserisce in quella creazione tutta volta a ridare vita a chi non ha avuto posto nelle pagine della grande storia, che caratterizza la sua opera, riflesso di un'epoca nella quale si consuma la crisi delle scienze storiche e dello storicismo in particolare. Il Medioevo non è dunque soltanto un riferimento ad una periodizzazione della scienza storica, diventa un progetto attraverso il quale trovare gli strumenti e le idee per salvare un mondo che ha perso il suo centro.[777] Per Schlüter questo si configura come una solipsistica autorappresentazione, plausibile se osservata da un punto

775 Denis De Rougemont, *L'amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 123.

776 « [Arnaut] diese denkwürdige Gestalt, ihr Vorgang und ihr Tun bereits im Todesschatten der französischen Henkertat an der Provence steht , und daß Gründe für ihr Versagen in der Heimat auch aus dem Geistigen hinausweisen, in die Schrecken und Nachschrecken der Albigesenkriege hinein» , in R. Borchardt, *Prosa III*, p. 177.

777 Bastian Schlüter, *Explodierende Altertümlichkeit*, *op. cit.,* p. 202.

di vista prettamente psicologico.[778] Un'osservazione che ha un carattere riduttivo. La disciplina storica di Borchardt è indubbiamente peculiare, ma resta notevole il tentativo, che nel testo in esame rivela la sua specificità, di mettere in atto una visione della storia medievale europea, integrando i risultati delle ricerche provenienti da più ambiti e discipline. Propone infatti una concezione interdisciplinare della ricerca storica che permetta una più ampia indagine, capace cioè di tenere conto non soltanto di quelle che erano tradizionalmente considerate *Quellen*, ma anche di tutti i dati che il passato ha lasciato a nostra disposizione, e che giacciono intatti nelle racolte private, nelle biblioteche di famiglie decadute, nella storia dei mutamenti topografici e toponomastici, nell'onomastica e in molte altre branche del sapere.

Innegabilmente quest'opera rappresenta un tentativo di affrontare la crisi delle discipline storiche. Borchardt immagina il poeta come difensore della storia della propria nazione. In quanto tale egli è investito di un compito quasi sacro ed è portatore di una verità che gli viene concessa dal destino: il poeta è infatti una sorta di veggente, ed è con queste capacità che si ritira in una solitudine che gli è propria e si fa portatore di una rivelazione storica. Nell'*Eranos-Brief*, testo scritto in onore di Hugo von Hofmannsthal, Borchardt assume su di sé il mandato di revocare l'opera distruttrice che la sua epoca ha perpetrato nei confronti della tradizione europea. Una missione che non servirà solo per il futuro ma che avrà effetti anche sul passato, con una azione retroattiva: «eine Ewigkeit ist nach allen Seiten, eine Funktion der Geschichte, wie der Einsicht, wie der Schöpfung».[779]

778 *Ibidem*.
779 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 318.

«So markiert die Abhandlung über die italienische Stadt einen Höhepunkt in Borchardts Schaffen»[780] scrive Schlüter, in quanto nella visione della città capitale dell'impero si ritrovano in sintesi tutti gli elementi più importanti del suo pensiero storico uniti alle straordinarie conoscenze storiche, artistiche e letterarie del poeta letterato. In tal modo rende plausibile una visione d'insieme di quella scienza storica auspicata da Borchardt stesso, la scienza dell'antichità medievale che comprendesse più branche della cultura storica.

Il richiamo ad un vocabolario che evoca il movimento, la dinamicità portano Schlüter ad accostare la prosa di Borchardt a Worringer.[781] Autore del testo *Formproblemen der Gotik* pubblicato nel 1911, Worringer esercitò una notevole influenza soprattutto nei circoli dell'arte espressionista. Per Worringer l'arte greca è stata influenzata dall'arte orientale e porta con sé un carattere sensuale e musicale che ha trasmesso all'arte gotica. L'arte romana invece, ha caratteri maschili ed è permeata dal senso del potere e del dominio, diventerà pertanto espressione del potere temporale del papato. Questo processo ha fatto si che l'arte del Rinascimento diventasse una potente espressione artistica a livello europeo. Worringer privilegia l'arte orientale che ha poi esercitato una grande influenza sull'arte greca. Da questo fa derivare una rielaborazione di epoca romantica, che sviluppa nella tradizione artistica una vena non classicista, secondo una teoria condivisa anche da altri critici:

780 Bastian Schlüter, *Explodierende Altertümlichket*, *op. cit.*, p. 247.

781 Vedi anche in Meike Steiger, *Textpolitik. Zur Vergegenwärtigung von Geschichte bei Rudolf Borchardt*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003.

> Orientalische Kunst erscheint bei Worringer als weibliche, römisch-klassische als männliche Kunst. Das Griechisch-Orientalische wird als sinnlich-musikalische Kunstrichtung, die in der Gotik weiterwirkte, dargestellt. Dagegen setzt Worringer die unsinnliche römische Kunst, die ihm als Macht- und Herrschaftsarchitektur gilt. In der Renaissance gab es eine Wiedergeburt dessen und zwar als Ausdruck der Papstherrschaft.[782]

In Italia si viveva la frattura che si era creata fra latinità e ellenismo. Questa frattura per Worringer oppone le città italiane che si troveranno sempre in lotta fra loro. Vediamo così schierate per la sponda latina Firenze e Roma contro Siena, Venezia e tutto il Mezzogiorno, evidentemente ancora legate all'arte ellenistica.[783] Se possiamo evincere un punto di contatto con l'opera di Worringer, e sicuramente un debito, lo troviamo proprio nell'accentuato dinamismo della descrizione architettonica, tanto caro a Borchardt.[784]

Invece per quanto concerne le fratture operanti in Italia, Borchardt propone un punto di vista ben diverso. Per lui Pisa riassume in sé i caratteri del Medioevo. Il Medioevo politico e commerciale, che vedeva in Pisa una potenza economica che estendeva il suo raggio d'azione in tutto il mondo allora conosciuto. Un centro di diffusione dell'arte che con le figure di Nicola e Giovanni Pisano, con la letteratura dei poeti provenzali si differenzia dal resto d'Italia. D'altra parte Pisa riassume in sé i caratteri della tradizione classica e non si pone certo fuori dalla romanità.

782 Christina Ujma, *Ernst Blochs Konstruktion der Moderne aus Messianismus und Marxismus. Erörterung mit Berücksichtigung von Lukács und Benjamin*, Metzler, Stuttgart 1995, p. 153.

783 *Ibidem*. Cfr. Anche Bruno Klein, *Vier Kolosse* in Ernst Osterkamp, (Hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin 1997, pp. 232-244.

784 Ivi, p. 236.

Anzi ribadisce in più aspetti la sua continuità con la Roma imperiale.

Pisa in quei primordi medievali già risplende di candidi marmi: «non habet exemplum niveo de marmore templum», recita l'epitaffio di Buscheto posto sulla facciata del Duomo, monumento che viene consacrato già nel 1063, e solo in Roma, erede della tradizione più alta, Pisa può trovare un degno contraltare. La frattura è piuttosto nei confronti della ben più tarda e successiva arte rinascimentale che si sviluppa a Firenze, città che ad un certo punto ha soppiantato Pisa sulla scena europea, fino a cancellarne la memoria.

6.5 Borchardt e la scrittura della storia.

Importante sarà per Borchardt la conoscenza e la frequentazione epistolare di Benedetto Croce,[785] del quale è possibile rilevare l'influenza che ha esercitato sul nostro autore nella concezione della storia. Come per Croce la storia riveste un ruolo estremamente importante nell'opera di Borchardt che è accomunato al filosofo italiano dall'idea di una storia europea e cosmopolita,[786] concetto che troviamo in atto proprio nel saggio su Pisa. A partire dagli anni Trenta, Borchardt si allontanerà dalla figura di Croce,

785 Dieter Burdorf, *Das metaphysische Italien. Kultur, Geschichte und Dichtung bei Rudolf Borchardt und Benedetto Croce,* in *Das Europa- Projekt der Romantik und die Moderne. Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte*, hrsg. v. Silvio Vietta, Dirk Kemper u. Eugenio Spedicato, Niemeyer, Tübingen 2005, pp. 173-206; qui l'autore esamina esaurientemente l'influenza che il filosofo ha esercitato su Borchardt, limitando tale ascendente alle soglie degli anni Trenta. Vedi anche Isabella Ferron, *Poesie und Nicht- Poesie. Rudolf Borchardt und Benedetto Croce*, in *Rudolf Borchardt und Friedrich Nietzsche. Schreiben und Denken im Zeichen der Philologie*, hrsg. v. Christian Benne u. Dieter Burdorf, Quintus Verlag, Berlin 2017, pp.133-152.

786 Ivi, p. 137.

che resta comunque un momento di confronto intellettuale di notevole importanza e che ci restituisce chiaramente la portata delle analisi storiche, filosofiche e critiche di Borchardt.

Vorremmo altresì rilevare come sia in Croce che in Borchardt continuino ad agire a livello profondo, e in Borchardt in modo costitutivo, la lezione formativa di Herder, come già abbiamo avuto modo di esaminare.[787]

L'idea di Europa e di Medioevo, così come emerge nel saggio su Pisa, possiede tratti esplicitamente novalisiani. Il vero concetto d'Europa, sostiene Borchardt, rientra nei presupposti espressi nell'opera di Novalis.[788] Il riferimento diretto è a *Die Christenheit oder oder Europa*,[789] opera del 1799 nella quale Novalis si fa apologo della concezione religiosa universalistica del Medioevo. Celebrato nel suo aspetto essenzialmente cristiano e imperiale, in un'Europa che rappresenta, come afferma Borchardt, «die *Realisierung des Christentums*».[790]

E anche per Novalis è il poeta a intercettare i barlumi di rinnovamento, vero aedo potrà così essere anche guida: «Aber noch das glücklichste Volk hat dem Dichter keine Ehre zu erweisen als die einzige, *daß es auf ihn hört*».[791] Nel romanzo *Heinrich von Ofterdingen* il Medioevo fa da sfondo alla vicenda, dove il protagonista Heinrich incontrerà in un'unica soluzione sia l'amore che la poesia:

787 Vedi sopra capitoli 3.2 e 4.7.

788 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 157.

789 Novalis, Friedrich von Hardenberg, *Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment* in *Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. v. Paul Kuckhohn u. Richard Samuel, 4 Bd., Kohlhammer, Stuttgart, 1960-1977, Bd. 3, p. 507; R. Borchardt, *Prosa III*, p. 160.

790 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 162.

791 R. Borchardt, *Prosa IV*, p. 368.

> "Ist aber dem Dichter nicht ein inniger Glaube an die menschliche Regierung des Schicksals unentbehrlich?" „Unentbehrlich allerdings, weil er sich das Schicksal nicht anders vorstellen kann, wenn er reiflich darüber nachdenkt; aber wie entfernt ist diese heitere Gewißheit von jener ängstlichen Ungewißheit, von jener blinden Furcht des Aberglaubens. Und so ist auch die kühle, belebende Wärme eines dichterischen Gemüts [...] jene sondert alle Gestalten rein ab [...] und ist ewig durch sich selbst"».[792]

Per Novalis solo il poeta è in grado di capire e decifrare il mondo, al poeta la penetrazione della società umana e della natura è addirittura indispensabile. Tuttavia dovrà essere capace di instaurare una distanza critica fra sé e il consorzio umano, altrimenti resterà preda di un impeto interiore che travolgerà il suo animo ma lo allontanerà dalla conoscenza. In modo non dissimile Borchardt teorizza nel *Gespräch über Formen*[793] la necessità di sostenere una distanza critica nell'esegesi dell'opera classica.

Distanza che opponeva alla semplificazione chiarificatrice che mirava invece a spogliare la tragedia greca da ogni sua asperità interpretativa. In tal modo si inficiava la comprensione critica del testo, alla quale si sostituiva l'immedesimazione acritica del lettore, la stessa che Novalis critica aspramente, opponendosi già alla degenerazione che attecchirà al cuore del romanticismo tedesco. Borchardt difenderà il valore critico che richiede la poesia, analogamente Novalis accompagna l'ardore

792 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, in Id., *Gedichte, Romane*, hrsg. v. Emil Steiger, Manesse Verlag, Zürich 1968, pp. 280-281.

793 R. Borchardt, *Prosa I*, p. 333, e supra cap. 1.6.

poetico alla freddezza del talento che conduce al discernimento critico, unica via alla conoscenza.

Il Medioevo è forse anch'esso il contenitore nel quale l'autore vede racchiuse *in nuce* una totalità di possibilità storiche, un'epoca nella quale i semi delle migliori speranze si sono sedimentati e non sono però potuti giungere oltre lo stadio della gemmazione. Pisa crea allora un regno a difesa dell'idea universale, idea che Borchardt sente arrivare direttamente dall'antichità, ovvero l'unione di impero e cristianità in terra italiana:

> das Reich, das den spätantiken Weltreichsgedanke, die Verknüpfung von Imperium und Christenheit mit dem alten Boden Italiens noch einmal, allen Vorzeichen zum Trotze, verteidigt und gefristet hätte.[794]

Il Medioevo è dunque al contempo il periodo nel quale Borchardt prospetta la fallibilità delle grandi idee storiche e culturali. È rappresentazione del Medioevo o espressione poetico-letteraria di un'epoca storica? La sua riflessione non può esulare dall'ambito proteiforme dell'intertestualità, del pensiero lirico, della riflessione sulla propria epoca condotta con il piglio del filologo. Borchardt getta un ponte con il passato, e soprattutto con il passato di chi ha perso, di chi ha visto naufragare le proprie speranze, di colui che ha osservato la propria grandezza crollare sotto i colpi del potere che gioca su una scacchiera con la vita e i destini del mondo. E di cui Pisa è stata una pedina e una vittima, come del resto vittima della storia sarà anche Borchardt. La città imperiale altro

[794] R. Borchardt, *Prosa III*, p. 132.

non era diventata che una posta messa in palio dal desiderio di conquista fiorentino e dalla venalità milanese.[795]

Un impero ridotto a pedina, che merita tutta l'attenzione del *poeta ductus* il quale in questa prospettiva prefigura in Pisa sconfitta una sorta di eroe del romanzo moderno. Ne ha le caratteristiche finanche umane: Pisa resta salda, volge le spalle, si difende, non cede ma deve soccombere. Anzi, fin dall'inizio è votata all'azzeramento della sua storia. Il vocabolario adottato dall'autore descrive un'entità che non è solo politica, ma che rivela i caratteri di una precisa figura, una persona dotata di volontà. Ed un personaggio sconfitto, soggiogato dalla storia, venduto, uno strumento nel gioco politico del complesso scacchiere italiano.

Scrive Paul Hazard narrando di Vico:

> Il a les deux sortes d'intelligence, celle qui comprend et celle qui crée. Son impétuosité le fait sortir des chemins qu'il s'est à lui-même tracés ; il abonde en métaphores, en visions, ; il veut être analytique, et tout d'un coup il procède par intuitions sublimes. [...] Obstiné, il se répète, [...] il a l'ivresse [...] du paradoxal, du vrai, découvert sous l'amas des erreurs, et enfin révélé au monde par lui, Giambattista Vico.[796]

Personaggio che non possiede equilibrio, altero e collerico, «il a conscience d'une superiorité de génie que

795 Nel 1405 il governo della città di Firenze ottenne da Genova, alla quale lo avevano ceduto i Visconti, il dominio su Pisa e il suo territorio. Di fronte all'animosità dei pisani, l'anno successivo Firenze entrò nella città con il suo esercito. Cfr. Gino Capponi, *Storia della repubblica di Firenze*, vol. 3, Barbera, Firenze 1876.

796 Paul Hazard, *La psychologie de l'inquiétude, l'esthétique du sentiment, la métaphysique de la substance et la Science Nouvelle*, in *La Crise de la conscience européenne 1680-1715*, Fayard, Paris 1961, pp. 379-92, qui p. 390.

ses contemporains n'avouent pas», e così sarà portatore di una *Scienza Nuova* che avrà al centro una particolare facoltà di cui si serve specialmente: «l'imagination créatrice». La storia che sarà capace di costruire non si leggerà soltanto nei resoconti degli storici: «elle se lit dans toutes les traces que l'humanité a laissées d'elle-même sur son passage: la poésie primitive, le langage, le droit, les institutions ; tous ce qui fut sa manière d'être».[797] Una tipologia di storico che potrebbe adombrare nei modi e nei contenuti Borchardt stesso, il quale auspica una nuova scienza storica, la *Mittelalterliche Altertumswissenschaft*,[798] da costruirsi con nuovi mezzi fra i quali una visione generale sorretta dall'intuizione, una storia che «von allgemeinen Anschauungen aus kann sie zu einem ungefähren Bilde streben, und nur Ahnungen herbeirufen, um es zu vertiefen».[799]

6.6 *Il Medioevo nella modernità.*

Il volgersi al Medioevo dei letterati tedeschi è stato definito una ricerca del perduto ordine della nazione.[800] Il Medioevo è stato dunque evocato per proiettare nel presente un sogno che si sarebbe dovuto realizzare nel futuro; un ideale politico ma anche sociale le cui radici si credeva di rinvenire nel Medioevo, un periodo storico del quale in realtà si erano perse le coordinate storico-politiche e per il quale il desiderio aveva sostituito la

797 Ivi, p. 391.

798 R. Borchardt, *Prosa III*, pp. 71-92.

799 Ivi, pp. 154-155.

800 Mathias Schmoekel, *Auf der Suche nach der verlorenen Ordnung. Eine Ideengeschichte des europäischen Rechts*, Böhlau Verlag, Köln 2004; Wolfgang Burgdorf, *Die Hinwendung zum Mittelater*, in *Ein Weltbild verliert seine Welt: Der Untergang des alten Reiches und die Generation 1806*, Oldenburg Verlag, München 2009, pp. 283-290.

realtà e un passato era così diventato mitologico: «Gleichwohl war es nachvollziehbar, dass die Deutschen, nachdem sie mit dem Reich ihre Geschichte verloren hatten, sich aufmachten, sich eine neue Geschichte zu suchen».[801]

Il Medioevo non era solo un ordine politico, era un'intera società coesa al suo interno da un legame sociale, così come scrive Novalis:

> Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo Eine Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte; Ein großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reichs. Ohne große weltliche Besitztümer lenkte und vereinigte Ein Oberhaupt die großen politischen Kräfte. Eine zahlreiche Zunft, zu der jedermann den Zutritt hatte, stand unmittelbar unter demselben und vollführte seine Winke und strebte mit Eifer seine wohltätige Macht zu befestigen.[802]

Nel celebre saggio Novalis pone così una chiara equazione alla base del concetto d'Europa, ovvero l'Europa si identifica con la Cristianità, è unita e guidata da un unico capo supremo. Non vi sono conflitti, tutto è raccolto nell'unico ampio disegno che unisce tutte le parti di questo regno spirituale. Il «regno spirituale» è una definizione non secondaria, poiché laddove indica un'immedesimazione dell'aspetto statale con l'aspetto religioso, sembra alludere al concetto per metà giuridico e per metà spirituale di

801 W. Burgdorf, *op. cit*., p. 284.

802 Novalis, Friedrich von Hardenberg, *Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment* in *Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. v. Paul Kuckhohn u. Richard Samuel, 4 Bd., Kohlhammer, Stuttgart, 1960-1977, Bd. 3, p. 507.

Reich, così come verrà evocato nel Novecento, non ultimo da Borchardt. I limiti del dettato storico sfumano infatti in una rievocazione storica che spesso sfocia in un'opacità dove persino la ricostruzione filologica si perde nella confusione fra proiezione e dato storico.

6.7 Il sogno del Medioevo.

Il Medioevo attraversa la cultura europea, e non perché sia passato, poiché l'Europa ha così tanto passato e una mole infinita di storia da ricordare che non vi è un motivo specifico per tornare al Medioevo piuttosto che ad altre epoche trascorse. È quanto afferma Umberto Eco in apertura della conferenza tenuta a San Gimignano, in occasione del convegno *Il sogno del Medioevo* nel novembre del 1983. Entra poi nello specifico dell'epoca storica e della valenza che questa ha per l'Europa attuale e asserisce:

> il Medioevo rappresenta il crogiolo dell'Europa e della civiltà moderna. Il Medioevo inventa tutte le cose con cui ancora stiamo facendo i conti, le banche e la cambiale, l'organizzazione del latifondo, la struttura dell'amministrazione e della politica comunale, le lotte di classe e il pauperismo, la diatriba tra Stato e Chiesa, l'università, il terrorismo mistico, il processo indiziario, l'ospedale e il vescovado, persino l'organizzazione turistica, e sostituite le Maldive a Gerusalemme o a San Jago de Compostela e avete tutto, compresa la guida Michelin.[803]

803 Umberto Eco, *Dieci modi di sognare il Medioevo*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 2002, pp. 187-200.

I problemi che oggi ci affliggono non sono quelli che abbiamo conosciuto attraverso i classici greci, sostiene Eco, quanto quelli di cui il Medioevo ha trattato, compreso il concetto dell'amore e i suoi corollari che proprio il Medioevo ha inventato. Eco ci propone quindi una distinzione importante nella riscoperta del nostro passato, che ci permette di separare l'età classica dal Medioevo proprio nella differenza di comportamento che assumiamo di fronte a questo rinvenimento. I templi greci e le antichità romane vengono scoperte e, in maniera propria, disseppellite, portate alla luce, rimesse in piedi e poi restaurate per essere oggetto di contemplazione.

Trasferite in musei o restaurate nei luoghi dei loro ritrovamenti, sono comunque meta e oggetto di ammirazione. Tuttavia nei templi non si performano più riti liturgici né gli arredi sacri conservano traccia della loro solennità. Per il Medioevo tutto è diverso, perché una volta ritrovato viene poi riutilizzato. Lo riempiamo di volta in volta con quel che più serve e continuiamo ad abitarlo.

Così facciamo con le vestigia delle splendide cattedrali, dove ancora celebriamo i nostri sacri riti, ma anche con il più piccolo palazzo comunale dove ancora oggi siede il governo della città. E vi entriamo con la precisa intenzione di svolgere ancora una funzione: nel duomo per partecipare ad un rito religioso, nel palazzo comunale andiamo per eleggere una carica istituzionale. «Si discute se fare eserciti di mercenari o di cittadini circoscritti, non sul come ricostruire la legione tebana»,[804] conclude Eco.

Conviene ricordare che persino la filosofia di Platone e Aristotele, come pure la visione che noi oggi abbiamo del

[804] Ivi, p. 188.

pensiero greco antico è quella che ci ha trasmesso il Medioevo. La conoscenza filologicamente corretta della cultura filosofica greca antica resta peraltro un materiale accademico con cui pochi hanno dimestichezza al di fuori di uno specifico ambito di studi.

Propone quindi una tipologia di Medioevo che articola in dieci punti, partendo dal «Medioevo come maniera e pretesto. Quello del Tasso per intenderci», fino al «Medioevo come luogo barbarico».[805] Due sono le tipologie di Medioevo alle quali potremmo dunque ascrivere il testo su Pisa di Borchardt.

Il «Medioevo della philosophia perennis» fra i cui adepti Eco annovera il cardinal Mercier, Etienne Gilson e Maritain. E infine il

> Medioevo di Muratori e dei Rerum italicarum scriptores, un Medioevo non diverso da quello delle Annales, salvo che il primo ricostruiva filologicamente un'epoca sulle grandi croniche e historie e il secondo sui registri parrocchiali, sui regesti dell'Inquisizione, sugli atti notari li. Il primo per ritrovare gli avvenimenti; il secondo per ritrovare i comportamenti quotidiani delle folle senza storia e le strutture della vita materiale, ma entrambi intesi a comprendere, alla luce dei nostri problemi e delle nostre curiosità, cosa sia stata un'epoca che non si può ridurre a un cliché e va riscoperta nella sua pluralità, nel suo pluralismo e nelle sue contraddizioni.[806]

Gli esempi citati sono Viollet-Le-Duc, Male e la sua iconografia, l'iconologia di Panofsky «per non dire di ogni

805 *Ibidem.*
806 Ivi, p. 189.

buono studio di ricostruzione filosofica che miri alla comprensione critica più che al riutilizzo passionale».[807]

Non si può attribuire forse a Borchardt la volontà di ricostruire filosoficamente un'idea di Medioevo. È nondimeno innegabile la forza della ricerca filologica che l'autore impiega per analizzare il Medioevo partendo dalla città di Pisa. Un'indagine condotta nel tramonto della gloria pisana, sotto i raggi radenti che illuminano i grandiosi monumenti, libri in cui si legge di riflesso, quasi si trattasse di uno specchio, la storia della città. E neanche possiamo negare la passione, caratteristica della quale la potente prosa borchardtiana si fa sovrana dispensatrice nella narrazione della vicenda pisana. Tutto questo non sminuisce peraltro la capacità critica dell'autore.

Nel saggio *Mittelalterliche Altertumswissenschaft. Arnaut Daniel und Giovanni Pisano als Schöpfer der modernen Seelenform Europas*,[808] nato in forma di discorso che l'autore tenne il 2 marzo del 1927 a Zurigo, Borchardt nel delimitare un momento preciso nella storiografia, suggerisce una dinamica generale della memoria collettiva, riconducendola ad un avvenimento e ad un autore, Jacob Burckhardt:

> Jacob Burckhardt hat, wie man heute kaum mehr weiß, den historischen Begriff der Renaissance als eines allumfassenden, einheitlichen menschlichen Kulturraumes nicht nur illustriert und disponiert, er hat ihn als erster aufgestellt und überhaupt geschaffen[809]

807 Ivi, p. 200.

808 R. Borchardt, *Prosa III*, pp. 71-92.

809 Ivi, p. 72.

Il tema della mancata memoria, «man heute kaum mehr weiß»,[810] è al centro della disquisizione; si tratta di un sapere che è stato dimenticato nelle pieghe della storiografia. Si è assistito ad un affievolimento del senso della memoria storica al quale bisogna porre rimedio. Ed il primo rimedio è farne nuovamente memoria. Diverse spie testuali nel saggio permettono di fondare un diverso senso della storia, del passato e dunque del Medioevo.

Vi è infatti un passato costruito ad arte e un altro passato, rimasto nascosto, e proprio questo altro passato che Borchardt si propone di liberare dall'oblio che lo ha investito. Pisa ne è emblema: anch'essa mortalmente ferita è caduta nelle opache regioni della dimenticanza storica nella quale finiscono gli sconfitti, coloro per i quali, così Schiller, il poeta più non canta. La *laudatio temporis acti* è senza tema di smentita una dimensione centrale nella poetica che sottende al saggio su Pisa. Ma Borchardt va ben oltre la nostalgia. La fedeltà di Pisa al suo destino, il tenere fede a quell'esclusione dalla storia stabilisce un parallelo con la situazione di Borchardt, la cui fedeltà alla propria condizione di escluso, costretto alla solitudine ma anche sorretto dalla consapevolezza e dall'accettazione della propria situazione, ne fa un monumento umano. Conflittuale nelle sue scelte, nelle opinioni e nelle teorie, imperfetto e detestabile, poetico e freddamente critico. Un eroe moderno: lo sconfitto. Pisa e Borchardt assumono ambedue su di loro la condizione di sconfitti, ottenendo così una libertà. La possibilità di contemplare criticamente la loro vicenda, il presente e il passato, un passato migliore del tempo presente. Un passato rovinato sotto la valanga rinascimentale e fiorentina.

810 *Ibidem.*

7. Conclusioni

Mas mi no camja tems ni luocs
(esergo al testo *Pisa. Ein Versuch* da *Arnaut Daniel. Canzoni*.)

Gli eventi bellici scriveranno il capitolo conclusivo del soggiorno di Borchardt in Italia, una permanenza che avrà il suo epilogo nella deportazione verso la Germania. Lungo questo tragico viaggio incontrerà la morte una volta giunto in Sud-Tirolo. La pattuglia di soldati che lo teneva prigioniero lo lascerà fuggire, troverà allora riparo nel villaggio di Trins, dove la morte lo coglierà il 9 gennaio 1945.

Nella lettera a Reinhard Piper del giugno 1927, già Borchardt dichiarava la sua condizione di esiliato: «[m]einen Aufenthalt in Italien müssen Sie, wenn Sie mir gerecht werden wollen, als das ansehen was er ist, ein politisches Exil».[811] L'esilio non è l'esito di una sentenza emessa da un tribunale e neanche il tentativo di sfuggire ad una condanna. Per Borchardt è la naturale conseguenza dell'impossibilità, per un intellettuale, di modificare la situazione della Germania. Una condizione che disprezza e che tuttavia sente di non poter modificare, anzi di non aver

811 R. Borchardt, *Briefe 1924-1930*, p. 208.

mezzi per intervenire in alcun modo. E allora meglio fuggire e non sentirsi responsabili per quel che succede, rifiutando addirittura ogni responsabilità: «Wenn ich dort lebe fühle ich mich für das was dort vorgeht, mitverantwortlich; dass ich fort bin bedeutet dass ich die Verantwortung ablehne».[812]

L'Italia rappresenta dunque un luogo che ha raccolto il fuggiasco, un'Italia che è tutta sua: «[a]usserdem vergessen Sie leicht dass unser Italien nicht das Ihre ist»,[813] poiché la sua Italia è quella che altri devono ancora scoprire, più ricca, più vera e consolante.

Il senso tragico e cavalleresco della biografia borchardtiana viene esplicitato nella ricca trama della sua produzione letteraria. La scrittura dunque, che Borchardt declina nei suoi molteplici aspetti della prosa, della poesia come pure dell'opera teatrale, con una vasta e variegata produzione, ci permette di leggere in filigrana gli aspetti più reconditi della sua personalità. Tuttavia nella prosa di Borchardt non è certo possibile scindere il carattere più strettamente autobiografico dalla finzione letteraria.

Dal *Brief an den Verleger* del 1906, all'*Eranos Brief* del 1924, dalle *Kindheitserinnerungen* che risalgono agli anni 1926-27 per poi giungere al testo *Frühstuck zu acht Gedecken* del 1943: ebbene in ognuno di questi testi la fizionalità biografica gioca un ruolo determinante. Borchardt si mette ogni volta in scena, e proprio nella finzione letteraria rivela le insicurezze, le incertezze e i drammi della sua vita.

La prospettiva letteraria dalla quale osserva il mondo si può già evincere nel ruolo che egli attribuisce alla

812 R. Borchardt, *Briefe 1924-1930*, p. 208.

813 *Ibidem*.

propria città d'origine. Si tratta di delineare una biografa che dunque coinvolge la storia della propria famiglia e l'infanzia. Al contempo crea anche un'origine intellettuale che implica gli anni di studio e di formazione, dove assumono rilievo gli autori e i personaggi che su di lui hanno esercitato un'influenza decisiva. Borchardt nacque a Königsberg il 9 giugno 1877 ma non visse mai nella città che pur considerava la sua patria, *Heimatstadt*, come amava spesso definirla. Di questa città, così poco esperita, scriverà nell'autobiografia dal titolo *Rudolf Borchardts Leben von ihm selbst erzählt*,[814] che, pubblicata nel 1927, non verrà mai completata e resterà in forma di frammento. Qui egli chiarisce che non si tratta tanto di stabilire un punto di contatto con la reale città di Königsberg, quanto piuttosto di creare attraverso il racconto letterario, un legame diverso, più saldo e duraturo, con sfumature pressoché mitiche:

> Ich habe keine Heimatstadt gehabt und gekannt und erst später erfahren, dass ich ein Heimatland habe, dass ich ein Vaterland habe, erst an mir selber in reifen, bitteren Stunden. So habe ich kein Elternhaus und keine Familie gehabt. [...] Königsberg von woher der Geburtsschein mich schreibt, habe ich nie gesehen und gekannt, außer als schlummernder Säugling. Meine Eltern waren daher gebürtig, aber längst in Moskau ansässig [...] Auf einer Reise der mich erwartende Mutter in die Heimat bin ich geboren, dann schleunigst in die Fremde verbracht.[815]

814 Adesso raccolta in R. Borchardt, *Prosa VI*, pp. 59-176.

815 R. Borchardt, *Prosa VI*, pp. 64-65.

Borchardt avrà occasione di visitare la sua città a metà degli anni Venti quando, alla fine del marzo 1927, vi trascorrerà tre giorni in compagnia di Rudolf Alexander Schröder. Ne parlerà a lungo e ricorderà i bei momenti in una lettera che scrive all'amico e germanista Josef Nadler: «wie gern hätte ich Ihnen nach den schönen Königsberger Tagen etwas wenigstens von dem gesagt, was ich im Herzen mit von Ihnen fortnahm».[816] Königsberg viene assunta nell'empireo letterario dove Borchardt proietta il suo racconto, che è anche personale e biografico.

La città natale è un monumento, la grande provincia prussiana dove nacque la monarchia che ha lasciato nei suoi figli il compito di riportarla in vita:

> Die große königliche Provinz im äußersten Osten jener preußischen Monarchie deren Erinnerung der heut lebende Preuße bewahrt, um sie seinen Söhnen als Pflicht der Wiederherstellung zu übergeben.[817]

Dunque anche Königsberg come Pisa sembra affidare al letterato il compito di restaurare una grandezza ormai tramontata.[818] Tuttavia queste restaurazioni condotte sul filo della prosa, storica per Pisa o evocata autobiograficamente per Königsberg, assumono un carattere fortemente poetico oltre che autobiografico. Il figlio di

816 Jürgen Manthey, *Mit Königsberg gegen Berlin, mit Pisa gegen Rom. (Rudolf Borchardt)*, in *Königsberg. Geschichte einer Weltbürgerrepublik*, Hanser Verlag, München/Wien 2005, pp. 587-611, qui p. 587.

817 R. Borchardt, *Prosa VI*, p. 74.

818 Il testo di J. Manthey sostiene che Pisa sia la città che fa da contraltare a Königsberg. Ma il compito imposto da Pisa è ben più importante, in essa viene adombrata la necessaria rinascita dell'impero, il "*Reich*" che solleverà le sorti dell'umanità. La conclusione dell'autore in parte non sembra condivisibile; invece che prettamente politica, l'adesione di Borchardt alle sorti della città toscana ci sembra infatti ben più sottile: la ricerca storica che sottende al testo ha uno spessore che non viene analizzato e addirittura sembra essere dimenticato.

Königsberg è Bochardt stesso che prende su di sé quella *Preussische Haltung*[819] che aveva attribuito ai suoi avi. Le qualità prussiane di assoluta fedeltà, rigidezza, abnegazione fino all'esilio, l'orgoglio aristocratico della propria *Bildung:* «[v]ornehm bis zur lehrhaften Unbeugsamkeit der Linie [...] Ideentreu bis zum Selbstverleugnung in Haft Flucht und Exil, mit dem vollen geistigen Hochmute der aristokratischen Bildung».[820] Scriverà a Luise Pollitzer, in una lettera che non sarà poi inoltrata,

> mit einem Worte gesagt, dass ich der Selbe, Alte, Unveränderlich bin, der ich immer war. [...] Ich geniesse den ungeheuren Vorteil immer nach meinem eigenen Sinne „eigensinnig" gelebt [...] zu haben.[821]

L'alterigia di non essersi mai piegato alle circostanze e agli eventi traspare dalle righe orgogliose della lettera. Altrettanto orgoglioso è il comportamento di Pisa nelle pagine di Borchardt: Pisa non è un salotto piccolo borghese, non sa nulla di gusti e convenienze. Pisa è aristocratica: «[d]ie Pisaner Hütte war nicht klassizistisch und nicht archaistisch und wußte nichts von Geschmack»;[822] le azioni che le si addicono sono travolgenti, monumetali, imperiali, i sostantivi che la definiscono in Borchardt sono l'impero, la missione, l'eternità: «[s]ie erstürmt ihre Aufgaben im Monumentalehrgeize erwachter Vollkraft, die

819 Johannes Salzwedel, „*Einblick ins all durch Liebe die es schuf*". *Rudolf Borchardt, Preußе auf verlorenem Posten*, in Patrick Bahners, Gerd Roellecke hrsg., *Preussische Stile. Ein Staat als Kunststück*, Klett-Cotta, Stuttgart 2001, pp. 393-405.

820 R. Borchardt, *Prosa VI*, pp. 75-76.

821 R. Borchardt, *Briefe 1931-1935*, p. 534.

822 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 141.

an ihr Reich, an ihre Sendung glaubt, Ewigkeit vorwärts, Ewigkeit rückwärts».[823]

Pisa nelle sue reazioni che la rendono umana, si comporta nel testo come un imperatore sconfitto e morente: «Italien steht, während Pisa stirbt»,[824] la storia le ha negato un futuro, tutto nella città ha il sigillo della sconfitta. Fin dalle prime pagine del saggio Borchardt ci presenta Pisa dolente e la sua *Causa Victa*, la causa di chi è stato sconfitto: «[Pisa] sucht mit sidonischen und karthagischen Gedanken ein Reich, das es mit sidonischem und karthagischem Tode bezahlt».[825] L'eroe di questo bellissimo saggio poetico è votato alla morte. E soltanto pochi anni prima, nel 1930, in occasione del bimillenario Virgiliano, Borchardt scriveva di un altro eroe, votato alla sconfitta, in un'epoca di dolorose guerre fratricide:

> Ein Zeitalter mag, wie das römische zwischen dem Verenden der Republik und dem Beginne der trostlosen Kaiserzeit, in die letzten, die lichtlosen Wintertage gelangt scheinen, das körperschaffende Vermögen auf den letzten Grad der Ohnmacht gesunken, die Erbkräfte der Vergangenheit bis zur letzten Hoffnungslosigkeit verbraucht.[826]

A questa epoca travagliata appartengono Virgilio e la sua Eneide «das Werk eines todtgeweihten Mannes»,[827] l'opera di uomo consacrato alla morte. Il poema non è terminato e Borchardt immagina Virgilio prossimo alla

823 *Ibidem*.
824 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 228.
825 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 116.
826 R. Borchardt, *Reden*, p. 261.
827 *Ibidem*.

fine. Nel momento in cui sta morendo si guarda intorno e rivive per un attimo tutto il passato. Tutto è ormai morto ma tutto può essere ricordato, con la poesia si può far rivivere quello che è stato, allora in quel momento davanti alla poesia si spalancano le porte del futuro e ne sgorga l'oro dell'eternità:

> [s]ie ist im letzten euphorischen Aufflackern eines Jahrhundertlangen Kulturlebens, dem das Herz brach, als der verklärte Sterbeblick nach allen Seiten, entstanden, der in einem magischen Momente die ganze Vergangenheit noch einmal nachlebt, indes ihm die Tore der Zukunft schon aufspringen, voll Gold der Ewigkeit.[828]

La prospettiva di Virgilio nell'Eneide è quella di un poeta dall'animo turbato, ci dice Borchardt, che si volge a guardare indietro e cerca disperatamente di riportare verso il presente qualcosa che si sta inesorabilmente allontando, che è perduto per sempre. E adombra il tentativo di vivere eroicamente la sconfitta, un esercizio che Borchardt assume su di sé e che porterà fino alle sue estreme conseguenze, testimone e vittima di un'epoca.

Egli si rivolge all'antichità classica e medievale cercando rifugio in un mondo che dunque non c'è più. Tuttavia ha chiara consapevolezza dell'inanità dei suoi sforzi per riportare in vita questo evo antico ormai scomparso se è vero che «[d]as zu ändern lag weder in meinen Kräften noch in meinen Absichten, weil es der Proportion eines Autors [...] unter so schwierigen Umständen, mir nichts Geringes zu sein schien».[829] Così

828 Ivi, p. 262.

829 R. Borchardt, *Der verlorene Posten*, in Id., *Prosa VI*, pp. 203-210, qui p. 204.

Borchardt può parlare del proprio sentimento di smarrimento, della sensazione di essere perduto dichiarando di trovarsi «auf verlorenen Posten»,[830] senza cadere tuttavia nell'annichilimento del disincanto.

Lo slancio rimane produttivo: Borchardt pur fra mille perplessità pone la sua scrittura come alternativa allo sprofondare dell'epoca, ancorando il suo essere scrittore a quell'«Humanismus» senza il quale «nie wieder konservativ eine andere Partei als die zum Tode verurteilte [...] auferstehen könne»[831]. Un aspetto che consente di esaminare interessanti risvolti letterari è costituito dal rapporto che Borchardt intratteneva con la sua patria: un rapporto caratterizzato da ambivalenze e conflittualità irrisolte. Se il legame con la Germania era profondo, questo non faceva di lui un nazionalista, «[l]a sua patria, scoprì ben presto, era quella della civiltà europea, coi suoi valori in pericolo ma insostituibili»[832] tanto che alla fine del primo conflitto mondiale, in una lettera del 1918 poteva asserire «es ist aus mit Hohenzollern, es ist aus mit Kaiser und Reich».[833]

Non troviamo in Borchardt l'ironia del *Picaro* quanto piuttosto un'amarezza disillusa che nel giudicare il tempo presente non permette facili consolazioni. Egli si configura quale hidalgo fuori tempo, personaggio per il quale non vi è più ruolo. Se questo aspetto da un lato inserisce Borchardt nella scia letteraria degli autori a cavallo fra le due guerre, ne fa d'altra parte quasi un *unicum*.

Se il rapporto con la patria era complesso e pieno di contraddizioni, il rapporto con l'ebraismo rappresentò un vero strappo. Ancora molto giovane, Borchardt dedica alla

830 Ivi, p. 203.

831 Ivi, p. 206.

832 Italo Alighiero Chiusano, *Literatur. Scrittori e libri tedeschi*, Rusconi, Milano 1984, p. 274.

833 Lettera a Ottonie von Degenfeld del 29 ottobre 1918 in R. Borchardt, *Briefe 1914 – 1923*, p. 212.

sorella Helene la sua raccolta di poesie *Zehn Gedichte*, pubblicata privatamente nel dicembre del 1896. Nel libretto Borchardt si premura di sottolineare i versi: «Fasse fest dein herz mit beiden fäusten/.../ lerne dich zum tätigen erdreisten/ und dir selber schweigend angehören». [834] Tornerà ad indicarle questi versi ancora in una lettera del 1898 con cui la esorta ad intraprendere il cammino verso l'emancipazione. Ma non si tratterà di suggerire un'emancipazione in quanto donna, piuttosto intende esplicitamente l'emancipazione interiore dall'eredità ebraica lasciata dalla famiglia. Nella lettera Borchardt incita a sciogliere i legami con l'ebraismo, motivando tale azione, che dovrà essere radicale, con l'acquisizione di una nuova prospettiva che sarà aperta sul futuro: se la sua generazione non riuscirà a recidere tutti i legami con l'ebraismo, i figli non potranno mai chiamarsene fuori. Chi come lei ancora gravita in seno all'ebraismo porta sulle spalle un carico oppressivo che Borchardt definisce il più orrendo lascito del ghetto, vale a dire la mancanza della libertà. [835]

Nella prima parte di questa lettera, Borchardt parla di "ihr", un voi che lo esclude dalla partita, per poi arrivare ad un "wir", un noi che lo vede condividere la necessità di liberarsi dalla gravosa eredità ebraica in nome di una posterità definitivamente libera. Borchardt non si esprimerà più così chiaramente in relazione alla sua appartenenza all'ebraismo, che anzi terrà a distanza, fino a negarla per tutto il resto della sua vita. Ed è questo un punto cruciale della sua vicenda umana e artistica, che

834 «Afferra con forza il tuo cuore/…/ apprendi ad essere attiva/ e silenziosa appartieni a te stessa», in R. Borchardt, *Gedichte, II, Übertragungen II*, p. 75, traduzione nostra.

835 *Ibidem*.

mette in luce la problematicità del rapporto con le sue radici e di conseguenza con la sua identità.

Il ruolo del combattente che sa di lottare per una causa senza speranza ma che non abbandona la battaglia è lo specchio che tragicamente riflette insieme alla propria *misère*, tutta la *décadence* di un'epoca che ha trascinato nell'abisso valori, eventi e nazioni, senza nulla risparmiare, nel clangore infuocato di due conflitti bellici. Per un simile *hidalgo*, l'unica magione possibile erano le diroccate ville piene di storia e di fantasmi, resti di gloriose famiglie ormai impoverite dalla rivoluzione industriale, i cui fregi nobiliari, quando non ravvivati dai denari pervenuti da matrimoni contratti con i nuovi patrizi, soggiacevano ad una lenta e inesorabile rovina. Borchardt si troverà dunque a vivere della gloria riflessa delle ville che di volta in volta affittava e delle quali poteva sfruttare solo poche stanze, riscaldarne solo due o tre, tanto erano precarie le condizioni degli edifici. Ma sarà da queste magioni che potrà scrivere di abitare la storia, e da questa gloriosa storia lanciare inviti al circolo di letterati che aveva conosciuto, soprassedendo sulla precarietà della situazione familiare, magnificando la scarna bellezza, appassita e ormai tramontata della sua dimora.

Nella posa teatrale con cui Borchardt si auto-rappresenta, mettendo in scena il personaggio letterario che vive sempre sul limitare fra posa e menzogna, non troviamo solo il Narciso che si autocompiace. Spicca al contempo la contraddittoria pluralità del carattere di Borchardt, un tratto importante della personalità che invece l'età borghese vorrebbe unitario, e anticipa così nella sua persona quello che attraverso la psicoanalisi e la letteratura moderna sarebbero diventati patrimonio condiviso.

Borchardt rimpiange che la trasmissione della memoria venga affidata a poveri autori i quali tramandano una «fable convenue» mediante ripetuti motivi che diventano segni riconoscibili e facilmente accolti. Come salvarsi? Ricercare l'originale che ogni «schöpferischer Mensch» lascia inavvertitamente dietro di sé. Così, partendo dal testo si può comprendere il significato piuttosto che volervi pervenire dall'esterno, «statt von außen auf die Sache zu».[836] Sarà proprio questa l'indicazione da seguire per entrare nella sua scrittura, sorvegliando la continua messa in scena di un autore che ama celarsi in maniera polimorfica nei suoi testi.

In Borchardt il personaggio che incarna l'epoca è reso vivo dalla lingua e dalla scrittura; il ritratto è uscito dal quadro e vive a scapito del suo autore. Nell'auto-fiction si definisce la consapevole commistione di intenzionalità autobiografica e invenzione narrativa. Allora il poeta-scrittore si configura quale residuo portatore di una regalità ormai perduta che racchiude in sé le stimmate di una decadenza perpetua contro la quale lotta infaticabilmente. La *Causa Victa* diventa innanzi tutto una questione personale, oltre che storica e letteraria, dove quello che conta è forse il rendere testimonianza in quanto autore. A Nora von Schnitzler scriverà il 12 ottobre 1936:

> Man hat gut reden, dass Mensch und Autor verschiedene Sphäre bewohnen und das Werk keine Biographie kennen dürfe. Das sind salon-Argumente, die den Schreibtisch des Arbeiters nicht erreichen. Der Feuerdämon der die Lappalie des Biographischen unter sich verbrennt und verzehrt schwebt aus dem Werke der Grossen und Grössten gewiss auf, aber nur im Momenten der

836 R. Borchardt, *Don Quichote des "Cervantes"*, in Id., *Prosa I*, pp. 418-423, qui p. 422.

> Erhabenheit und für den von diesen Momenten gedeckten incandeszenten Stoff aus dem fast kein, nein kein, Werk ganz und gar besteht. Und fast alles was der Dichter gestaltet, ist offene oder verlegte Autobiographie.[837]

Prima che dei Belforti o di Volterra, o dell'Italia e della Germania e di Pisa è la storia dell'uomo Borchardt che è stata narrata. E nella «pisanischer Einsamkeit» affacciata sulla morte di un regno che avrebbe potuto realizzarsi se tutta la storia fosse andata in un altro modo, il poeta fa coincidere la fine con un inizio: «Pisa schließt das Mittelater sich zu und schließt sich auf, Ende und Anfang verfließen».[838] Pisa morente apre le porte al futuro, in un tramonto che sarà comunque un inizio. Ben più amari saranno i giorni che vedranno l'autore braccato dai soldati della Wehrmacht, costretto a fuggire. *Anabasi* è il titolo della raccolta, pubblicata postuma, in cui narra la vicenda della fuga. E affermerà che questa *Anabasi* è stato la *Via Crucis* sua e della famiglia.

Nel 1943 dovrà abbandonare Villa Bernardini a Saltocchio, presso Lucca. La villa era stata venduta ad un armatore genovese che adesso ne reclamava il possesso, dopo che Genova era stata bombardata. La ricerca di una nuova abitazione fu particolarmente difficile. Trasferito con la famiglia a Forte dei Marmi nella Villa Pallavicino, con una bella terrazza che dava sul mare, Borchardt non si sentirà tuttavia mai più a casa.[839]

Nell'aprile del 1944 si sposteranno nella Villa di Poggio al Debbio, dove abitava la famiglia amica dei Castoldi: la Wehrmacht e le SS falciavano il cammino nella loro ritirata verso nord, e la situazione diventava sempre

837 R. Borchardt, *Briefe 1936-1945*, pp. 164-165.
838 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 227.
839 P. Sprengel, *Der Herr der Worte*, cit., p. 413.

più pericolosa per i Borchardt, la cui origine ebraica peraltro, non doveva essere sfuggita alle autorità. Anche se nel compilare i documenti per ottenere il permesso di trasferirsi a Forte dei Marmi, Borchardt aveva badato bene di fornire dati falsi, e alla voce razza aveva scritto ariana.[840] Nonostante tutto arriverà l'ordine di presentarsi al comando tedesco che avrebbe trasferito oltre il fronte Borchardt e la sua famiglia:

> Herr Borchardt, ich muss Ihnen mitteilen, dass die Lage sich jetzt so gestaltet, dass Sie hier nicht länger bleiben können. Wir nehmen morgen einen Stellungswechsel vor, und ich habe den Befehl, dafür zu sorgen, dass Sie mit Ihrer Familie hinter di Front kommen.[841]

La famiglia tenterà la fuga nei campi ma sarà catturata e deportata. In questo periodo di difficoltà e disperazione, Borchardt scriverà la sua *Anabasi*. Come già Senofonte, Borchardt scriverà di sé e del suo viaggio verso l'interno, oltre gli Appennini e poi le Alpi. Un modo per affrontare il trauma e ribadire il suo essere uomo, letterato e libero. «Ideentreu bis zum Selbstverleugnung in Haft Flucht und Exil»[842] aveva scritto di sé, e adesso, prigioniero, di fronte ad una deportazione sicura, ribadisce la sua libertà: «Nie hatte ich eine Autorität über mich zugelassen, nie gehorcht, nie compromittiert».[843] Adesso si trattava di una libertà puramente immaginata, la libertà del prigioniero e del deportato. Ritornano i toni che abbiamo letto su Pisa

840 Ivi, p. 414.

841 R. Borchardt, *Anabasis. Aufzeichnungen Dokumente Erinnerungen 1943-1945*, Schriften der Rudolf Borchardt Gesellschaft, Band 9, p. 83.

842 R. Borchardt, *Briefe 1931-1935*, p. 534.

843 R. Borchardt, *Anabasis*, cit., p. 90.

conquistata e sconfitta: «so hier dürfte die *Causa Victa* in ihrem Empireum mit dem Lächeln von Giovannis Madonnen auf sterbliche Schwäche, den "Sieger" niederblicken».[844]

L'opera che conclude il saggio su Pisa è una Ekphrasis del Camposanto, lo *Schlußglied*, l'anello finale che si lega alla Torre, al Duomo e al Battistero è per Borchardt simbolo della rinuncia (*Versagung*). Tuttavia nell'euforia di Pisa morente[845] ancora ripete il motto di Arnaut: *mas mi non camja tems ni luocs*.[846] L'immagine si lega alla frase dantesca «*poscia che le cittadi termine hanno*»[847] con un'ambigua malinconia che riconduce all'altra frase che Borchardt amava ripetere «was thut's? sterben müssen wir ja doch einmal!».[848] L'allusione nel contesto della desolata prigionia, assume un valore stringente; non si tratta soltanto di affermare la sua libertà pur nella coscienza della propria debolezza: l'intera famiglia soffriva adesso le privazioni, la fame, il freddo e l'incertezza del destino.

Per il Natale del 1944 Borchardt scrive una poesia, sarà l'ultima della sua vita. Qui i personaggi negativi sono rappresentati dai soldati della Wehrmacht, emanazioni del regno del male. In quella tristezza il poeta afferma: «Und doch die Weihnacht hiess:/ Die Nacht nur währen bis der Tag sich wies».[849] Il verso, con piccole variazioni, viene ripetuto alla fine di ogni strofa per tutte le otto strofe. Nel buio della lunga attesa risuona la domanda di Isaia 21, 11 «Sentinella quanto resta della notte?».[850]

844 R. Borchardt, *Prosa III*, p. 201.
845 Ivi, p. 215.
846 Ivi, p. 209.
847 Ivi, p. 228; la citazione di Dante è tratta dalla *Divina Commedia*, Paradiso XVI, v. 78.
848 La frase appartiene al Freiherr vom Stein, cit. in P. Sprengel *Der Herr der Worte*, cit., p. 422.
849 R. Borchardt, *Anabasis*, cit., p. 342.
850 Isaia, 21, 11.

La notte gioca un ruolo importante, è il tempo dell'attesa, della disperazione, della nostalgia per un giorno di luce che torni a rischiarare la vita. Chi domanda alla sentinella non fa riferimento al giorno precedente, ad un avvenimento preciso, e certo Borchardt non si faceva ormai più illusioni su ciò che si stava preparando. Rimaneva però convinto del patrimonio culturale che aveva ereditato e che aveva portato con sé anche nella desolazione del duro presente: benchè sprovvisto di qualsiasi libro si accingeva a completare la sua opera su Omero. Il verso finale della poesia prospetta il giorno che il Natale di Cristo porta con sé: «Von unserm Tag am ganzen Firmament» [851] ma il richiamo palese è a un altro firmamento, quello di Dante, nella chiusa dell'ultima cantica dell'Inferno: «E quindi uscimmo a riveder le stelle». [852] Anche l'orrore del presente può essere narrato, e la narrazione assume un valore salvifico.

Osserva Givone, in una citazione che riconduce peraltro a Ricoeur, [853] che la narrazione nel caso della storiografia fa riferimento a quanto avvenuto realmente, quale che sia la sua veridicità. Nel racconto di finzione, si fa invece riferimento a quanto avrebbe potuto accadere, «sia pure come possibilità immaginaria». [854] Il riferimento è solo una descrizione, ma la funzione referenziale opera anche a un livello ben più profondo: spostando l'attenzione sul valore metaforico e poetico, afferma Ricoeur «questa funzione appare "liberata" e in grado di portare alla parola [...] quegli aspetti della realtà che altrimenti non

851 R. Borchardt, *Anabasis*, cit., p. 344.

852 Dante Alighieri, *Divina Commedia*, *Inferno,* XXXIV, 138.

853 Sergio Givone, *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*, Einaudi, Torino 2005, p. 80.

854 *Ibidem*.

potrebbero trovare espressione».[855] Si va oltre i significati pur restando aderenti al racconto.

La poesia, le sue metafore dettano le regole e permettono alla scrittura di creare, convogliando significati da una dimensione espressiva all'altra, in una metonimia di contenuti che fa scoprire «l'inatteso, il meraviglioso»[856] ma anche il tragico e l'inaudito. L'autore afferra la realtà e raggiunge il senso delle cose, la verità. Una verità nascosta, che non aveva ancora conosciuto la luce. Il messaggio letterario che ci trasmette Borchardt è molto più complesso e ambiguo rispetto all'indagine dello storico, indagatore di dati.

Scrive Luciano Canfora che la narrativa rappresenta una fonte storica del tutto peculiare che per certe epoche può rivelarsi persino più significativa della relazione storiografica.[857] Huizinga, in una conferenza del 1934, intitolata *Lo stato attuale della scienza storica*,[858] constatava il fallimento del tentativo di adeguare la scrittura della storia esemplata sul modello del procedimento scientifico. Il conseguente tentativo di denigrare la narrazione storica di fatti, personaggi e avvenimenti in quanto non scientifico, non aveva condotto a nessun risultato, perché la storia ha bisogno della forza narrativa.

Ribadirà Momigliano[859] che la narrazione storica non deve certo nascondere la ricerca delle fonti, la loro comparazione, e la verifica delle risultanze. Un punto che

855 *Ibidem*.

856 Ivi, p. 81.

857 L. Canfora, *Aspetti e problemi della narrazione storica*, in Id., *Una società premoderna: lavoro morale, scrittura in Grecia*, Dedalo, Bari, 1989, pp. 237-276.

858 Ivi, p. 243.

859 Arnaldo Momigliano, *Storiografia (1861-1978),* Enciclopedia italiana, Appendice IV, III, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1981, p. 495.

riconduce alla massiccia operazione storico filologica che caratterizza il lavoro di Borchardt, in particolare quello su Pisa, e fin dai suoi primi soggiorni italiani. Scrive nel 1904 a Gallarati Scotti: «Il libro sulla Coltura (sic) Lucchese è terminato meno il capitolo di prefazione e una aggiunta sopra i pulpiti antichi Pisani».[860]

Dunque nella chiara consapevolezza che la storia non è invenzione, trama e racconto, ma che ridurre la scrittura della storia a pura retorica[861] conduce solo verso astrazioni, l'indagine storico letteraria e artistica che vediamo dispiegarsi in Borchardt, sorretta da una straordinaria perizia e da una vasta competenza, ha scandagliato il disarmonico Medioevo pisano e italiano, aprendo prospettive che studi contemporanei hanno approfondito, non ultimo quello condotto da Max Seidel su Giovanni Pisano,[862] e puntualizzando aspetti che restano tuttavia altamente problematici, ma non per questo meno degni di essere nuovamente interrogati e fatti oggetto di indagine.

860 R. Borchardt, *Briefe 1895-1906*, p. 209.

861 Hayden White, *Metahistory*. *The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins U.P., Baltimore 1973.

862 M. Seidel, *Father and Son*, cit.

Bibliografia

Opere di Rudolf Borchardt:

BORCHARDT, Rudolf, *Werk- und Briefausgaben*:

BORCHARDT, Rudolf, *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Klett, Stuttgart 1955-1990, (citate con il titolo quindi la pagina):

Reden, hrsg. v. Marie Luise Borchardt, Rudolf Alexander Schröder u. Silvio Rizzi, Klett, Stuttgart 1955.

Erzählungen, hrsg. v. Marie Luise Borchardt u. Silvio Rizzi, Klett, Stuttgart 1956.

Gedichte, hrsg. v. Marie Luise Borchardt u. Herbert Steiner, Stuttgart 1957, Textkritisch revidierte Neuedition hrsg. v. Gerhard Schuster u. Lars Korten, Klett, Stuttgart 2003 (edizione citata).

Übertragungen, hrsg. v. Marie Luise Borchardt unter Mitarbeit von Ernst Zinn, Klett, Stuttgart 1958.

Gedichte II - Übertragungen II, hrsg. v. Marie Luise Borchardt u. Ulrich Ott unter Beratung v. Ernst Zinn, Klett, Stuttgart 1985.

Dramen, hrsg. v. Marie Luise Borchardt unter Mitarbeit v. Ernst Zinn, Klett, Stuttgart 1962.

Dantes Comedia Deutsch, hrsg. v. Marie Luise Borchardt, Ulrich Ott u. Ernst Zinn, Klett, Stuttgart 1967.

Der Leidenschaftliche Gärtner, hrsg. v. Marie Luise Borchardt unter Mitarbeit v. Ernst Zinn u. Ulrich Ott, Klett, Stuttgart 1968.

Prosa I, hrsg. v. Marie Luise Borchardt, Stuttgart 1957, Textkritisch revidierte, chronologisch geordnete u. erweiterte Neuedition hrsg. v. Gerhard Schuster, Klett, Stuttgart 2002 (edizione citata).

Prosa II, hrsg. v. Marie Luise Borchardt u. Ernst Zinn, Klett, Stuttgart 1959.

Prosa III, hrsg. v. Marie Luise Borchardt u. Ernst Zinn, Klett, Stuttgart 1960.

Prosa IV, hrsg. v. Marie Luise Borchardt, Ulrich Ott u. Ernst Zinn, Klett, Stuttgart 1973.

Prosa V, hrsg. v. Marie Luise Borchardt u. Ulrich Ott unter Mitwirkung v. Ernst Zinn, Klett Stuttgart 1979.

Prosa VI, hrsg. v. Marie Luise Borchardt, Ulrich Ott u. Gerhard Schuster unter Mitarbeit v. Angelika Ott u. Beratung v. Ernst Zinn, Klett Stuttgart 1990.

BORCHARDT, Rudolf, *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann (ab 2014 Heribert Tenschert), (citate come *Briefe* quindi l'anno e la pagina):

Briefe 1895-1906 bearb. v. Gerhard Schuster, Hanser, München/Wien 1995.

Briefe 1907-1913 bearb. v. Gerhard Schuster, Hanser, München/Wien 1995.

Briefe 1914-1923 bearb. v. Gerhard Schuster, Hanser, München/Wien 1995.

Briefe 1924-1930 bearb. v. Gerhard Schuster, Hanser, München/Wien 1995.

Briefe 1931-1935 bearb. v. Gerhard Schuster, Hanser, München/Wien 1996.

Briefe 1936-1945 bearb. v. Gerhard Schuster, Hanser, München/Wien 2002.

Briefe an Marie Luise Borchardt 1918-1922, bearb. v. Gerhard Schuster, Hanser, München/Wien 2014 (citato come Briefe an MLB 1918-1922).

Briefe an Marie Luise Borchardt 1923-1944, bearb. v. Gerhard Schuster, Hanser, München/Wien 2014 (citato come Briefe an MLB 1923-1944).

Briefe an Marie Luise Borchardt 1918-1944, *Kommentar*, bearb. v. Gerhard Schuster, Hanser, München/Wien 2014 (citato come Briefe an MLB Kommentar).

BORCHARDT, Rudolf, HOFMANNSTHAL, Hugo von*, Briefwechsel*, hrsg. Marie Luise Borchardt u. Herbert Steiner, Fischer, Frankfurt a. M., 1954.

BORCHARDT, Rudolf, HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Briefwechsel*, Text. bearb. v. Gerhard Schuster, Hanser, München/Wien 1994

BORCHARDT, Rudolf, HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Briefwechsel. Kommentar*, bearb. v.Gerhard Schuster, Hanser, München/Wien 2014

BORCHARDT, Rudolf, SCHRÖDER, Rudolf Alexander, *Briefwechsel 1901-1918*. Text bearb. v. Gerhard Schuster, Hanser, München/Wien 2001

BORCHARDT, Rudolf, SCHRÖDER, Rudolf Alexander, *Briefwechsel 1919-1945*, Text bearb. v. Gerhard Schuster, Hanser, München/Wien 2001

BORCHARDT, Rudolf, SCHRÖDER, Rudolf Alexander, *Briefwechsel 1901-1918*, Kommentierte Edition hrsg. v. Elisabetta Abbondanza, Diss., Hanser, München 1997.

BORCHARDT, Rudolf, *Vivian, Briefe, Gedichte, Entwürfe 1901-1920*, hrsg. v. Friedhelm Kemp u. Gerhard Schuster, Klett, Marbach am Neckar 1985

BORCHARDT, Rudolf, *Verzeichnis seiner Schriften*, U. Ott (hrsg.), Hanser, München/Wien 2002.

Carteggio Croce-Borchardt, a c. di Emanuele Cutinelli-Rendina, Il Mulino, Bologna 1997 [1998].

Borchardt, Rudolf: Lord und Bettler. U*nbekannte Texte*, hrsg. v. Gerhard Schuster, "Akzente" n. 49 2002, pp. 97-192.

BORCHARDT, Rudolf, *L'Italia e la poesia tedesca. Aufsätze und Reden 1904-1933*, hrsg. v. Gerhard Schuster u. Ferruccio Delle Cave, Klett, Stuttgart 1988.

BORCHARDT, Rudolf, *Die Fremde Muse*, hrsg. v. Ulrich Ott, Klett, Stuttgart 1974.

BORCHARDT, Rudolf, *Deutsche Renaissancelyrik. Aus dem Nachlaß*, hrsg. v. Stefan Knödler, Hanser, München/Wien 2008.

BORCHARDT, Rudolf, *Anabasis. Aufzeichnungen, Dokumente, Erinnerungen 1943-1945* hrsg. v. Cornelius Borchardt in Verbindung mit dem Rudolf Borchardt Archiv. Schriften der Rudolf Borchardt Gesellschaft, Hanser, München 2003.

BORCHARDT, Rudolf, JAEGER, Werner, *Briefe und Dokumente*, hrsg. v. E. A. Schmidt, Schriften der Rudolf Borchardt Gesellschaft, Hanser, München 2007.

Die Entdeckung Amerikas. *Rudolf Borchardt und Edna St. Vincent Millay. Gedichte, Übertragungen, Essays*, hrsg. v. Gerhard Schuster mit Beiträgen v. Barbara Schaff u. Friedhelm Kemp, Lyrik-Kabinett, München 2004.

BORCHARDT, Rudolf, *Pisa und seine Landschaft* in "Atlantis. Länder, Völker, Reisen", hrsg. v. M. Hürlimann, VI, 1934, pp. 28-39.

Traduzioni

BORCHARDT, Rudolf, *Villa*, tr. it. di Italo Alighiero Chiusano, Vallecchi, Firenze 1962.

BORCHARDT, Rudolf, *Pisa. Solitudine di un impero*, trad. it. di Manfredo Roncioni, note a cura di Marianello Marianelli e Emilio Tolaini, introduzione di M. Marianelli, Nistri-Lischi, Pisa 1965.

BORCHARDT, Rudolf, *Scritti italiani e italici*, a c. di Marianello Marianelli, Ricciardi, Milano/Napoli 1971. [I testi in italiano di *Epilegomena a Dante I: Vita Nova* (traduzione) e *Metacritica tedesco-dantesca* (originale) sono dell'autore. Per gli altri saggi trad. it. a c. di M. Marianelli e M. Ingenmay]

BORCHARDT, Rudolf, *Il giardiniere appassionato*, tr. it. a c. di M. Roncioni, Adelphi, Milano 1992.

BORCHARDT, Rudolf, *L'amante indegno*, tr. it. a c. di E. Dell'Anna Ciancia, Adelphi, Milano 1995.

BORCHARDT, Rudolf, *Città italiane*, trad. it. a c. di M. Marianelli e M. Ingenmey, Adelphi, Milano 2013.

BORCHARDT, Rudolf, *Anabasi. 1943-1945*, trad. it. a c. di V. Dolfi, Pacini-Fazi, Pisa 2016.

BORCHARDT, Rudolf, *Virgilio*, a c. di G. B. Conte e V. Vivarelli, Edizioni della Normale, Pisa 2016, p. 43.

Materiale Sonoro

MIGLIORINI, Simone, DAIANELLI, David, *La confessione di Bocchino Belforti di Rudolf Borchardt: ipotesi per una messa in scena*, trad. a c. di Corona Borchardt Abbondanza, Festival Internazionale del Teatro romano, Volterra 2010?, 1 Compact Disc.

Saggi e studi critici:

ADORNO, Theodor W., *Einleitung*, in *Rudolf Borchardt: Ausgewählte Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1968, pp. 7-35.

AMMON, Frieder von, *Über das Gegenteil sprechen, Berlin 1930: Rudolf Borchardts Rede "Das Geheimnis der Poesie" im Kontext*, in H.L. Arnold, G. Schuster (hrsg.), *Rudolf Borchardt*, Text + Kritik, Sonderband 11, München 2007 pp. 161-181.

ARNOLD, Heinz-Ludwig, SCHUSTER, Gerhard (hrsg.), *Rudolf Borchardt*, Text + Kritik, Sonderband 11, München 2007.

APEL, Friedmar, *Ein amerikanischer Traum am deutschen Abgrund. Rudolf Borchardt und Edna St. Vincent Millay*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 45-55.

Id., *Jüdischer Selbsthaß. Rudolf Borchardts Buch Joram und die Aporien eines Begriffs*, in A. Allkemper, N.O. Eke (hrsg.), *Literatur und Demokratie. Festschrift für Hartmut Steinecke zum 60. Geburtstag*, Erich Schmidt, Berlin 2000, pp. 161-168.

Id., *Theorie und Praxis des Übersetzens bei Rudolf Borchardt*, Paderborner Universitätsreden, Heft 19, Paderborn 1989.

BENJAMIN, Walter, *Die Aufgabe des Übersetzers* in *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, *Kleine Prosa. Baudelaire Übertragungen*, hrsg. T. Rexroth, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 9-21.

Id., *Il compito del traduttore* in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. a c. di. R. Solmi, Einaudi, Torino 1981, pp. 39-52.

BERNAUER, Markus, *«Das Zentrum der Poesie». Rudolf Borchardts Gartenidee*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 245-264.

Id., *Rudolf Borchardt und Ezra Pound im faschistischen Italien*, in K. Kauffmann (hrsg.), *Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt*, Lang, Bern u.a. 2002, pp. 115-145.

BEYER, Andreas, *«Ist das die Villa?» Rudolf Borchardt in der Villen-Landschaft*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 194-209.

Id., BURDORF, Dieter (hrsg.), *Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900*, Winter, Heidelberg 1999.

BOURGET, Paul, *Sensations d'Italie*, Alphonse Lemerre, Parigi 1891.

BRAUNGART, Wolfgang, OELMANN, Ute, BÖSCHENSTEIN, Bernhard (hrsg.), *Stefan George. Werk und Wirkung seit dem «Sebenten Ring»*, Niemeyer, Tübingen 2001.

BREUER, Stefan, *Rudolf Borchardt und die «Konservative Revolution»*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 370-385.

Id., *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Primus Verlag, Darmstadt 1995, pp. 148-68.

BURDORF, Dieter, *Das metaphysische Italien. Kultur, Geschichte und Dichtung bei Rudolf Borchardt und Benedetto Croce*, in Silvio Vietta (hrsg.), *Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne*, Niemeyer, Tübingen 2005, pp. 173-206.

Id., *Kopf statt Ohr. Rudolf Borchardt als Kritiker Stefan Georges*, in W. Braungart, U. Oelmann, B. Böschenstein (hrsg.), *Stefan George. Werk und Wirkung seit dem «Sebenten Ring»*, Niemeyer, Tübingen 2001, pp. 353-377.

BURDORF, Dieter, VALK, Thorsten (hrsg.), *Rudolf Borchardt und die Klassik*, De Gruyter, Berlin/Boston, 2016, p. 53.

BURGDORF, Wolfgang, *Die Hinwendung zum Mittelater*, in *Ein Weltbild verliert seine Welt: Der Untergang des alten Reiches und die Generation 1806*, Oldenburg Verlag, München 2009, pp. 283-290.

CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Tübingen/Basel 1993, p. 107.

DEWITZ, Hans-Georg, *Rudolf Borchardt: Dante deutsch. Zu Aporie und Apologie einer Hybride*, in H.A. Glaser, E. De Angelis (hrsg.), *Rudolf Borchardt 1877-1945. Referate des Pisaner Colloquiums*, Lang, Frankfurt a. M. 1987, pp. 347-365.

DREWS, Jörg, *Der Mensch ist der Pflanze verwandter als dem Tier. Rudolf Borchardts Garten-Utopie*, in H.L. Arnold, G. Schuster (hrsg.), *Rudolf Borchardt*, Text + Kritik, Sonderband 11, München 2007, pp. 200-208.

Id., *Werner Kraft und Rudolf Borchardt*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 27-44.

ECO, Umberto, *Dieci modi di sognare il Medioevo*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 2002, pp. 187-200.

Id., *La lingua perfetta di Dante*, in *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Roma/Bari 1993, pp. 41-59.

FISCHER, Jens Malte, *«Deutschland ist Kain». Rudolf Borchardt und der Nationalsozialismus*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 386-398.

Id., *Rudolf Borchardt. Autobiographie und Judentum*, in H.A. Glaser, E. De Angelis (hrsg.), *Rudolf Borchardt 1877-1945. Referate des Pisaner Colloquiums*, Lang, Frankfurt a. M. 1987, pp. 29-48.

FLASCH, Kurt, *Rudolf Borchardts Kriegsreden*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 355-369.

FUGGER, Dominik, KUHLMANN, Peter, *Gregorovius' Hadrian-Geschichte im Kontext ihrer Zeit*, in D. Fugger (hrsg.), *Transformationen des historischen. Geschichtserfahrung und Geschichtschreibung bei Ferdinand Gregorovius*, Mohr Siebeck, Tübingen 2015, pp. 43-60.

GARBER, Klaus, *Alteuropäisches Erbe. Das Werk Josef Nadlers in der Optik Rudolf Borchardts - mit Seitenblicken auf Konrad Burdach, Hugo von Hofmannsthal und Walter Benjamin*, in B. Beßlich, D. Martin (hrsg.), *"Schöpferische Restauration". Traditionsverhalten in der Literatur der Klassischen Moderne*, Ergon, Würzburg 2014, pp.115-144.

GASS, Karl Eugen, *Pisaner Tagebuch. Aufzeichnungen. Aus dem Nachlaß eines Frühvollendeten* hrsg. v. Paul Egon Hübinger, Schneider, Heidelberg/Darmstadt 1961, p. 94, tr. it. *Diario Pisano 1937-1938*, a c. di G. Cermelli, Nistri Lischi, Pisa 1989.

Id., *Appunti. Dagli anni romani 1938-1942* in *Ernst Robert Curtius-Karl Eugen Gass, Carteggio e altri scritti*, a c. di Stefano Chemelli e Mauro Buffa, La Finestra, Lavis 2009, pp. 159-176.

GIORCELLI, Cristina, *Henry James e l'Italia*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1968, p.77.

GLASER, Horst Albert, DE ANGELIS, Enrico (hrsg.), *Rudolf Borchardt 1877-1945. Referate des Pisaner Colloquiums*, Lang, Frankfurt a.M. 1987.

GOLESZ, Roman, *Rudolf Borchardt und der Nationalsozialismus*, in Zdzistaw Wawrzynialc, Krzysztof Druzycki (hrsg.), *Germanistik als interkultureller und interdisziplinärer Brückenschlag*, Rzeszöw 2000, pp. 139-146.

GRANGE, Jacques, *Rudolf Borchardt 1877-1945. Contribution à l'etude de la pensée conservatrice et de la poesie en Allemagne dans la première moitié du XXe siècle*. Bd. 1 u. 2., Lang, Bern u. a. 1983.

HEHN, Victor, *Italien. Ansichten und Streiflichter*, Gebrüder Borntraeger, Berlin 1903.

HOFFMANN, Daniel, *«Schöpfungsgewalt, die Formen strömt.» Rudolf Borchardt, ein Befreiter aus Herders Geist*, in Christoph Schulte (hrsg.), *Hebräische Poesie und jüdischer Volksgeist. Die Wirkung von Johann Gottfried Herder im Judentum Mittel- und Osteuropas*, Hildesheim 2003, pp. 225-246.

HOFMANN, Franck, *Literarische Annexion? Borchardts Übersetzung zwischen Politik und Phantasma*, in K. Kauffmann (hrsg.), *Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt*, Lang, Bern u.a. 2002, pp. 183-203.

Id., *Sprachen der Freundschaft. Rudolf Borchardt und die Arbeit am ästhetischen Menschen*, Fink, München 2004.

HOFMANN, Susanne, *Bildung und Sehnsucht. Untersuchungen zum Mittelalterbild Rudolf Borchardts*, Ferdinand Schöningh, Paderborn 1995.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Rudolf Borchardt* in *Sämtliche Werke XXXIV. Reden und Aufsätze 1910-1919*, hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel, Fischer, Frankfurt a. M. 2011, pp. 193-194.

Id., *Briefe der Freundschaft. Eberhard von Bodenhausen*, Diedrichs, Berlin 1953, pp. 143-145.

Id., *Die Frau ohne Schatten*, Fischer, Berlin 1919, p. 162.

HOLLDACK, Heinz, *Victor Hehn und Ferdinand Gregorovius. Ein Beitrag zur Geschichte der Deutschen Italienauffassung*, in "Historische Zeitschrift", 154, n. 2, 1936, pp. 285-310.

HONEMANN, Volker (hrsg.), *German narrative literature of the twelfth and thirteenth centuries*, Niemeyer, Tübingen 1994, pp. 261-274.

HUMMEL, Hildegard, *Rudolf Borchardt. Interpretationen zu seiner Lyrik*, Lang, Frankfurt a. M. 1983.

KÄSINGER, Reinhard, (hrsg.), *Rudolf Borchardt. Eine biografische Zusammenfassung*, Neubeuern 2010, (Künstlergäste auf Schloss Neubeuern 1).

KAISER, Gerhard R., *«Restauration deutscher Kulturtotalität aus ihren gesamten geschichtlichen Beständen». Rudolf Borchardts Anthologien*, in W. Braungart, U. Oelmann, B. Böschenstein (hrsg.), *Stefan George. Werk und Wirkung seit dem «Sebenten Ring»*, Niemeyer, Tübingen 2001, pp. 378-395.

KATALOG *Rudolf Borchardt - Alfred Walter Heymel - Rudolf Alexander Schröder*. Bearb. v. Reinhard Tgahrt, Werner Volke u. a., Marbach am Neckar 1978 (Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums, Katalog 29).

KAUFFMANN, Kai, *Rudolf Borchardt und der «Untergang der deutschen Nation». Selbstinszenierung und Geschichtskonstruktion im essayistischen Werk*, Niemeyer, Tübingen 2003, pp. 255-295.

Id., *Rudolf Borchardts Rhetorik der «Politischen Geographie»*, in Id. (hrsg.), *Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt*, Lang, Bern u. a., 2002, pp. 27-61.

Id., *Rudolf Borchardts und Walter Benjamins Berliner Kindheiten um 1900*, in "Zeitschrift für Germanistik" 8, 1998, pp. 374-386.

Id., *«Deutscher Dante»? Übersetzungen und Illustrationen der Divina Commedia 1900-1930*, in Lutz S. Malke (hrsg.), *Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten,* [Ausstellungskatalog] Berlin 2000, pp. 129-152.

Id., *Momente des Fragmentarischen. Zur Analyse des narzißtischen <Stils> im essayistischen Werk Rudolf Borchardts*, in Sabine Kyora u. a. (hrsg.), *Literatur ohne Kompromisse. Ein Buch für Jörg Drews*, Aisthesis, Bielefeld 2004, pp. 297-319.

Id., *Nietzscheanische Funken? Zum Verhältnis zwischen Friedrich Nietzsches und Rudolf Borchardts Kulturdenken*, in A. Beyer, D. Burdorf (hrsg.), *Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900*, Winter, Heidelberg 1999, pp. 15-27.

Id., *Von Minne und Krieg. Drei Stationen in Rudolf Borchardts Auseinandersetzung mit Stefan George*, in "George-Jahrbuch", 6, 2006, pp. 55-79.

Id., (hrsg.), *Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt*, Lang, Bern u. a., 2002.

Id., (hrsg.), *Das wilde Fleisch der Zeit. Rudolf Borchardts Kulturgeschichtsschreibung. Mit Rudolf Borchardts Nachlaßtext Stefan George. 1868-1933*, in *Italienischer Sprache und deutscher Übersetzung*, Klett-Cotta, Stuttgart 2004.

KEMP, Friedhelm, *Schwierige Freundschaft. Hofmannsthal und Borchardt*, in "Akzente" 56, 2009, pp. 481-507.

KIENING, Christian, *Das Mittelalter der Moderne*. *Rilke, Pound, Borchardt*, Wallstein, Göttingen 2014.

KISSLER, Alexander, *«Alles, was nicht unrein ist, ist Garten». Politische Hygiene, politisierte Liebe und botanische Politik bei Rudolf Borchardt*, in K. Kauffmann (hrsg.), *Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt*, Lang, Bern u. a., 2002, pp. 163-181.

Id., *«Ein fremdes Blut in deinen Adern». Rudolf Borchardt und das Judentum*, in H.L. Arnold, G. SCHUSTER (hrsg.), *Rudolf Borchardt*, Text + Kritik, Sonderband 11, München 2007, pp. 25-35.

Id., *«Wo bin ich denn behaust?» Rudolf Borchardt und die Erfindung des Ichs*, Wallstein, Göttingen 2003.

KLEIN, Bruno, *Vier Kolosse. Rudolf Borchardt und die Architektur des «Campo dei Miracoli» in Pisa*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 232-244.

KNÖDLER, Stefan, *Rudolf Borchardts Anthologien*, De Gruyter, Berlin/New York 2010.

Id., *«Durch und durch divinätorisch und visionär»: Rudolf Borchardt als Fälscher*, in Barbara Potthast (hrsg.), *Das Spiel mit der Wahrheit - Fälschungen in Literatur, Film und Kunst*, Lit, Berlin 2012, pp. 95-109.

Id., *Die Wahrheit des Wanderers. Rudolf Borchardts Klassische Ode*, in "Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft", 54, 2010, pp. 291-311.

KOCH, Hans-Albrecht, *Dante bei Rudolf Borchardt und Hofmannsthal*, in "Cultura tedesca", 8, 1997, pp. 53-67.

Id., (hrsg.), *Rudolf Alexander Schröder (1878-1962)*, Lang, Frankfurt a. M. 2013.

KÖNIG, Christoph, *Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Wallstein, Göttingen 2001.

Id., *Eine Wissenschaft; für die Kunst. Wie Burdach, Borchardt und Hofmannsthal einander nützen*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997 pp. 84-111.

KORTEN, Lars, *«Unpublizierbar natürlich» - Rudolf Borchardts Jamben editionsphilologisch beschattet*, in "Editio", 19, 2005, pp. 155-169.

Id., *Rudolf Borchardts Gedichtsammlungen (1900-1906)*, in H.L. Arnold, G. Schuster (hrsg.), *Rudolf Borchardt*, Text + Kritik, Sonderband 11, München 2007, pp. 47-60.

Id., *Stefan George. Aufgezeichnet von Rudolf Borchardt*, in Hans-Edwin Friedrich (hrsg.), *Literaturskandale*, Lang, Frankfurt a. M. 2009, pp. 143-154.

KRAFT, Werner, *Rudolf Borchardt. Welt aus Poesie und Geschichte*, Claassen, Hamburg 1961.

Id., *«Traum von Borchardt». Aus den Tagebuchaufzeichnungen 1915-1991*, in H.L. Arnold, G. Schuster (hrsg.), *Rudolf Borchardt*, Text + Kritik, Sonderband 11, München 2007, pp. 135-147.

Id., *Rudolf Borchardts Jamben*, in Id., *Herz und Geist. Gesammelte Aufsätze zur deutschen Literatur*, Böhlau, Wien/Köln 1989, pp. 133-156.

KYORA Sabine, DUNKER, Axel, SANGMEISTER, Dirk (hrsg.), *Literatur ohne Kompromisse. Ein Buch für Jörg Drews*, Aisthesis, Bielefeld 2004.

LAMPING, Dieter, *«Was hätte sein können». Rudolf Borchardts deutscher Dante*, in Michael Scheffel (hrsg.), *Ästhetische Transgressionen. Festschrift für Ulrich Ernst zum 60. Geburtstag*, WVT, Trier 2006, pp. 155-169.

LEUSCHNER, Pia-Elisabeth, *Rudolf Borchardt als "Durante" Alighieris. Borchardts Dante-Bild-funktional*, in H.L. Arnold, G. Schuster (hrsg.), *Rudolf Borchardt*, Text + Kritik, Sonderband 11, München 2007, pp. 130-148.

LÖNICER, Fred, *Die Sprache der Restauration. Zu Rudolf Borchardts Dichtungstheorie*, in Willi Huntemann, Lutz Rühling (hrsg.), *Fremdheit als Problem und Programm*, Berlin 1997, pp. 106-119.

MANCINI, Lucia, *Rudolf Borchardt und Stefan George: Übersetzer von Dantes Divina comedia*, in H.A. Glaser, E. De Angelis (hrsg.), *Rudolf Borchardt 1877-1945. Referate des Pisaner Colloquiums*, Lang, Frankfurt a. M. 1987, pp. 311-346.

MANTHEY, Jürgen, *Das vernichtende und das verzichtende Begehren. Rudolf Borchardts Erzählung Der unwürdige Liebhaber*, in H.A. Glaser, E. De Angelis (hrsg.), *Rudolf Borchardt 1877-1945. Referate des Pisaner Colloquiums*, Lang, Frankfurt a. M. 1987, pp. 119-149.

Id., *Mit Königsberg gegen Berlin, mit Pisa gegen Rom. Rudolf Borchardt,* in *Königsberg: Geschichte einer Weltbürgerrepublik*, Hanser Verlag, München/Wien 2005, pp. 587-611.

MATZ, Wolfgang, *Eine Kugel im Leibe. Walter Benjamin und Rudolf Borchardt: Judentum und deutsche Poesie*, Wallstein, Göttingen 2011.

Id., *Restitutio in integrum. Rudolf Borchardt und Hugo von Hofmannsthal: Auch eine Poetik der Moderne*, in "Neue Rundschau", 108, 1997, H.4, pp. 15-37.

MERTENS, Volker, *«... als ein Heiligtum bewahrt». Zur «romantischen Übersetzung als Zugang zum Mittelalter bei Rudolf Borchardt*, in Alain Corbellari, André Schnyder (hrsg.), *Translatio litterarum ad penates. Das Mittelalter übersetzen – Traduire le Moyen Âge*, Centre de traduction littéraire de Lausanne, Lausanne 2005, pp. 111-141.

MIDDELDORF KOSEGARTEN, Antje, *Pisa und die Pisani in der Sicht Rudolf Borchardts. Sein Text Pisa. Ein Versuch von 1931*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 110-131.

Ead., *Giovanni versus Nicola*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz*, I, Firenze 1990, pp. 2-67.

MILLER, Norbert, *Geschichte als Phantasmagorie. Rudolf Borchardts Aufsatz Die Tonscherbe*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 165-180.

MOSEBACH, Martin, *Borchardt, der Ghibelline*, in Id.: *Schöne Literatur. Essays,* Hanser, München/Wien 2006, pp. 39-51.

NEBRIG, Alexander, *Disziplinäre Dichtung. Philologische Bildung und deutsche Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, De Gruyter, Berlin/Boston 2013.

NEUMANN, Markus, *Die «englische Komponente». Zu Genese, Formen und Funktionen des Traditionsverhaltens im Werk Rudolf Borchardts*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007.

Id., *«Res alienae sunt, verba mea». Rudolf Borchardts Idyllische Elegie und ihre französische Vorlage*, in "Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft", 45, 2001, pp. 344-358.

Id., *«Aus der Schule in die Freiheit». Zu Borchardts Lyrik nach dem Ästhetizismus*, in "George-Jahrbuch", 2012/13, pp. 159-177.

Id., *Sprüche für Bremen - zu Rudolf Borchardts Gedenkinschriften*, in K. Kauffmann (hrsg.) *Das wilde Fleisch der Zeit. Rudolf Borchardts Kulturgeschichtsschreibung*, Klett-Cotta, Stuttgart 2004, pp. 169-195.

Id., *Der deutsche Swinburne*, in H.L. Arnold, G. Schuster (hrsg.), *Rudolf Borchardt*, Text + Kritik, Sonderband 11, München 2007, pp. 47-60.

NEUMANN, Michael, *Eidos. Borchardt zwischen Croce und Warburg*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 157-193.

NEUMEISTER, Sebastian, *Rudolf Borchardt und das romanische Mittelalter*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 73-83.

OSTERKAMP, Ernst, *Rudolf Borchardt: An Hofmannsthal*, in "Literatur in Wissenschaft und Unterricht", 17, 1984, H. 1, pp. 1-19.

Id., *Die Kraft der Form. Rudolf Borchardts Sonett "Abschied*", in Harald Hartung (hrsg.), *Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte*, Reclam, Stuttgart 1983, (Gedichte und Interpretationen 5), pp. 131-143.

Id., *Plädoyer für eine kritische Neuausgabe von Rudolf Borchardts Lyrik; zugleich ein Versuch, das Sonett auf sich selbst zu verstehen*, in H.A. Glaser, E. De Angelis (hrsg.), *Rudolf Borchardt 1877-1945. Referate des Pisaner Colloquiums*, Lang, Frankfurt a. M. 1987, pp. 149-177.

Id., *Poesie des Interregnums. Rudolf Borchardt über Stefan George*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 1-26.

Id., *Poetische Selbstreflexion als politische Kritik. Zur Deutung von Rudolf Borchardts Schmähgedicht Nomina odiosa*, in "Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft", 16, 1981, pp. 357-381.

Id., *«Verschmelzung der kritischen und der dichterischen Sphäre.» Das Engagement deutscher Dichter im Konflikt um die Muncker-Nachfolge 1916/17 und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, in "Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft", 33 ,1989, pp. 348-369.

Id., *Rudolf Borchardts Volterra*, in Anna Comi, Alexandra Pontzen (hrsg.), *Italien in Deutschland. Deutschland in Italien*, Schmidt, Berlin 1999, pp. 115-139.

Id., *«Wandlung einer Seele aus Extrem in Extrem». Rudolf Borchardt über Heinrich von Kleist. Mit einer Edition eines bisher unbekannten Borchardt-Textes*, in "Kleist-Jahrbuch" 1983, pp. 7-41.

Id., (hrsg) *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997.

Id., *Sizilien. Reisebilder aus drei Jahrhunderten*, Winkler, München 1986, p. 378.

OTT, Ulrich, *Rudolf Borchardt und die Klassische Altertumswissenschaft*, in H.A. Glaser, E. De Angelis (hrsg.), *Rudolf Borchardt 1877-1945. Referate des Pisaner Colloquiums*, Lang, Frankfurt a. M. 1987, pp. 195-310.

Id., *Die Jamben als politische Dichtung*, in K. Kauffmann (hrsg.), *Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt*, Lang, Bern u.a. 2002, pp. 147-161.

PETZINNA, Berthold, *Wilhelminische Intellektuelle. Rudolf Borchardt und die Anliegen des Ring-Kreises*, in K. Kauffmann (hrsg.), *Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt*, Lang, Bern u.a. 2002, pp. 63-79.

POISS, Thomas, *Rudolf Borchardt und die universitäre Altphilologie (Friedrich Leo)*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 56-71.

RALL, Marlene, *Die Zweimonatsschrift "Corona" 1930-1943 Versuch einer Monographie*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät Universität zu Tübingen, Köhler, Tübingen 1972.

RAPONI, Elena, *Dalla Ballade des äußeren Lebens di Hugo von Hofmannsthal alla Ballata della vita esteriore di Rudolf Borchardt. Un esempio di traduzione poetica in «antico italiano»*, in "Aevum", 65, 1991, Nr. 3, pp. 609-625.

Ead., *Rudolf Borchardt und Tommaso Gallarati Scotti*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997 pp. 143- 156.

REINTHAL, Angela, *«... um Sie im Lucchesischen auf dem Laufenden zu halten, was das laute Deutschland betrifft». Rudolf Borchardt und Franz Blei*, in H.L. Arnold, G. Schuster (hrsg.), *Rudolf Borchardt*, Text + Kritik, Sonderband 11, München 2007, pp. 36-46.

SALTZWEDEL, Johannes, *Einblick ins All durch Liebe die es schuf. Rudolf Borchardt, Preuße auf verlorenem Posten*, in P. Bahners, G. Roellecke (hrsg.), *Preussische Stile. Ein Staat als Kunststück*, Klett-Cotta, Stuttgart 2001, pp. 393-405.

SCHERER, Stefan, *Vereinigung durch die Moderne hindurch. Borchardts zeitgenössische Prosa der 1930er Jahre im Roman Vereinigung durch den Feind hindurch*, in H.L. Arnold, G. Schuster (hrsg.), *Rudolf Borchardt*, Text + Kritik, Sonderband 11, München 2007, pp. 209-218.

SCHIEDER, Wolfgang, *Mythos Mussolini. Deutsche in Audienz beim Duce*, Oldenbourg, München 2013.

SCHLÜTER, Bastian, *Explodierende Altertümlichkeit. Imaginationen vom Mittelalter zwischen den Weltkriegen*, Wallstein, Göttingen 2001, p. 77.

Id., *«In dem Augenblick der Zeitenfülle...» Mittelalterbilder und Geschichtsdenken in der Klassischen Moderne*, in Mathias Herweg, Stefan Keppler-Tasaki (hrsg.), *Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärliteratur*, De Gruyter, Berlin/Boston 2012, pp. 271-288.

SCHMIDT, Ernst A., *Rudolf Borchardts Antike. Heroisch-tragische Zeitgenossenschaft in der Moderne*, Winter, Heidelberg 2006.

Id., *Rudolf Borchardts Pindarübersetzung*, in "Antike und Abendland", 56, 2010, pp. 22-50.

Id., *«Nur wir beide». Ein Ilias-Zitat Rudolf Borchardts als Widmung einer Horazausgabe an Rudolf Alexander Schröder*, http://www.rudolf-borchardt.eu/Jpage_ id=22.

SCHMIDT-BERGMANN, Hansgeorg, *«Am deutschen Abgrund» - Rudolf Borchardts Jamben*, in Roland Jost, Hansgeorg Schmidt-Bergmann (hrsg.), *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*, Athenäum, Frankfurt a. M. 1986, pp. 322-334.

SCHRÖDER, Rudolf Alexander, *Erinnerungen*, in *Gesammelte Werke*, Bd. II, Frankfurt 1950, pp. 864-893.

SCHUHMACHER, Klaus, *Der messianische Liebhaber Rudolf Borchardt*, in "Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft", 35, 1991, pp. 234-256.

Id., *Signorile Botschaft. Rudolf Borchardts Briefe aus Italien*, in Detlev Schöttker (hrsg.), *Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung*, Fink, München 2008, pp. 195-207.

SCHÜLLER, Wolfgang, *Nation und Nationen bei Rudolf Borchardt*, in K. Kauffmann (hrsg.) *Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt*, Lang, Bern u.a. 2002, pp. 11-25.

SCHUSTER, Gerhard, *«...und übersah mit grimmigen Triumphen die Trümmerstätte meines Lebenswerkes». Zur Konzeptions- und Überlieferungsgeschichte von Rudolf Borchardts Oeuvre*, in H.L. Arnold, G. Schuster (hrsg.), *Rudolf Borchardt*, Text + Kritik, Sonderband 11, München 2007, pp. 114-129.

Id., *Der leidenschaftliche Gärtner. Rudolf Borchardt am Bodensee*, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar 1993.

Id., *Rudolf Borchardt besucht Konrad Burdach. Ein unveröffentlichter Nekrolog von 1936 und seine Vorgeschichte*, in "Merkur", 57, 2003, H. 6, pp. 480-483.

Id., *Monsagrati. Zauberluft, Dreibund und Irritationsgewitter*, in Wilhelm Hemecker, Konrad Heumann in Zusammenarbeit mit Claudia Bamberg (hrsg.), *Hofmannsthal. Orte. 20 biographische Erkundungen*, Zsolnay, Wien 2014, pp. 314-335 e 469-472.

Id., *Toscana als geistige Lebensform. Zur Entwicklung des Italienbildes bei Rudolf Borchardt 1898 bis 1906*, in H.A. Glaser, E. De Angelis (hrsg.), *Rudolf Borchardt 1877-1945. Referate des Pisaner Colloquiums*, Lang, Frankfurt a. M 1987, pp. 151-174.

SEIBT, Gustav, *Das brechende Herz des besseren Mannes. Rudolf Borchardt während des «Dritten Reichs»*, in H.L. Arnold, G. Schuster (hrsg.), *Rudolf Borchardt*, Text + Kritik, Sonderband 11, München 2007, pp. 182-199.

Id., *Der verlorene Sohn. Rudolf Borchardts Gegenwärtigkeit,* in Id., *Das Komma in der Erdnussbutter. Essays zur Literatur und zur literarischen Kritik*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 107-117.

Id., *Römisches Deutschland. Ein politisches Motiv bei Rudolf Borchardt und Ernst Kantorowicz*, in "Sinn und Form", 46,1994, H.1, pp. 61-71.

SEIDEL, Max, *Father and Son. Nicola and Giovanni Pisano*, 2 voll., Hirmer, München 2012.

Id., *Henry Moore e Giovanni Pisano*, in Id., *Giovanni Pisano a Genova*, catalogo della mostra, Sagep Editrice, Genova 1987, p. 291.

SPRENGEL, Peter, *Der Herr der Worte. Eine Biographie*, Beck, München 2015.

Id., *Affektabfuhr mit Wilhelm Busch. Neues von Rudolf Borchardt und Gerhart Hauptmann*, in "Merkur", 68, 2014, H. 3, pp. 280-283.

Id., *Borchardt - Heymel - Winsloe. Neuvermessung eines Beziehungsdreiecks*, in "Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft", 58, 2014, pp. 209-245.

Id., *Heiliger (deutscher) Geist. NS-Kritik und «schöpferische Restauration» in Rudolf Borchardts Gedicht Ecclesia Pressa*, in "Euphorion" 110, 2016, pp. 121-133.

Id., *«Die jugend ruft die Götter auf». Stefan Georges Gedicht Der Krieg und das Kriegserlebnis der nächsten Generation (Otto Braun)*, in "George-Jahrbuch", 11, 2016/2017.

Id., *Kriegsdienst, «Lippendienst» und Verantwortung. Rudolf Borchardt, Heinrich und Otto Braun 1915-1918 (mit unveröffentlichten Briefen)*, in "Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne", 22, 2014, pp. 205-257.

Id., *Preußen mit der Seele suchend: Rudolf Borchardt zwischen Königsberg und Potsdam. Mit Edition des Essayfragments Deutscher Föderalismus (1943/44)* in Hans-Christof Kraus, Frank-Lothar Kroll (hrsg.), *Literatur in Preußen - Preußische Literatur?*, Duncker & Humblot, Berlin 2016.

STEIGER, Meike, *Textpolitik. Zur Vergegenwärtigung von Geschichte bei Rudolf Borchardt*, Würzburg 2003.

Id., *Von der Tonscherbe zur großen Erzählung*, in K. Kauffmann (hrsg.), *Das wilde Fleisch der Zeit. Rudolf Borchardts Kulturgeschichtsschreibung*, Klett-Cotta, Stuttgart 2004, pp. 24-46.

STRAUSS, Botho, *Distanz ertragen,* in *Rudolf Borchardt: Das Gespräch über Formen und Platons Lysis deutsch. Mit einem Essay v. Botho Strauß*, Klett-Cotta, Stuttgart 1987, pp. 99-118.

STREIM, Gregor, *Deutscher Geist und europäische Kultur. Die europäische Idee> in der Kriegspublizistik von Rudolf Borchardt, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Pannwitz*, in "Germanisch-Romanische Monatsschrift", 46, 1996, pp. 174-197.

Id., *Evolution, Kosmogonie und Eschatologie in Rudolf Borchardts «Theorie des Konservatismus», mit besonderer Berücksichtigung von Der Fürst*, in K. Kauffmann (hrsg.) *Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt*, Lang, Bern u.a. 2002, pp. 97-113.

TGAHRT, Reinhard, *Rudolf Borchardt 1877-1945. Eine Chronik*, in H.L. Arnold, G. Schuster (hrsg.), *Rudolf Borchardt*, Text + Kritik, Sonderband 11, München 2007, pp. 251-265.

VIVARELLI, Vivetta, *Il pulpito di Nicola Pisano. Borchardt, Nietzsche e la traduzione come metafora stilistica*, in *Prospettive. Omaggio a Giuliano Campioni*, a c. di Paolo D'Iorio, Maria C. Fornari, Luca Lupo, Chiara Piazzesi, ETS, Pisa 2015, pp. 397-401.

VOIGT, Klaus, *Zuflucht auf Widerruf. Exil in Italien 1933-1945*, 2 Bd., Klett-Cotta Stuttgart, 1989, Bd. 1, p. 66.

WILLER, Stefan, *Erbfälle. Theorie und Praxis kultureller Übertragung in der Moderne*, Fink, Paderborn 2014, 221-250.

WOLFFHEIM, Elsbeth, *Der Briefwechsel Rudolf Borchardt / Hugo von Hofmannsthal*, in H.A. Glaser, E. De Angelis (hrsg.), *Rudolf Borchardt 1877-1945. Referate des Pisaner Colloquiums*, Lang, Frankfurt a. M. 1987, pp. 49-71.

WUTHENOW, Ralph-Rainer, *Anmerkungen zu Borchardts "Villa"*, in H.A. Glaser, E. De Angelis (hrsg.), *Rudolf Borchardt 1877-1945. Referate des Pisaner Colloquiums*, Lang, Frankfurt a. M. 1987, pp. 199-206.

Id., *Dramatisches Zwischengespräch. Der Briefwechsel zwischen R. Borchardt und R. A. Schröder*, in "Neue Beiträge zur Germanistik", 2, 2003, H. 2, pp. 191-199.

WYSS, Ulrich, *Rudolf Borchardt und Josef Nadler*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 113-131.

ZELINSKY, Hartmut, *Das Reich, der Posteritätsblick und die Erzwingung des Feindes. Rudolf Borchardts Aufsatz "Der Kaiser" aus dem Jahr 1908 und seine Wende zur Politik*, in E. Osterkamp (hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 281-333.

ZlLS, Harald, *Autonomie und Tradition. Innovativer Konservatismus bei Rudolf Borchardt, Harold Bloom und Botho Strauß*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009.

Altre opere consultate

ALIGHIERI, Dante, *Opere*, a c. di Marco Santagata, 3 voll., Mondadori, Milano 2011.

Id., *De Vulgari Eloquenza*. *L'eloquenza in volgare,* tr. it. a c. di G. Inglese, Rizzoli, Milano 1998.

ACKERMAN, James Sloss, *La Villa. Forma e ideologia*, trad. it. di P. G. Tordella, in *Storia dell'arte Einaudi*, Torino 1992, p. 5; titolo originale *The Villa. Form and ideology of Country Houses*, Princeton U.P., Princeton 1990.

ANGLADE, Joseph, *Les Leys d'Amors, manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, Privat, Toulouse 1919.

Id., *Les Troubadours. Leurs vies, leurs oeuvres, leurs influence*, Colin, Paris 1919.

ASSMAN, Jan, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, Fischer, Frankfurt a. M. 2000, p. 27.

BACCI, Pèleo, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa*, Bestetti e Tuminelli, Milano/Roma 1926.

Id., *Un altro capitolo inedito della vita di Giovanni Pisano*, in "Documenti e commenti per la Storia dell'Arte", Bollettino d'Arte 1941-1942, III, pp. 185-192.

BANTI, Ottavio (a c. di), *Poesia a Pisa nel Medioevo: antologia di autori pisani nei secoli XI -XIV*, Pacini, Pisa 2006, pp. 9, 57-62.

BATTAGLIA, Salvatore, *Le rime petrose e la sestina: Arnaldo Daniello, Dante, Petrarca*, Liguori, Napoli 1964.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, tome I, Collection Bibliothèque de la Pléiade, T.1, Gallimard, Paris 1975 e 1990.

BERGSON, Henry, *L'évolution créatrice*, Alcan, Paris 1907.

BERTAUX, Emile, *L 'Art dans l'Italie méridionale*. Tome I : *De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Fontemoing, Paris 1906.

BESSE, Jean Marc, *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, a c. di P. Zanini, Bruno Mondadori, Milano 2008.

BIAGI, Vincenzo, *Dante e Giovanni*, in *Pagine d'arte e di storia*, Mariotti e Pacini, Pisa 1926.

BILLY, Dominique, CLEMENT, François, COMBES, Annie (sous la dir. de), *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse 2006, p. 20.

BODEI, Remo, *Limite*, Il Mulino, Bologna 2016.

BOUCHER, Maurice, *Le sentiment national en Allemagne*, Le Vieux Colombier, Paris, 1947, pp. 120-122.

BRUGNOLO, Furio, *Plurilinguismo e lirica medievale da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Bulzoni, Roma 1983.

BURGWINKLE, William, *The chansonniers as books*, in *The troubadours. An introduction*, Simon Gaunt, Sarah Kay (ed.), Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 246-262.

BURCKHARDT, Jacob, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Jacob-Burckhardt-Stiftung, Basel, Bd. XVI, *Die Kunst der Renaissance aus dem Nachlaß*, Maurizio Ghelardi, Susanne Müller, Max Seidel (hrsg.), C.H. Beck, Münich/Basel 2006, p. 595.

Id., *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens 1: Architektur und Sculptur*, in *Jacob Burckhardt Werke* (kritische Gesamtausgabe) vol. II, Roeck et al., München 2001, p. 151.

Id., *Der Cicerone. Eine Einleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Schweighauser, Basel 1855, p. 568.

BURNS, Howard, *La villa italiana del Rinascimento: forme e funzioni delle residenze di campagna, dal castello alla villa palladiana*; trad. it. di Ilaria Abbondandolo, Colla, Vicenza 2012.

CAGNETTA, Mariella, *Antichisti e impero fascista*, Dedalo, Bari 1979, p. 11.

CANELLO, Ugo Angelo, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello, edizione critica corredata delle varianti di tutti i manoscritti, d'un'introduzione storico-letteraria e di versione, note, rimario e glossario*, Niemeyer, Halle 1883.

CANFORA, Luciano, *Le vie del classicismo*, Laterza, Roma-Bari 1989.

Id., *L'uso politico dei paradigmi storici*, Laterza, Roma-Bari 2010.

Id., *La Germania di Tacito da Engels al nazismo*, Liguori, Napoli 1979.

CANTARELLA, Raffaele, *Letteratura greca*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 1985, pp. 430-431.

CAPPONI, Gino, *Storia della repubblica di Firenze*, vol. 3, Barbera, Firenze 1876.

CARBONETTI VENDITTELLI, Cristina, *La scrittura come strumento di governo: il registro della cancelleria di Federico II del 1239-1240*, in *Il registro della cancelleria di Federico II del 1239-1240*, 2 voll, (Fonti per la storia dell'Italia medievale. Antiquitates,19/1-2), Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma 2002, vol. I, pp. 243-260.

CARDUCCI, Giosuè, *Svolgimento della lingua, della poesia, della civiltà occitanica. Ragioni dell'influenza che la poesia provenzale ebbe su l'Europa e su l'Italia in Edizione Nazionale delle opere*, vol. IX, Zanichelli, Bologna 1943.

CARLI, Enzo, *Il pergamo del duomo di Pisa*, Ed. Cassa di Risparmio, Pisa 1975.

CASINI, Tommaso, *Il canzoniere Laurenziano Rediano 9*, Romagnoli Dall'Acqua, Bologna 1900.

CHAYTOR, Henry John, *The Troubadours of Dante*. *Being selections from the works of the Provençal poets quoted by Dante, with introduction, notes, concise grammar and glossary*, Clarendon Press, Oxford, 1902.

CHIURAZZI, Gaetano, *Miseria e splendore della decostruzione*, in *Su Jacques Derrida: scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, a c. di P. D'Alessandro, A. Potestio, Led, Milano 2008, pp. 102-103.

CHIUSANO, Italo Alighiero, *Literatur. Scrittori e libri tedeschi*, Rusconi, Milano 1984, p. 274.

CIGNI, Fabrizio, *I testi della prosa letteraria e i contatti col francese e col latino. Considerazioni sui modelli* in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, L. Battaglia Ricci, R. Cella (a c. di), Aracne, Roma 2009, pp. 157-182.

COLLI, Giorgio, *La natura ama nascondersi*, Adelphi, Milano 1998, p. 22.

COLLIVA, Paolo, *Ricerche sul principio di legalità nell'amministrazione del Regno di Sicilia al tempo di Federico II, II, Gli organi centrali e regionali*, Giuffré, Milano 1964, pp. 86-124.

CONTINI, Gianfranco, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze 1991, p. 50.

CORTI, Maria, *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2001.

CROCE, Benedetto, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari 1952, p. 42.

CUOZZO, Errico, *La 'magna curia' al tempo di Federico II d Svevia*, in "1989 Rivista di Diritto Pubblico e Scienze Politiche", 5, 1995/1, pp. 23-72.

DANIEL, Arnaut *Canzoni*, prefazione di G. Contini, trad. Gianluigi Toja, Sansoni, Firenze 1960.

DE SANCTIS, Francesco, *Saggio critico sul Petrarca*, a c. di E. Bonora, Laterza, Bari 1954, p. 89.

DELLE DONNE, Roberto, *Storiografia dell'Ottocento e del Novecento*, in *Federico II*, *Enciclopedia fridericiana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005, vol. II, pp. 787-802.

Id., *"Historisches Bild" e signoria del presente. Il "Federico II imperatore" di Ernst Kantorowicz*, in *Le storie e la memoria: in onore di Arnold Esch*, R. Delle Donne, A. Zorzi (a c. di), Firenze University Press, Firenze 2002, pp. 295-354.

DIETZEL, Thomas, HÜGEL, Hans-Otto, (hrsg.), *Deutsche Literarische Zeitschriften 1880-1945. Ein Repertorium*, München/London/Paris 1988, p. 90.

DOMENICHELLI, Mario, *Cavaliere, gentiluomo*, in Amedeo Quondam (a c. di), *Le parole che noi usiamo. Categorie storiche e interpretative dell'Europa moderna*, Bulzoni, Roma, 2008, pp. 361-382.

ELIOT, Thomas Stearns, *What Dante means to me*, in Id., *To criticize the Critic and Other Writings*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1965, p. 129.

ESPAGNE, Michel, WERNER, Michael (sous la dir. de), *Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXe siècle*, Philologiques I, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1990, p. 138.

FALLMERAYER, Jakob Philipp, *Geschichte des Kaiserthums von Trapezunt*, Weber, München 1827.

FAURIEL, Claude Charles, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*, vol. I, Durand, Paris 1854, pp. 252-256.

FERRI, Silvio, *Il problema di Ravenna preromana* in Id., *"Opuscula": scritti vari di metodolo-gia storico-artistica, archeologia, antichità etrusche e italiche, filologia classica*, Le Monnier, Firenze 1962, pp. 467-483.

FICHTE, Johann Gottlieb, *Reden an die Deutsche Nation*, in Id., *Sämtliche Werke*, vol. III, Berliner Ausgabe, Berlin 2014.

FOLENA, Gianfranco *Cultura e poesia dei Siciliani* in *Storia della Letteratura Italiana. Le origini e il Duecento*, a c. di Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, vol. I, Garzanti, Milano 1965, pp. 235-240, 273-337.

FRASCA, Gabriele, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, Napoli 1992, p. 388.

FRATICELLI, Pietro (a c. di), *La Vita Nuova di Dante Alighieri, i trattati De Vulgari Eloquio, De Monarchia e La Questione de Aqua et Terra con traduzione italiana delle opere scritte latinamente*, Barbera Bianchi e C., Firenze 1857, pp. 211, 227, 241, 253.

FRATTA, Aniello, *Le fonti provenzali dei poeti della scuola siciliana. I postillati del Torraca e altri contributi*, Le lettere, Firenze 1996, pp. 13-14.

FROSINI, Giovanna, *Testo e immagine nella «Storia di Barlaam e Iosafas»* in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, L. Battaglia Ricci, R. Cella (a c. di), Aracne, Roma 2009, pp. 183-206.

GARCIA, Jordi, *José Ortega y Gasset*, Taurus, Madrid 2014.

GARDINI, Nicola, *Storia della poesia occidentale: lirica e lirismo dai provenzali ai postmoderni*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 3.

GATIEN-ARNOULT, Adolphe-Félix, *Les joies du gay savoir. Recueil de poésies en langue romane couronnés par le consistoire de la gaie-science de Toulouse, depuis l'an 1324, jusques en l'an 1498 avec la traduction littéraire et des notes par Dr. J.B. Noulet*, Edouard Privat, Toulouse 1849.

GENNARINI, Edoardo, *La società letteraria italiana. Dalla Magna Curia al primo Novecento*, Sandron, Firenze 1971.

GEORGE, Stefan, *Das neue Reich*, G. Bondi, Berlin 1928.

GIVONE, Sergio, *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*, Einaudi, Torino 2005, p. 80.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Italienische Reise*, in Id., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hrsg. v. A. Beyer und N. Miller, Münchener Ausgabe, Bd. 15, Hanser, München 1992, p. 186.

Id., *Die Wahlverwandschaften*, in Id., *Werke, Kommentare und Register*, hrsg. v. Erich Trunz, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, C. H. Beck, München,1981, Band 6, p. 275.

Id., *Naturwissenschaftliche Schriften I*, in Id., *Goethes Werke*, Bd. XIII, Beck, München 2002, p. 102.

GORRA, Egidio, *Delle origini della poesia lirica nel medioevo*, Lattes, Torino 1895.

GREGOROVIUS, Ferdinand, *Römische Tagebücher 1821-1891*, Cotta, Stuttgart 1892, p. 200; *Diari Romani*, trad. it. a c. di Romeo Lovera, Hoepli, Milano 1895, p. 184.

Id., *Wanderjahre in Italien, 1821-1891*, Brockhaus, Leipzig 1871; trad. it. *Passeggiate per l'Italia*, M. Corsi (a c. di), 2 vol., Ulisse Carboni, Roma 1907.

Id., *Streifzug durch die Sabina und Umbrien*, in Id., *Wanderjahre in Italien. Von Ravenna bis Mentana*, vol. IV, Brockhaus, Leipzig 1871, p. 55.

Id., *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter: vom V. bis zum XVI. Jahrhundert*, hrsg. v. W. Kampf, DTV, München 1988; trad. it. a c. di V. Calvani, *Storia di Roma nel Medioevo*, Newton Compton, Roma 1972.

GRÉVIN, Benoît, *Rhétorique du pouvoir médiéval. Les Lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen XIIIe-XIVe siècle*, Ed. École française de Rome, Roma/Parigi 2008.

GRILLPARZER, Franz, *Der arme Spielmann*, Cotta, Stuttgart 1877, p. 8.

HAZARD, Paul, *La psychologie de l'inquiétude, l'esthétique du sentiment, la métaphysique de la substance et la Science Nouvelle*, in *La Crise de la conscience européenne 1680-1715*, Fayard, Paris 1961, pp. 379-92.

HEIDEGGER, Martin, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, Langen, München 1937, p. 2.

Id., *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 2001.

HERDER, Johann Gottfried von, *Sämtliche Werke: Zur schönen Literatur und Kunst. Fragmenten zur deutschen Literatur*, Bureau der deutschen Klassiker, Karlsruhe 1821, Bd. 1, p. 4.

Id., *Sämtliche Werke: Zur schönen Literatur und Kunst. Fragmenten über die neuere deutsche Literatur*, Cottaschen Buchhandlung, Stuttgart/Tübingen 1830, Bd. 2, T. 20, p. 370.

Id., *Über die neuere Deutsche Literatur. Erste Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend*, Bd. III, Hartknoch, Riga 1767, p. 73.

Id., *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, Hartknoch, Riga, 1774.

HEUPEL, Wilhelm H., *Der sizilische Grosshof unter Kaiser Friedrich II. Eine verwaltungsgeschichtliche Studie*, Hiersemann, Leipzig 1940, pp. 83-128.

HEYMANN, C. David, *Ezra Pound: the last rower. A political profile*, Faber and Faber, London 1976, p. 54.

HOLLDACK, Heinz, *Victor Hehn und Ferdinand Gregorovius. Ein Beitrag zur Geschichte der Deutschen Italienauffassung* in "Historische Zeitschrift", 154, n. 2, 1936.

HÖFLER, Konstantin von, *Kaiser Friedrich II. Ein Beitrag zur Berichtigung der Ansichten über den Sturz der Hohenstaufen*, Verlag der literarisch-artistischen Anstalt, München 1844.

HÖLDERLIN, Friedrich, *In lieblicher Bläue* in *Sämtliche Werke, Gedichte nach 1800*, Bd. 2, hrsg. v. Friedrich Beißner, Cotta, Stuttgart 1953, p. 153.

HUIZINGA, Johan, *L'autunno del Medioevo*, intr. di E. Garin, tr. it. di B. Jasink, Rizzoli, Milano 1995, p. 147.

JEANROY, Alfred, *Une Academie six fois séculaire: l'Académie des Jeux Floraux*, in "Revue bleue", 51/2, octobre 1913, pp. 422-428, 449-454, 486-489.

Id., *Les Joies du Gai Savoir*, Privat, Toulouse 1914.

Id., *Les Poésies d'Arnaut Daniel*, Privat, Toulouse 1910.

Id., *La poésie des Troubadours*, I-II, Privat, Toulouse 1934.

KAMP, Norbert, *Federico II di Svevia, Imperatore, Re di Sicilia e di Gerusalemme, Re dei Romani* in *Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1995, vol. 45, pp. 743-758.

KANTOROWICZ, Ernst Hartwig, *Kaiser Friedrich der Zweite*, Georg Bondi, Berlin 1927.

Id., *The king's two bodies: a study in mediaeval political theology*, Princeton U.P., Princeton 1957, tr. ted. *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, DTV, München 1990.

KELLER, Harald, *Giovanni Pisano*, Schroll, Wien 1942.

KÖHLER, Erich, *Sociologia della fin'Amor. Saggi trobadorici*, a c. di M. Mancini, Liviana Editrice, Padova 1976, p. 15.

KÖLZER, Theo, *'Magna Imperialis Curia'. Die Zentralverwaltung im Königreich Sizilien unter Friedrich II.*, "Historisches Jahrbuch", 114, 1994, pp. 300-302.

KUHLMANN, Peter, *Ferdinand Gregorovius' Hadrian-Geschichte im Kontext ihrer Zeit*, in D. Fugger (hrsg.), *Transformationen des historischen. Geschichtserfahrung und Geschichtschreibung bei Ferdinand Gregorovius*, Mohr Siebeck, Tübingen 2015, pp. 43-60.

LAZZERINI, Lucia, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Mucchi, Modena 2010.

Ead., *Les troubadours et la Sagesse*, Moustier Ventadour (Association Carrefour Ventadour), 2013, p. 7.

LEONARDI, Lino, *Tra i Siciliani, i Trovatori e Guittone: Pisa e la prima tradizione della lirica italiana* in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, L. Battaglia Ricci, R. Cella (a c. di), Aracne, Roma 2009, p. 138.

Id., *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, SISMEL, Firenze 2001.

LEWIS, Clive Staples, *The allegory of love. A study in medieval tradition*, Oxford University Press, Oxford/New York 1936, p. 2.

LOMMATZSCH, Erhard, *Provenzalisches Liederbuch. Lieder der Troubadours mit einer Auswahl Biographischer Zeugnisse, Nachdichtungen und Singweisen*, Weidmann, Berlin 1917.

LUCANUS, Marcus Annaeus, *Bellum civile, (Pharsalia)*, Giardini, Pisa 1984.

LUBITZ, Katja, *Übersetzen als schöpferischer Prozess. Kritik an Wilamowitz' Übertragungs-theorie und-praxis*, in J. Kitzbicheler, K. Lubitz, N. Mindt (hrsg.), *Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, De Gruyter, Berlin/New York 2009, pp. 356-359.

MAHONEY, Dennis F., *Die Poetisierung der Natur bei Novalis. Beweggründe, Gestaltung, Folgen*, Bouvier, Bonn 1980, p. 27.

MANCINI, Mario, *La gaia scienza dei trovatori*, Luni, Milano 2000, pp. 9, 24, 87.

MELLI, Elio, *Dante e Arnaut Daniel*, Filologia romanza, vol. 6, 1959, pp. 423-458.

MENEGHETTI, M. Luisa, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Mucchi, Modena 1984, pp. 214-215.

MITTERAUER, Michael, SACHS, Hannelore, BADSTÜBNER, Ernst, NEUMANN, Helga, *Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst*, Dausien Verlag, Hanau 1989, p. 158.

MITTERAUER, Michael, MORRISSEY, John, *Pisa nel Medioevo: potenza sul mare e motore di cultura*, Viella, Roma 2015, p. 9, 239-245.

MORLINO, Luca, *L'infanzia dell'Europa*, in *Traditi Istorice Românesti si perspective europen. In honorem academician Ioan Aurel Pop*, Sorin Sipos, Dan Octavian Cepraga, Ion Gumenâi (a c. di), Editura Universităţii din Oradea, Oradea-Chisinau 2015, pp. 511-525.

MASCILLI MIGLIORINI, Luigi, *Suggestioni pisane del "Grand Tour"*, in *Leopardi a Pisa*, a c. di Fiorenza Ceragioli, Electa, Milano 1997, pp. 32-36.

MITTNER, Ladislao, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1970, vol. II, pp. 307-308.

MOMIGLIANO, Arnaldo *Tacito*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, a c. di Giovanni Gentile, Calogero Tumminelli, Istituto Giovanni Treccani, Roma 1937, Volume 33, p. 171.

MOORE, Henry, AYRTON, Michael, *Giovanni Pisano,* Thames & Hudson, London 1970.

MOSSE, George Lachmann, *Le origini culturali del Terzo Reich*, Il Saggiatore, Milano 1964, pp. 101-102.

MUSIL, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Hamburg 1957, p. 203.

NICCO FASOLA, Giusta, *Nicola Pisano, orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Palombi, Roma 1941.

NIETZSCHE, Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, de Gruyter, Berlin 1968, p. 215; trad. it. Ferruccio Masini, *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 1968 e 1977, p. 175.

Id., *Nachgelassene Fragmente. Früjahr-Herbst 1881*, in *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, De Gruyter, Berlin/München 1980, Bd. 11, p. 197.

Id., *Die fröliche Wissenschaft*, in *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, De Gruyter, Berlin/München 1980, Bd. 3, p. 404.

Id., *Götzen-Dämmerung, Streifzüge eines Unzeitgemäßen*, in *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari, VI Abt., Bd. 3, De Gruyter, Berlin 1969, p. 112.

NORDEN, Eduard, *Die germanische Urgeschichte in Tacitus Germania*, Teubner, Leipzig 1920.

NORSA, Medea, VITELLI, Girolamo (a c. di*), Διηγήσεις di poemi di Callimaco in un papiro di Tebtynis*, Firenze 1934, nuova ediz. in *Papiri della R. Università di Milano*, I, 1937, p. 66 sgg.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg, *Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment*, in Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. v. Paul Kuckhohn u. Richard Samuel, 4 Bd., Kohlhammer, Stuttgart 1960-1977, Bd. 3, p. 507.

Id., *Heinrich von Ofterdingen* in Id., *Gedichte, Romane*, hrsg. v. Emil Steiger, Manesse, Zürich 1968, pp. 280-281.

Id., *Gedichte, Die Lehrlinge zu Sais*, hrsg. v. Johannes Mahr, Reclam, Ditzingen 1997.

OEXLE, Otto Gerhard, *Die Gegenwart des Mittelalters*, Akademie Verlag, Berlin 2013, p. 21.

ORTEGA Y GASSET, José, *Miseria e splendore della traduzione*, trad. it. a c. di C. Razza, Il Melangolo, Genova 2001.

PANNWITZ, Rudolf, *Die Krisis der europaeischen Kultur*, Hans Carl, München 1917.

PARIS, Gaston de, *La Sicile dans la littérature française du XI au XIII siècle* in 'Romania ', V, 1876, pp. 108-113.

PASSERAT, George, *L'Église et la poésie: les débuts du Consistori del Gai Saber in Eglise et culture en France méridionale XIIe et XIVe siècle*, (sous la dir. de) Jean-Luis Biget, Privat, Toulouse 2000, pp. 443-473.

PERUGI, Maurizio, *Arnaut Daniel in Dante*, Sansoni, Firenze 1978;

Id., *La poésie des troubadours: un modèle européen de civilisation littéraire*, Editions Universitaires d'Avignon, Avignon 2011, p. 17.

PETERICH, Eckart, *Die theologie der Hellenen*, Hegner, Leipzig 1938.

PFEIFFER Rudolf, *Die neuen Διηγήσεις zu Kallimachosgedichten*, in *Sitzungsberichte der Bayerischen Akadademie der Wissenschaften*, München 1934, p. 10.

PICCOLO, Francesco, *Arte e poesia dei trovatori*, Ricciardi, Napoli 1938.

POUND, Ezra, *The Spirit of Romance*, New Directions, New York 2005, p. 22.

Id., *Poems and Translations*, Richard Sieburth (ed.), Vol. 144, Library of America, 2003.

Id., *Cantos*, Mondadori, Milano 1973.

PRAZ, Mario, *La letteratura inglese. Dai romantici al Novecento*, Accademia, Milano 1979, p. 243.

PRIVILEGGIO, Niccolò (a c. di), *La città come testo critico*, Franco Angeli, 2008 Milano, p. 132.

PULSONI, Carlo, *La sestina nel Novecento italiano*, in *E vós Tágides minhas. Miscellanea in onore di L. Stegagno Picchio*, Viareggio-Lucca 1999, pp.541-549.

RABONI, Giovanni, *Versi guerrieri e amorosi*, Einaudi, Torino 1990.

RAUMER, Friedrich Ludwig Georg von, *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit*, 3 voll., Brockhaus, Leipzig 1823-1825.

REDI, Fabio, *Pisa medievale: una lettura alternativa delle strutture esistenti. Architettura, cultura materiale, storia urbana, archeologia e topografia*, in *D'une ville à l'autre. Structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIIIe-XVIe siècle)*, Publications de l'Ecole française de Rome, Roma 1989, pp. 591-607.

RIESZ, János, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, Fink, München 1971, p. 41.

RONCIONI, Raffaello, *Istorie pisane*, Tomo I, P. Viesseux, Firenze 1844, pp. 10-11, 242-243, 248-249.

ROSTAGNI, Augusto, *Le nuove Διηγήσεις e l'ordinamento dei Carmi di Callimaco*, in "Rivista di filologia e d'istruzione classica, n. s., XII, Loescher, Torino 1934, p. 289 sgg.

ROTH, Joseph, *Im mittäglichen Frankreich*, hrsg. v. Hermann Kesten, vol. III, Kiepenheuer &Witch, Köln 1956, pp. 509-560.

Id., *Das journalistische Werk. 1924-1928*, in *Werke*, vol. II, hrsg v. Klaus Westermann, Kiepenheuer &Witch, Köln 1956, pp. 451-506.

Id., *Die weissen Städte*, hrsg. v. Hermann Kesten, vol. III, Kiepenheuer &Witch, Köln 1976, pp. 880- 934.

ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'occident*, Plon, Paris 1956, tr. it. *L'amore e l'occidente*, Rizzoli, Milano 2006, p. 123.

RUEHL, Martin A., *The Italian Renaissance in the German Historical Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 90 nota 119.

SALVATORI, Enrica, *Boni amici et vicini. Le relazioni tra Pisa e le città della Francia meridionale dall'XI alla fine del XIII secolo*, ETS, Pisa 2002, p. 25.

SANMANN, Angela, *Die poetische Übersetzung als Erweiterung des Originals*, in *Poetische Interaktion. Französisch-deutsche Lyrikübersetzung bei Friedhelm Kemp, Paul Celan, Ludwig Harig, Volker Braun*, De Gruyter, Berlin/Boston 2013, pp. 33-41.

SCHILLER, Friedrich, *Das Siegesfest*, in *Sämtliche Werke*, Band 1, Holzinger, München 1962, pp. 423-428.

SCHLEGEL, August Wilhelm von, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, *Dritter Teil (1803-1804): Geschichte der romantischen Litteratur (Nebst Personenregister zu den drei Teilen), Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Jakob Minor, Göschen, Stuttgart 1884, pp. 203-230.

Id., *Sämtliche Werke*, Band 1, Weidmann, Leipzig 1846, pp. 86-96.

Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Eduard Böcking, III, *Poetische Übersetzungen und Nachbildungen nebst Erläuterungen und Abhandlungen, Erster Teil*, Georg Olms, Hildesheim/New York 1971, pp. 201-203.

Id., *Vorlesungen über Ästhetik, Italienische Poesie*, *in Kritische Ausgabe der Vorlesungen1803-1827*, II/1, hrsg. v. Ernst Behler u. Georg Braungart, Schöningh, Paderborn/München 2007, p. 148.

SCHMOEKEL, Mathias, *Auf der Suche nach der verlorenen Ordnung. Eine Ideengeschichte des europäischen Rechts*, Böhlau Verlag, Köln 2004.

SCHUBRING, Paul, *Pisa*, Seemann, Leipzig 1902, p. 3.

SWARZENSKI, Georg, *Nicolo Pisano*, Iris, Frankfurt a. M. 1926.

SIMONDE DE SISMONDI, Jean Charles Léonard, *Tableau de l'agriculture Toscane et autres écrits*, ed. par Pascal Bridel, Francesca Dal Degan et Nicolas Eyguesier, Èconomica, Paris 2018.

STEINER, George, *After Babel*. *Aspects of Language and Translation*, Oxford U.P., New York/London 1975; trad. it. *Dopo Babele: il linguaggio e la traduzione*, Garzanti, Milano 1984.

STRAUS, Erwin, *Landschaftlicher und geographischer Raum*, in S. Günzel (hrsg.), *Texte zur Theorie des Raums*, Reclam, Stuttgart 2013, pp. 50-52.

SUSINI, Fabiana, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano: solennità impareggiabile dell'arte e del fascismo* in *"Il capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage"*, Università di Macerata, Vol. 14, eum, Macerata 2016, pp. 839-860.

TACITUS, Publius Cornelius, *La Germania*, L. Canali (a c. di), Studio Tesi, Pordenone 1991, p. 3.

TAINE, Hippolyte Adolphe, *Voyage en Italie*, Hachette et Cie, Paris 1876, vol. II, p. 64.

TAVANI, Giuseppe, *Accordi e disaccordi sul discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras* in 'Romanica Vulgaria Quaderni' 10/11, Studi provenzali e francesi 86/87, L'Aquila 1989, pp. 5-44.

THODE, Henry, *Michelangelo, Kritische Untersuchungen über seine Werke*, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1908, p. 22.

TOGNARELLI, Chiara, *L'antico per il moderno. Una lettura di Gherardo e Gaietta* in "Moderno e modernità: la letteratura italiana", C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam (a c. di), ed. Sapienza Università, Roma 2009; online: http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Tognarelli%20Chiara.pdf.

TOESCA, Pietro, *Il Trecento*, UTET, Torino 1951.

TOJA, Gianluigi, *Arnaut Daniel. Canzoni*, prefazione di G. Contini, Sansoni, Firenze 1960, p. 324.

TOSCANELLI, Nello, *Pisa nell'antichità*, Nistri-Lischi, Pisa 1933, 2 voll, vol II, pp. 388-390.

TRONCI, Paolo, *Annali Pisani*, Angelo Valenti, Pisa 1868, pp. 15-16.

TRYPHONOPOULOS, Demetres P., Adams, Stephen (ed.), *The Ezra Pound Encyclopedia*, Greenwood Press, Westport/London 2005, p. 95.

UJMA, Christina, *Ernst Blochs Konstruktion der Moderne aus Messianismus und Marxismus. Erörterung mit Berücksichtigung von Lukács und Benjamin*, Metzler, Stuttgart 1995, p. 153.

VALERY, Antoine-Claude, *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828, ou l'In-dicateur italien*, Hauman, Bruxelles 1835.

VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 3 voll., Sansoni, Firenze 1967, vol. I, p. 59.

VENTURI, *Adolfo, Storia dell'arte italiana,* IV, *La scultura del Trecento e le sue origini*, Ulrico Hoepli, Milano 1906, p. 201.

Id., *Giovanni Pisano: la vita e l'opera*, Apollo, Bologna 1928.

VILLANI, Giovanni, *Cronica*, vol. VI, cap. XV, Magheri, Firenze 1823, p. 21.

VOLKMANN, Johann Jacob, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, Erster Band, Caspar Fritsch, Leipzig 1777, p. 670-671.

VOLPI, Franco, BOFFI, Guido, *Dizionario delle opere filosofiche*, Paravia, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 494.

VOLTAIRE, *Œuvres Complètes de Voltaire*, Nouvelle Édition, Garnier Frères, Paris 1878, Tome XVIII, p. 312.

WALTER, Monika, "*Der umgekehrte Prophet" der Neuzeit. Zur wiederentdeckten Moderne-Kritik von José Ortega y Gasset*, in K. Garber (hrsg.), *Kulturwissenschaftler des 20. Jahrhunderts. Ihr Werk im Blick auf das Europa der Frühen Neuzeit*, Fink, München 2002, pp. 57-76.

WECHSSLER, Eduard, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, Niemeyer, Halle 1909, Bd. I, (il secondo volume non è mai stato pubblicato), p. 177.

WILAMOWITZ MOELLENDORF, Ulrich von, *Erinnerungen 1848-1914*, Koehler, Leipzig 1928.

Id., *Reden und Vorträge*, Weidmann, Berlin 1901, p. 6.

Id., *L'arte del tradurre*, trad. it. a c. di Eduardo Simeone, Edizioni Sparton, Napoli 2012, p. 32.

Opere di carattere generale

ABBAGNANO, Nicola, *Storia della filosofia*, voll. IV, UTET, Torino 1979, vol. III, pp. 602-605.

Dizionario di Toponomastica. Storia e Significato dei nomi geografici italiani, UTET, Torino 1990, p. 498-499.

LITTRÉ, Emile, *Dictionnaire de la langue française*, Tomo I, Volume 2, Hachette Paris 1863, p. 1496.

SALINARI, Giambattista, *Storia della Letteratura Italiana*, vol. VIII, Garzanti, Milano 1968, pp. 659-670.