

On the Mediality of Romanticism: Transcendental Poetics, Optical Devices and the *Godwi* Case

Francesco Rossi

Abstract

The article explores how, around 1800, the German Romantics redefined poetics as a transcendental, self-reflexive device that transformed literature into a self-reflective medium. More specifically, it highlights optics as a key paradigm for the Romantic imagination, presenting it as a means of mediation – much like a magic lantern – that reshapes the relationship between subject and object, fantasy and reality. In this context, the Romantic novel emerges as an open, digressive, ironic and metaleptic form where reflection and invention converge. A close reading of Brentano’s *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* (*Godwi, or the Stone Image of the Mother*) demonstrates these principles at their limits: breaches of mimetic representation, authorial self-insertion, and a network of optical devices function as metapoetic tools. In *Godwi*, the “romantic” is compared to a colored, form-shifting glass – giving rise to a theory of form (*Gestalt*) not as a closed structure, but as a dynamic process – akin to a soap bubble. This leads to a medial reframing Romanticism: representation is constitutively mediated, aesthetics and poetics converge, and form becomes process.

Keywords

German Romanticism, Transcendental poetics, Optical media, German Romantic novel, Clemens Brentano, *Godwi or the Stone Image of the Mother*.

Sulla medialità del romantico: poetica trascendentale, dispositivi ottici e il caso *Godwi*

Francesco Rossi

La svolta trascendentale della poetica romantica

La ridefinizione del “romantico” intorno al 1800 segna, come è noto, un passaggio cruciale nella storia della letteratura europea. Tale operazione, condotta in particolare dai romantici tedeschi, non si esaurisce nella mera ripresa di un concetto già ampiamente attestato in epoca precedente¹, bensì attribuisce al “romantico” funzioni inedite sul piano poetologico, conoscitivo e perfino etico, generando una svolta nella concezione della letteratura destinata a oltrepassare l’orizzonte tedesco per diffondersi su scala globale.

I principi-guida di tale svolta si trovano enunciati nell’incipit di un celebre frammento dell’*Athenaeum*, l’organo pubblicistico del Primo Romanticismo tedesco: «Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie» (KFSA II: 182 [n. 116])². Questa frase può essere considerata uno spartiacque in prospettiva teorica, per almeno due ragioni: anzitutto, perché introduce i concetti di progresso e di divenire in ambito poetologico, ridefinendo così la natura stessa della creazione letteraria come processo aperto e in continua trasformazione, diversamente dai precedenti paradigmi statici; inoltre, nella misura in cui la poesia romantica è detta universale, essa conduce a una concezione sincretica e sinestetica della letteratura che trova nella dialettica fra oggetto e soggetto, realtà e ideale, critica e invenzione il proprio principio generativo, altrove definito da Friedrich Schlegel mediante il termine «Sympoesie» (KFSA II: 185 [n. 125])³.

¹ Cfr. Baldensperger, 1937; Immerwahr, 1972; Stierle, 2010.

² «La poesia romantica è una poesia universale progressiva» (Schlegel – Schlegel 2009: 167).

³ «Sinpoesia» (Schlegel – Schlegel 2009: 170 [n. 125]).

Profondamente influenzata dalla filosofia postkantiana, in particolare per quanto riguarda i principi dell'autonomia del soggetto e della complementarità tra l'esperienza e la riflessione sulle sue condizioni di possibilità, la concezione propriamente romantica della poesia segna pertanto un netto distacco dalle precedenti poetiche di natura puramente descrittiva o normativa. Tramite essa, la poesia assume infatti una valenza trascendentale: non è più soltanto veicolo di espressione o rappresentazione, ma incorpora in sé la riflessione sulle proprie condizioni di possibilità, sul proprio stesso farsi. Da ciò deriva l'impronta fortemente metalettica che contraddistingue la produzione letteraria dei romantici tedeschi: una produzione che non si limita a essere dispositivo di rappresentazione, ma che è anche in grado, come scrive Friedrich Schlegel, di «sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein» (KFSa II: 204 [n. 238])⁴.

Peraltro, nel frammento n. 116 si legge che la poesia romantica può «auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen» (KFSa II: 182-183 [n. 116])⁵. Proprio questo suo «librarsi nel mezzo» in una «fila interminabile di specchi» è indice dell'impronta prettamente mediale impressa sulla letteratura dai romantici: una prospettiva sul testo letterario non più limitata ai soli criteri di unicità e oggettività dell'opera, ma focalizzata su un *continuum* di forme intermedie in progressione, in cui la componente oggettiva della rappresentazione tende a fondersi con quella soggettiva. Nella citazione appena riportata la dinamica del rispecchiamento trascendentale assume addirittura una connotazione matematica mediante il concetto di potenziamento, senz'altro da intendersi nel senso di "elevamento a potenza": il librarsi della poesia in una figuratività fluttuante⁶ corrisponde a una tendenza alla mediazione che si traduce in dinamiche di reduplicazione e di accrescimento esponenziale del poetico, tendenti all'infinito.

⁴ «[...] rappresentare se stessa, essendo al contempo ovunque poesia e poesia della poesia [...]» (Schlegel – Schlegel 2009: 185 [n. 238]).

⁵ «[...] essa può anche librarsi, più di tutto, nel mezzo, tra il rappresentato e chi lo rappresenta, [...] sulle ali della riflessione poetica, può potenziare via via questa riflessione e moltiplicarla, come in una fila interminabile di specchi» (Schlegel – Schlegel 2009: 185 [n. 116]).

⁶ Sul riferimento al fluttuare, ricorrente nella riflessione schlegeliana e novalisiana sull'ironia, è ancora un valido riferimento lo studio di Allemann 1969.

Metafore ottiche dell'immaginazione

A partire da questa concezione trascendentale e intrinsecamente mediale⁷ della poetica si delineano almeno due questioni cruciali per il modo di concepire la letteratura presso i romantici: da un lato, la definizione dell'immaginazione poetica come *medium* privilegiato di conoscenza e rappresentazione; dall'altro, il problema, strettamente connesso al primo aspetto, del rapporto tra l'immaginazione poetica e gli altri media.

Sulla scia degli studi di Max Milner, è l'ottica ad aver assunto un'importanza centrale in relazione a tali questioni, per motivi che è opportuno chiarire fin da subito. Milner, infatti, non concepisce l'ottica soltanto come spettacolo o modalità di visualizzazione di determinati contenuti, bensì, in un senso più generale, come «terreno d'incontro [...] tra l'individuale e il culturale, a misura che in essa la *vis imaginativa* dello scrittore si rivela condizionata non soltanto da materiali, ma da procedimenti di manifestazione che le vengono forniti dalla cultura del proprio tempo» (Milner 1982: 21)⁸. Non a caso, la fine del diciottesimo secolo, assieme all'affermazione del meraviglioso spettrale nella scena letteraria, segna anche l'apice della popolarità della fantasmagoria, forma di spettacolo protocinematografico nata dal perfezionamento dello strumento ottico della lanterna magica e alimentata dal gusto popolare per il gotico e il meraviglioso⁹. Simili innovazioni sul piano materiale pongono le basi per una letteratura orientata in direzione di una prospettiva intermediale, come evidenziato da Friedrich Kittler, il quale, non senza buoni argomenti, considera il Romanticismo tedesco l'erede delle camere oscure del Rinascimento e delle lanterne magiche del Barocco¹⁰.

⁷ Sulla componente mediale della poetica romantica la ricerca si è focalizzata a partire da Walter Benjamin (1982) e da coloro che al suo pensiero si sono successivamente ispirati nell'indagare le dinamiche riflessive e trasformative a essa inerenti. Su Benjamin e il Romanticismo cfr. Hanssen – Benjamin 2002; Brüggemann – Oesterle 2009.

⁸ I racconti fantastici del romanticismo tedesco si avvalgono spesso di strumenti ottici in funzione metaletteraria, attribuendo loro significati che esulano da quelli a cui sono comunemente associati, come si può verificare a partire dai capitoli dedicati al «gabinetto di ottica di E.T.A. Hoffmann» in Milner 1982: 53-105.

⁹ Cfr. Grespi – Violi, 2019.

¹⁰ Cfr. Kittler 2001: 140. Gli studi di Kittler sul nesso tra dispositivi ottici e letteratura hanno inaugurato un filone di ricerca tuttora fecondo, che tuttavia non è possibile ripercorrere in questa sede; limitatamente all'epoca e all'ambito qui

In realtà, tali considerazioni non fanno che riprendere un topos della critica sul Romanticismo già diffuso nei primi decenni dell'Ottocento, in cui il riferimento ai dispositivi ottici risulta funzionale a una poetica dell'immagine fantastica di chiara impronta mediale. Sono gli stessi narratori romantici a fornire all'interno delle loro opere chiavi interpretative fondamentali in tal senso. Ad esempio, quando nelle *Nachtwachen von Bonaventura* (Le Veglie di Bonaventura, 1804) August Klingemann fa pronunciare al sinistro narratore Kreuzgang la seguente frase: «leider aber fehlen mir die Farben in der Nacht [...], und ich kann nichts als Schatten und luftige Nebelbilder vor dem Glase meiner magischen Laterne hinfliehen lassen» (Klingemann 1974: 132)¹¹, l'affermazione assume un rilievo poetologico in relazione all'intero romanzo.

In un altro romanzo canonico del Romanticismo tedesco, *Die Elixiere des Teufels* (Gli elisir del diavolo, 1815) di E.T.A. Hoffmann, si trova una sequenza di immagini che, associata al dispositivo ottico della camera oscura, costituisce una dichiarazione di poetica ancora più esplicita, là dove il tratto metaletterario si accentua nell'interlocuzione con il lettore:

Entschließest du dich aber, mit dem Medardus, als seist du sein treuer Gefährte, durch finstre Kreuzgänge und Zellen – durch die bunte -bunteste Welt zu ziehen und mit ihm das Schauerliche, Entsetzliche, Tolle, Possenhafte seines Lebens zu ertragen, so wirst du dich vielleicht an den mannigfachen Bildern der Camera obscura, die sich dir aufgetan, ergötzen. (Hoffmann 1988: 12)¹²

presi in esame, si rinvia in via esemplificativa a Stadler 2003, di taglio diacronico e museale, e ad Andriopoulos 2013, che collega il focus mediale al tema della spettralità.

¹¹ «Di notte, purtroppo, mi mancano i colori [...] e non posso far passare altro che ombra e immagini nebbiose davanti al vetro della mia lanterna magica» (Klingemann 1989: 135).

¹² «Ma se deciderai [Hoffmann si rivolge qui direttamente al lettore, FR] di seguire Medardus, quasi tu fossi il suo fedele compagno di viaggio, attraverso celle e chiostrini oscuri, attraverso il più variopinto e multiforme dei mondi e sceglierai di sopportare con lui gli eventi orrendi, spaventosi, folli e farseschi della sua vita, forse ti diletterai al cospetto delle molteplici immagini che, come in una camera oscura, ti compariranno dinanzi» (Hoffmann 2013: 4). La lanterna magica è collegata alla camera oscura, di cui rappresenta l'evoluzione tecnologica per più di un aspetto, cfr. Kittler 2001: 140-147.

In questi e in altri casi il dispositivo ottico è dunque indice di una particolare estetica della ricezione, nel caso hoffmanniano improntata al perturbante. Lo stesso Goethe ricorre al dispositivo ottico della lanterna magica in senso metaletterario in una nota di diario di Friedrich Wilhelm Riemer, suo assistente e segretario, datata 28 agosto 1808, in cui si trova la seguente definizione:

das Romantische [ist] ein Unwirkliches, Unmögliches, dem durch die Phantasie nur ein Schein des Wirklichen gegeben wird. Das Antike ist plastisch, wahr und reell; das Romantische täuschend wie die Bilder einer Zauberlaterne, wie ein prismatisches Farbenbild, wie die atmosphärischen Farben. (Goethe 1993: 362)¹³

In contrapposizione all'antico, ricondotto a un ideale di misura e sobrietà, Goethe considera il romantico qualcosa di intrinsecamente artificiale, ossia, nelle sue parole, «ein gemachtes, ein gesuchtes, gesteigertes» (*ibid.*)¹⁴ e dunque giocoforza sconfinante nell'assurdo e nel fantastico. Al di là del punto di vista specifico dell'autore, da questo giudizio, e in particolare dal paragone con il dispositivo ottico, traspaiono costanti stilistiche e poetologiche applicabili a un'intera costellazione di opere letterarie: si tratta, in sostanza, del principio generativo del romanzo romantico, consistente nell'ibridazione fra soggetto e oggetto, realtà e finzione.

La forma-romanzo tra fenomenologia e poetica dell'immaginazione

Il genere romantico per eccellenza, la forma più adatta a realizzare l'ibridazione tra poesia e riflessione propria della poesia trascendentale, è sicuramente il romanzo. Improntato agli ideali di universalità e progressività a cui si è accennato in precedenza, il romanzo romantico si configura come un organismo poetico al cui interno le singole componenti tendono a sviluppare quanto esposto finora in termini di poetica. È un dato di fatto

¹³ «Il romantico [è] qualcosa di irreali, di impossibile, a cui la fantasia dà solo una parvenza di realtà. L'antico è plastico, vero e reale; il romantico ingannevole come le immagini di una lanterna magica». Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione dal tedesco è di chi scrive.

¹⁴ «Un che di costruito, ricercato, aumentato».

che i romanzi dell'età romantica tedesca prediligano strutture aperte, sperimentali e per molti aspetti progressive. Tale progressività è infatti strettamente correlata al carattere ironico peculiare della scrittura romanzesca, che non di rado valica la soglia della diegesi per avventurarsi nel territorio del metaletterario, trasformando la narrazione in un laboratorio di poetica nel quale la messa in scena dei propri strumenti assume spesso un ruolo di primo piano.

Friedrich Schlegel considera questo fenomeno, tipico del romanzo romantico, il culmine di una tendenza alla metaletterarietà tipica della letteratura moderna, ponendolo sullo stesso piano dello sfondamento della quarta parete in ambito drammatico. Secondo Schlegel, infatti, l'essenziale della forma-romanzo è la sua «chaotische Form» data dal confluire dell'«Arabeske» e del «Märchen» (KFSa XVI: 276 [n. 274])¹⁵, in cui i diversi piani convergono in strutture aperte e tendenti alla pluralità di voci. Caratteristica peculiare della forma-romanzo, dal punto di vista romantico, è quindi una tendenza alla riflessione o addirittura, per certi versi, alla speculazione. Come scrive lo stesso Schlegel, «eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen, der jeden ewigen Ton der Fantasie fantastisch wiedergäbe» (Ath., pp. 687-688)¹⁶. Del resto, negli anni trascorsi tra Jena e Berlino Schlegel si interroga a lungo sulla praticabilità di una via romantica al romanzo, fino a spingersi ad affermare che «der Roman den wir jetzt so nennen» sia «eigentl[ich] nur ein (romant[ischer]) Essay» (KFSa XVI: 182 [n. 1181])¹⁷. Considerazioni di questo tipo esaltano, di fatto, non solo la componente autoriflessiva intrinseca della prosa romanzesca, ma acquistano altresì un senso ancora più ampio se riferite a quel “confilosofo” di cui si è detto in precedenza, su cui si basa la poetica trascendentale dei romantici.

La poetica trascendentale è dunque collegata al romanzo tedesco dell'età romantica, in cui si osservano convergenze produttive a più livelli tra una fenomenologia e una poetica dell'immaginazione. Lo stesso Kittler non manca di evidenziare tali convergenze, in un intreccio tra storia della letteratura, storia dei media e storia del pensiero. Su questa falsariga, egli

¹⁵ «Forma caotica»; «arabesco»; «fiaba» (FS, p. 360 [IX/274]).

¹⁶ «Una simile teoria del romanzo dovrebbe essere a sua volta un romanzo che riproducesse fantasticamente ogni tono eterno della fantasia» (Schlegel – Schlegel 2009: 687-8).

¹⁷ «Quello che adesso chiamiamo romanzo è propriamente solo un saggio romantico» (FS: 235 [V/1181]).

dimostra in che misura, intorno al 1800, i processi estetici risultino contaminati dalle tecnologie della visione, rendendo così la storia letteraria inseparabile dalle trasformazioni medialità che strutturano il modo stesso di percepire il reale (Kittler 2001: 114-126). La tesi di Kittler è che il romanzo romantico tedesco abbia assimilato, da un lato, l'illusionismo della fantasmagoria, non soltanto sul piano tematico o motivico, ma anche su quello poetologico¹⁸, e, dall'altro lato, abbia integrato in sé il discorso fenomenologico – a partire dall'ottica trascendentale di Johann Heinrich Lambert, attraverso il criticismo kantiano e il filtro dell'idealismo – avviando una riflessione sulla medialità letteraria destinata a lasciare un segno indelebile nelle generazioni successive.

Ed è proprio dall'intreccio di questi due ambiti, poesia e fenomenologia, che proviene lo slancio trascendentale del romanzo tedesco in età romantica. In esso, infatti, la riflessione sulle diverse modalità di percezione soggettiva del reale non rimane esterna al processo narrativo, ma ne costituisce parte integrante, là dove la poetica tende a configurarsi nei termini di un'estetica dell'immaginazione. La narrazione romanzesca tende così a produrre un alto gradiente di metariflessività, commentando i propri meccanismi sotto gli occhi di chi legge. In questo modo, i confini tra l'estetica, in quanto teoria della percezione, e la poetica, in quanto teoria della creazione artistica, si dissolvono, mentre il romanzo si configura quale luogo privilegiato di convergenza tra la rappresentazione e la riflessione sulle condizioni di possibilità dell'immaginazione produttiva alla base della rappresentazione stessa.

Sulla valenza metapoetica dei dispositivi ottici nel *Godwi* di Clemens Brentano

Tra le opere letterarie che consentono di approfondire le considerazioni fin qui sviluppate merita particolare attenzione il *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* ("Godwi ovvero la statua di pietra della madre", 1801), «Un romanzo inselvaticato [*Ein verwildeter Roman*]», così il sottotitolo, con cui Clemens Brentano conclude la propria fase jenese e in cui spinge i principi poetologici romantici fino alle loro estreme conseguenze, fino a renderli

¹⁸ Così Kittler: «die durchschaubaren Illusionen der Laterna Magica [wurden] durch die undurchschaubaren Illusionen der romantischen Literatur ersetzt» (Kittler 2001: 132; «Le illusioni trasparenti della lanterna magica [furono] sostituite dalle illusioni opache, indecifrabili, della letteratura romantica»).

oggetto di ironia e perfino di satira¹⁹. Il sovvertimento delle modalità di rappresentazione tradizionali assume infatti nel romanzo brentaniano una valenza strutturale, non solo mediante la mescolanza di lirica e prosa (basti pensare all’inserimento delle ballate *Ein Fischer saß im Kahne* e *Zu Bacharach am Rheine*, vere e proprie gemme incastonate nel tessuto narrativo), bensì, in primo luogo, attraverso l’inserimento di passaggi metanarrativi in cui la riflessione sul “romantico” si sviluppa all’interno di un percorso diegetico frastagliato – appunto, *verwildert* – e a più voci.

Ciò comporta una serie di rotture rispetto a una narrazione lineare e coesa. A livello macrostrutturale, la prima rottura si manifesta nel modo in cui le due parti in cui è suddiviso il romanzo entrano in relazione. La prima parte si configura infatti come una raccolta di lettere prive di commento e, almeno in apparenza, di una struttura narrativa definita. In un primo momento emerge dunque unicamente una polifonia di relazioni: il protagonista entra in contatto con diverse figure femminili – l’affascinante Molly Hodefield, la nobile Joduno von Eichenwehen e Otilie, giovane figlia del misterioso arpista Werdo Senne – accomunate da legami oscuri, i cui

¹⁹ Per quanto riguarda la genesi e la prima ricezione del romanzo si rinvia innanzitutto al commento all’edizione critica di Werner Bellmann (Brentano 1978: 582-614). Sul rapporto tra Brentano e il circolo degli Schlegel, segnato da continuità e rotture, vi sono opinioni differenti. La dipendenza dell’autore francofortese dai progetti poetici tieckiani e schlegeliani è stata evidenziata più volte dalla ricerca (a partire da da Guignard 1933: 76-77 e da Böckmann 1934, nonché, in tempi più recenti, da Schultz 1999: 15-19 e Rossi 2023: 149-150 e 191-193). Autorevoli voci discordanti mettono tuttavia in rilievo elementi di discontinuità, legati essenzialmente al rifiuto delle sintesi idealistico-utopiche da parte dell’autore francofortese e alla sua adozione di una prospettiva diversa rispetto agli altri scrittori romantici, collegata al suo retroterra confessionale, ossia cattolico (cfr. Borgstedt 2002). Del resto, la presa di distanza di Brentano dagli jenesi è esplicita, nel romanzo, in particolare, in un passo all’inizio del terzo capitolo della seconda parte, in cui l’idealismo dei *Frühromantiker* è reso oggetto di satira (su questo aspetto particolare si rinvia a Janz 1986: 86-99 e Bickenbach 2019). Pertanto, se in questo saggio si attribuisce al *Godwi* una valenza esemplare per quanto riguarda l’intreccio tra ottica e poetica trascendentale, nel sottolineare alcuni elementi di continuità con il Romanticismo jenesi non si intende inquadrare il romanzo all’interno di un movimento o, peggio ancora, di una scuola (sulle ragioni profonde dell’assunto storiografico di una “scuola romantica” cfr. Rossi 2023: 38-39). Si intende, piuttosto, collocare l’opera all’interno di un paradigma più vasto, in cui confluiscono questioni di estetica e di poetica nodali per l’età romantica nel suo complesso.

contorni si chiariranno soltanto nella seconda parte del romanzo. A quel punto, però, lo scambio epistolare si interrompe bruscamente, ed è l'autore stesso – di nome Maria, pseudonimo adottato da Brentano nel periodo jenesse – a entrare in prima persona nella vicenda²⁰.

L'autore – caratterizzato da tratti fittizi e reali – si inserisce così nella costellazione dei personaggi del romanzo, determinando un mutamento di focalizzazione, che da eterodiegetica diventa omodiegetica. Mediante una ricostruzione retrospettiva degli antefatti della prima parte, la funzione del personaggio-autore non è però solo chiarire la rete di rapporti sentimentali tra i personaggi che incontra, bensì è anche problematizzare e relativizzare quanto precedentemente raccontato nelle loro lettere esclusivamente dal loro punto di vista. Si tratta di un procedimento che appartiene pienamente alla sfera dell'ironia nel senso romantico del termine: un'ironia che, nel suo manifestarsi come simultanea ricostruzione e decostruzione di una totalità esperita fin dall'inizio come frammentaria, conduce il romanzo romantico alle sue estreme e, in ultima analisi, nichilistiche conseguenze. L'autore, infatti, morirà ancor prima di portare a termine l'opera e sarà il suo protagonista, Godwi, a dover proseguire la narrazione, in prima persona. Difficile concepire una rappresentazione più incisiva della capitolazione dell'istanza autoriale di fronte all'autonomia del narrato.

Ma non è tutto: la ricognizione degli antefatti intrapresa da Maria è altresì funzionale al progressivo disvelamento di un trauma attorno a cui ruotano alcuni dispositivi ottici investiti di profondi significati simbolici e collegati alle ragioni profonde del romanzo stesso. Nel tentare di metterli in luce nelle pagine seguenti, l'analisi muoverà dal piano diegetico a quello metanarrativo, per poi ricollegarsi ai passaggi interni all'opera in questio-

²⁰ Complesso e tutto sommato ancora poco indagato è lo statuto di realtà da attribuire a questo esempio di metalessi dell'autore nel romanzo: il suo nome rientra nel paratesto, segnatamente nel frontespizio della prima edizione, in cui sotto il titolo non compare il nome dell'autore reale, Clemens Brentano, ma la dicitura «Ein verwildeter Roman von Maria» (Brentano 1978: 3). A costui – personaggio maschile, beninteso – è attribuita la raccolta delle lettere che compongono la prima parte del romanzo, mentre nella seconda si trova al centro di un'indagine sui pregressi di tali lettere. Considerarlo un personaggio fittizio *tout court* è però problematico, giacché Brentano riversa in lui una componente rilevante della propria reale autorialità: al di là del riferimento costante alla simbologia religiosa della Vergine nell'*oeuvre*, Maria è il *nom de plume* da lui utilizzato nella sua raccolta d'esordio, *Satiren und poetische Spiele von Maria* (Satire e giochi poetici di Maria, 1800).

ne in cui tali dispositivi ottici assumono una valenza metapoetica.

Per prima cosa, il *Godwi* riflette il presupposto che la realtà moderna sia intrinsecamente disarticolata, e che l'arte, in quanto riflesso di tale realtà, ne rispecchi le fratture e le disarmonie. In altre parole, non essendo più il prodotto di una totalità ordinata, l'arte si fa specchio deformante delle imperfezioni del reale. L'erosione della dimensione sentimentale, conseguenza diretta di tale disgregazione, si traduce in un linguaggio artistico che riproduce la frammentarietà e l'instabilità del vissuto moderno. La consapevolezza di tale condizione emerge con particolare chiarezza in una lettera (assai disordinata, probabilmente si tratta solo di un abbozzo) dello stesso Brentano indirizzata a Dorothea Veit, risalente al 16/17 agosto 1800, in cui lo scrittore sottolinea lo stato di crisi dell'arte nel presente:

Die Kunst sie ist nur künstlich. Aber sie ist nie mehr als ein Grabmahl der Liebe gewesen. Sie ist ein scharfes Augenglaß, wir sehen als mit den Farben des Regenbogens umspielt, nie ersetzt sie das reine Sehen der Liebe. Alles ist zerlegt und im einzelnen zusammen gestellt, die Liebe ist das Leben, die Kunst ist allgemeiner Nahmen aller Sinne, das Sehen, Fühlen, und Hören etc. jedes in sich selbst lebendig allein hingestellt, mit den traurigen Spuren, des Vermissens des ganzen Zusammenhangs. [...] (Brentano 1978: 667)²¹

In questo passo, il dispositivo ottico – lo «scharfes Augenglas» – è metafora di un'arte intesa come espressione di una condizione di incompletezza, collegata a una perdita sul piano affettivo. Tale concezione riflette una percezione del reale di natura parcellizzante e pulviscolare, e dunque intrinsecamente frammentaria. Ciò comporta, peraltro, una radicale sconfessione della funzione mimetica dell'arte, perché il filtro soggettivo è considerato troppo vincolante per una visione inalterata dell'oggetto, e dunque funge quasi più da barriera che da tramite con il sentimento reale.

A un primo livello interpretativo, in quest'aspetto si riflettono esperienze riconducibili alla biografia dell'autore. Segnato dalla prematura scomparsa della madre, Maximiliane von La Roche, Brentano trasforma il

²¹ «L'arte, essa è solo artificiale. Ma non è mai stata più di una tomba dell'amore. È un occhiale acuto, vediamo come circondati dai colori dell'arcobaleno, non sostituisce mai la pura visione dell'amore. Tutto è sezionato e ricomposto nei dettagli, l'amore è vita, l'arte è la generalizzazione di tutti i sensi, vedere, sentire, ascoltare, ecc. ciascuno vivente per conto proprio, con le tristi tracce della mancanza dell'intero».

trauma in materia letteraria, inscrivendolo in forma criptata nei suoi testi. Che le sue liriche e i suoi racconti siano densi di cifrature personali non è dunque un caso²². Da un punto di vista strettamente psicologico, anche il *Godwi* deriva dunque dalla rielaborazione di un nucleo traumatico, in funzione del quale l'arte non è che «Reliquie des Ganzes, das die Liebe ist» (Brentano 1978: 106)²³, in un mondo in rovina, in cui sono rimaste solo «traurige Denksäulen verlorener Göttlichkeit, die uns ewig winken» (Brentano 1978: 109)²⁴. Sono, queste, metafore di un rimosso che, nel corso della narrazione, ritorna sotto forma di manifestazioni spettrali²⁵, tra le quali rientra quella relativa al simulacro materno che dà il sottotitolo al romanzo.

Quest'apparizione è infatti direttamente collegata alle infelici reminiscenze infantili di Godwi rievocate nella prima parte del romanzo nella sezione intitolata *Scene aus meinen Kinderjahren* (Scena dalla mia infanzia). L'episodio viene dunque descritto in un punto del romanzo in cui il protagonista inizia a riacquisire memoria del proprio passato, sia pure in modo ancora umbratile e confuso, grazie alle attenzioni di Otilie, alla quale è legato da oscuri legami sentimentali. Nella seconda parte del romanzo si scoprirà infatti che il padre di costei, Werdo Senne, aveva amato in gioventù la madre di Godwi, ancor prima che lei ne sposasse il padre. Werdo al tempo si faceva chiamare Joseph e, dopo essersi imbarcato per l'America, non aveva più dato notizie di sé. Ciò nondimeno, Marie tornava spesso a passeggiare sul molo del porto dove lui l'aveva lasciata. Il giorno in cui lo vede tornare in lontananza, protendendosi verso di lui, perde l'equilibrio e cade in acqua insieme al bambino al suo petto. Quest'ultimo viene soccorso e salvato, mentre la madre scompare tra le acque.

Un dettaglio apparentemente insignificante di quella morte risulta legato a un dispositivo ottico: nel momento in cui saluta Marie da lontano, sul mare, Joseph *alias* Werdo tiene in mano un cannocchiale²⁶. Legato all'esperienza traumatica fondativa per l'esistenza del protagonista, il cannocchiale può dunque essere considerato un oggetto altamente simbolico, la cui presenza in questo snodo cruciale del testo non può essere casuale.

²² Cfr. Zagari 1971.

²³ «Reliquia dell'intero, che è l'amore».

²⁴ «Tristi monumenti di una divinità perduta, che ci fanno cenno per l'eternità».

²⁵ Analogamente spettrale è, ad esempio, il modo in cui la statua di Violette, amante defunta del protagonista, si presenta a Maria nella seconda parte del romanzo (cfr. Egger: 118).

²⁶ “[...] er hatte ein Fernrohr in der Hand” (Brentano 1978: 461). “[...] aveva un cannocchiale in mano”.

A ben leggere, infatti, il dispositivo ottico entra in costellazione con altri dispositivi collegati alla biografia del protagonista. Così iniziano i suoi ricordi d'infanzia: «Oft war mir schon als Knaben alles Leben / Ein trübes träges Einerlei» (Brentano 1978: 167)²⁷. Fin dai suoi primi anni Godwi è dunque segnato da una peculiare saturazione dell'esperienza, accompagnata da un senso di ripulsa nei confronti della sfera borghese, dominata dalla figura opprimente del padre e caratterizzata dalla presenza di forme di trasmissione da considerarsi tipiche della civiltà borghese: quadri di famigliari o antenati e preziosi libri illustrati. In opposizione al mondo angusto del padre, il bambino si inventa un gioco altamente poetico: sdraiato per terra, egli osserva lo scorrere delle nuvole in cielo attraverso un vetro attraverso cui tutto appare rovesciato:

So, daß ich mich hin auf die Erde legte,
Und in des Himmels tausendförm'gen Wolken,
Die luftig, Farben wechselnd oben schwammen,
Den Wechsel eines flücht'gen Lebens suchte.
Kein lieber Spielwerk hatt ich als ein Glas,
Im dem mir alles umgekehrt erschien.
Ich saß oft stundenlang vor ihm, mich freuend,
Wie ich die Wolkenschäfchen an die Erde
Und meines Vaters Haus, den ernsten Lehrer
Und all mein Übel an den Himmel bannte.
Recht sorgsam wich ich aus, in jenen Höhen
Den kleinen Zaubrer selbst verkehrt zu sehen.

Ich wollte damals alles umgestalten,
Und wußte nicht, daß Änderung unmöglich,
Wenn wir das Äußre, nicht das Innre wenden,
Weil alles Leben in der Waage schwebet,
Daß ewig das Verhältnis wiederkehret
Und jeder, der zerstört, sich selbst zerstöret.

(Brentano 1978: 168)²⁸

²⁷ «Spesso, già da ragazzo, l'esistenza intera era per me / un'opaca e pesante monotonia».

²⁸ «Così mi stendevo sul suolo / E nelle nubi del cielo multiformi, / Che galleggiavano in alto lievi e cangianti / Cercavo di variare una vita che sfugge. / Il mio solo giocattolo, il prediletto, era un vetro, / Nel quale tutto mi appariva rovesciato. // Davanti a esso sedevo spesso per ore, rallegrandomi / di come confinassi in terra le piccole greggi di nuvole, / e in cielo la casa di mio padre, / il severo

Questo gioco del vetro che restituisce un'immagine capovolta del mondo è stato giustamente ricondotto ai processi riconfigurazione soggettiva della realtà alla base dell'impianto complessivo del romanzo²⁹. L'aneddoto non rientra quindi unicamente nell'isotopia del dispositivo ottico, che attraversa l'intero romanzo, ma assume altresì una valenza metanarrativa, in quanto innesco di riflessione sulle dinamiche profonde alla base della narrazione. Inoltre, parallelamente, tale immagine riveste una funzione meta-poetica, essendo riconducibile alla concezione romantica dell'ironia, intesa come tensione dialettica tra l'assoluto e il contingente, tra il finito e l'infinito. Infatti, nello specifico, il capovolgimento delle immagini attraverso il *medium* del vetro diviene emblema di un'arte caratterizzata da dinamiche di rovesciamento e di straniamento, in un mondo comunque segnato dalla dispersione e da un senso diffuso di perdita sul piano affettivo, secondo quanto emerso nella lettera precedentemente citata, veicolato dalla metafora dello «scharfes Augenglas». Così, nell'esperienza ludica del bambino si configura un indizio rivelatore della poetica che sostiene l'intero romanzo.

Un ulteriore e decisivo indizio in questa direzione si trova nell'incipit del celebre dialogo sul Romanticismo che si svolge fra Godwi, il poeta Haber (dietro al quale si cela il traduttore Johann Diederich Gries) e il narratore Maria, tramite cui, come si è detto in precedenza, l'autore ha voluto inserire nella narrazione un suo doppio. Si tratta di un passo cruciale nel *Godwi*, contenente una delle definizioni dell'essenza del romantico più citate e discusse, perlomeno in ambito germanistico: Il discorso occupa l'ottavo capitolo della seconda parte del romanzo ed è ambientato in una casa forestale appartenente al protagonista. Esso contiene la seguente definizione:

Alles, was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem Seinigen mitgiebt, ist romantisch. [...] Das Romantische ist also ein Perspektiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases. (Brentano 1978: 314)³⁰

maestro, e tutti i miei mali. // Con grande cura evitavo, a quelle altezze, / di veder capovolto il piccolo mago. // Allora volevo trasformare ogni cosa, / non sapendo che il cambiamento è impossibile, / se riguarda l'esterno e non l'interno, / perché tutta la vita è sospesa in equilibrio, / in modo che la relazione eternamente si ricomponesse / e chi distrugge finisce per distruggere se stesso».

²⁹ Cfr. Egger 2011.

³⁰ «Tutto ciò che, in funzione di mediatore, si trova tra il nostro occhio e ciò

In questo passo, dunque, l'elemento romantico risulta chiaramente definito da un punto di vista mediale, non solo per il ricorso alla metafora del dispositivo ottico del «Perspectiv» («cannocchiale», *ibid.*), ma perché tale metafora risulta analiticamente definita dal «colore del vetro e la configurazione dell'oggetto mediante la forma del vetro». Il medium ottico, inserito tra il soggetto e il mondo, definisce qui una forma d'arte non più vincolata alla semplice imitazione di modelli pregressi, bensì incentrata sull'interazione tra il soggetto e la realtà.

Ci troviamo di fronte a una riflessione dalle implicazioni significative anche dal punto di vista morfologico. Infatti, il ragionamento sull'essenza romantico comporta una presa di posizione in merito alla presenza o all'assenza di forma, secondo cui in base alla quale gli interlocutori interni al romanzo si interrogano se esso sia «gestaltlos», ossia privo di forma, o se invece sia provvisto di «mehr Gestalt als das Antike [...] auch ohne Inhalt» (Brentano 1978: 314)³¹. La metafora del *Perspektiv* si accompagna quindi a un tentativo di ridefinizione del concetto stesso di *forma* (*Gestalt*), inteso non più come struttura stabile e conclusa, ma come principio trasformativo e dinamico dell'esperienza estetica. Se dunque, nel dialogo in questione, ci si interroga se abbia più forma l'antico o il romantico, intendendo con il termine *Gestalt* «die richtige Begrenzung eines Gedachten» (Brentano 1978: 315)³², il ricorso al paradosso, ossia all'affermazione che «das Ungestaltete hat freilich oft mehr Gestalt, als das Gestaltete vertragen kann»³³ (*ibid.*), serve a corroborare questa morfologia del romantico sul piano metapoetico.

Del resto, tale morfologia risulta sorretta da un ulteriore paradosso, sostenuto dallo stesso Godwi: «die Gestalt selbst dürfe keine Gestalt haben, sondern sei nur das bestimmte Aufhören eines aus einem Punkte nach allen Seiten gleichmäßig hervordringenden Gedankens» (*ibid.*)³⁴; concezione infine ripresa dal narratore, che la descrive mediante il ricorso all'immagine della bolla di sapone còlta nel momento della sua massima estensione:

che si vede in lontananza, che ci avvicina l'oggetto lontano, ma allo stesso tempo gli conferisce qualcosa di suo, è romantico. [...] Quindi il romantico è un cannocchiale o, per meglio dire, il colore del vetro e la configurazione dell'oggetto mediante la forma del vetro».

³¹ «Più forma rispetto all'antico, [...] anche in assenza di contenuto».

³² «La giusta delimitazione di un pensiero».

³³ «L'informe ha spesso più forma di quella che possa tollerare l'oggetto plasmato».

³⁴ «La forma, in sé, non può avere nessuna forma, ma è soltanto l'arresto determinato di un pensiero che erompe nello stesso momento in ogni dove».

Nehmen Sie eine Seifenblase an, denken Sie, der innere Raum derselben sey ihr Gedanke, so ist ihre Ausdehnung dann die Gestalt. Nun aber hat eine Seifenblase ein Moment in ihrer Ausdehnung, in der ihre Erscheinung und die Ansicht derselben in vollkommener Harmonie stehen, ihre Form verhält sich dann zu dem Stoffe, zu ihrem innern Durchmesser nach allen Seiten und zu dem Lichte so, daß sie einen schönen Blick von sich giebt. Alle Farben der Umgebung in ihr schimmern, und sie selbst steht nun auf dem letzten Punkte ihrer Vollendung. Nun reißt sie sich von dem Strohhalme los, und schwebt durch die Luft. Sie war das, was ich unter der Gestalt verstehe, eine Begrenzung, welche nur die Idee fest hält, und von sich selbst nichts spricht. Alles andere ist Ungestalt, entweder zu viel, oder zu wenig. (*ibid.*)³⁵

Nel contesto argomentativo del dialogo sull'essenza del romanticismo, la bolla di sapone funge innanzitutto da metafora di una perfezione effimera, raggiunta nell'attimo che precede il suo scoppio. «Ogni forma chiusa» – scrive Gabriella Catalano, riflettendo sull'«evanescenza della visione» come parametro costitutivo della poetica dell'immagine che trova espressione nel *Godwi* – «incline a raccogliere la natura come in una cornice, non ha la certezza della durata»³⁶. Ma la bolla di sapone è anche un dispositivo ottico in miniatura: prima di dissolversi nell'aria, si comporta come un prisma mobile: scompone la luce, rovescia e miniaturizza l'esterno riconsegnandolo allo sguardo in una gamma di colori cangianti. Così, la realtà risulta reinterpretata e trasformata da una superficie riflettente che, prima di scomparire, restituisce al mondo un'immagine irripetibile di sé. Che questa metafora della transizione si sposti, nel prosieguo del dialogo, nel campo semantico della traduzione, quale modalità di concepire il fenomeno poetico attraverso l'attività di mediazione sul piano linguistico, non fa che confermare la concezione trascendentale della poetica da

³⁵ «Prendete una bolla di sapone, pensate che lo spazio interno di essa sia il vostro pensiero e che la sua estensione sia la forma. Ora, una bolla di sapone ha un momento nella sua estensione in cui il suo aspetto e la sua visione sono in perfetta armonia, la sua forma si rapporta alla materia, al suo diametro interno su tutti i lati e alla luce in modo tale da dare bella mostra di sé. Tutti i colori dell'ambiente circostante brillano in essa, trovandosi al culmine della sua perfezione. Ora si stacca dalla cannuccia e fluttua nell'aria. Era ciò che intendo per forma, una delimitazione che mantiene solo l'idea e nulla dice di sé stessa. Tutto il resto è informe, o troppo o troppo poco».

³⁶ Catalano 1996: 39.

cui siamo partiti, per cui il senso dell'opera poetica non risiede più nell'unicità, ma nel *continuum* delle sue forme intermedie, concetto riassunto da Brentano con la seguente formula pregnante: «Das Romantische selbst ist eine Übersetzung» (Brentano 1978: 319)³⁷.

Appare ormai evidente che nel *Godwi* i riferimenti all'ottica non sono irrelati né sporadici, bensì fanno parte di un plesso motivico ampiamente articolato. Non a caso, nella casa forestale in cui si svolge il dialogo si trova un altro dispositivo ottico sui generis: un bacino d'acqua in vetro artisticamente decorato e variamente illuminato, quasi a rappresentare una sorta di allegoria materiale dell'opera d'arte romantica³⁸. Oggi la definiremmo un'installazione d'arte visuale, perché il bacino riceve la luce del sole attraverso alcuni specchi appesi al soffitto, dotati di vetri verdi. La luce, a sua volta, si rifrange sulla superficie di alcuni frutti artificialmente realizzati disposti in bel disordine sulla vasca, anch'essi in vetro verde, ma di diversa intensità cromatica. La natura sinestetica di questa installazione la rende un ulteriore simbolo ottico della mutevolezza, dell'instabilità e dell'intrinseca medialità dell'elemento romantico, collegamento reso esplicito dallo stesso narratore nella frase seguente: «Sehen Sie, wie romantisch, ganz nach Ihrer Definition. Das grüne Glas ist das Medium der Sonne» (Brentano 1978: 319)³⁹. Se l'illuminazione va e viene con il sole, allora il gioco di luce che ne deriva può essere considerato un simbolo della mutevolezza della forma romantica, correlativo oggettivo della medialità del romantico. Il tutto assume un alone spettrale nel momento in cui l'installazione sembra vivere di vita propria, azionando le leve del perturbante:

Hier ist Ton, Farbe und Form in eine wunderliche Verwirrung gekommen. Man weiß gar nicht was man fühlen soll. Es lebt nicht und ist nicht todt, und es steht auf allen Punkten auf dem Uebergange, und kann nicht fort, es liegt etwas banges, gefesseltes darin. (Brentano 1978: 320)⁴⁰

³⁷ «Il romantico è in sé una traduzione».

³⁸ Cfr. Hoffmann 2001 e Bickenbach 2019, che però collega il passo alla satira dell'idealismo a cui si è accennato alla nota n. 19, in cui i riferimenti all'ottica servono a relativizzare le posizioni degli autori romantici. Del resto, è innegabile che lo spettro della comicità rientri a pieno titolo nelle dinamiche di rifrazione trascendentale del romantico.

³⁹ «Vede, com'è romantico, del tutto secondo la sua definizione. Il vetro verde è il medium del sole».

⁴⁰ «Qui suono, colore e forma hanno raggiunto un meraviglioso disordine.

Nel *Godwi*, il Romanticismo si configura dunque allo stesso tempo come sintomo e come prodotto di una condizione mediale dell'arte, e come tale già moderna. In linea con la poetica trascendentale dei romantici, in molti luoghi il romanzo sviluppa una dimensione metariflessiva attraverso cui la scrittura si fa specchio del proprio processo di costruzione, tematizzando le tensioni interne che concorrono alla sua stessa genesi. I riferimenti sono molteplici all'interno del testo, ma qui ci limiteremo a segnalare il ritorno del *Perspektiv* in uno degli ultimi capitoli della seconda parte del romanzo, in cui il dispositivo ottico assume una funzione di grimaldello allegorico in grado di far saltare i confini fra i diversi piani della finzione:

Auf dem höchsten Punkte des Schlosses steht ein Belvedere, und ein gutes Perspektiv, für die, welche das ganze Buch nicht verstehen, einzelne Stellen erklären wollen, und gerne wüßten, ob auch dieses oder jenes Städtchen mit hier notirt wäre. (Brentano 1978: 544)⁴¹

Qui è il protagonista del romanzo ad assumere direttamente la parola, dopo la morte dell'autore. La descrizione di un paesaggio tipicamente romantico – un castello sul Reno con il suo belvedere – sfuma progressivamente in una rappresentazione allegorica dell'opera stessa – «das ganze Buch» – nei cui confronti il lettore è chiamato a definire il proprio punto di vista veicolato dal dispositivo ottico, così da pervenire a una visione autonoma dell'insieme.

Non si sa quale effetto si debba provare. Non è viva né morta, ed è sempre in procinto di trasformarsi, e tuttavia non prosegue, c'è qualcosa di inquietante, di incatenato, in lei».

⁴¹ «Sul punto più alto del castello si trovano un belvedere e un buon cannocchiale, per coloro che non comprendono l'intero libro, ma desiderano chiarire singoli passi e vorrebbero sapere se anche questa o quella cittadina vi risulti menzionata». La funzione di questo passo nel finale del romanzo può essere ulteriormente precisata mediante il ricorso alle parole di Catalano: «L'appello diretto a coloro che, giunti alla fine del romanzo cercano ancora di ricostruire l'identità fra realtà e finzione, rivela il suo carattere desacralizzante: farà uso del cannocchiale chi non ha compreso il libro. Quelle che l'autore suggerisce sembrerebbero essere istruzioni per un uso sbagliato. Ma il desiderio di confondere il lettore e di irridere a ogni suo sforzo di orientamento, l'ottica del rovescio adoperata come riferimento a un genere di letteratura descrittiva, danno vita a una "stilizzazione parodica" ottenuta qui attraverso il paesaggio». (Catalano 1996: 30; Il riferimento interno alla citazione è a *Estetica e romanzo* di Michail Bachtin).

Alla base di questo e di simili passi non è dunque difficile riscontrare una concezione della forma-romanzo come processo in cui la narrazione si trasforma in indagine sulla possibilità stessa della letteratura, sulla sua funzione quale strumento di interrogazione sul proprio senso in un'epoca già ampiamente segnata dalla frammentazione e dal disincanto. Nel romanzo brentariano questa condizione moderna si traduce in una duplice metafora: il simulacro spettrale della madre che incombe sul destino del protagonista, da un lato, e la costellazione di dispositivi ottici inseriti nel romanzo (il *Perspektiv*, il gioco infantile con la lente di vetro, il bacino variamente illuminato), dall'altro. Sebbene i due ordini di immagini non siano del tutto sovrapponibili, perché il simulacro della madre non deriva direttamente dalla proiezione di un dispositivo ottico, come accadrà ad esempio in alcuni racconti successivi di Hoffmann, ma dall'immaginazione di un soggetto intimamente scisso, esse concorrono a definire un unico plesso tematico, riconducibile all'essenza stessa del romantico, così come definita da Goethe: «ingannevole come le immagini di una lanterna magica»⁴².

⁴² Per il riferimento si rinvia alla nota n. 13.

Bibliografia

- Allemann, Beda, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen, Neske, 1969.
- Andriopoulos, Stefan, *Ghostly Apparitions. German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media*, New York, Zone Books, 2013.
- Baldensperger, Fernand, "'Romantique', ses Analogues et ses Équivalents. Tableau Synoptique de 1650 à 1810", *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, 19 (1937): 13-105.
- Benjamin, Walter, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco, Scritti 1919-1922*, a cura di Claudio Colaiacomo, Torino, Einaudi, 1982.
- Bickenbach, Matthias, "Noch 'nicht einmal Optik studirt', Clemens Brentanos Medienästhetik und ihre Abweichung von der Frühromantik", *Literatur in der Medienkonkurrenz, Medientranspositionen 1800 – 1900 – 2000*, eds. Völker C. Dörr – Rolf J. Goebel, Bielefeld, Aisthesis, 2018: 49-66.
- Borgstedt, Thomas, "Frühromantik ohne Protestantismus. Zur Eigenständigkeit von Clemens Brentanos ‚Godwi‘-Roman", *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, (2002): 185-211.
- Böckmann, Paul, „Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck“, *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, (1934-1935): 56-176.
- Brentano, Clemens, *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter, ein verwildeter Roman von Maria*, Ed. Werner Bellmann, *Historisch-Kritische Ausgabe, Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 16, Prosa I, Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz, Kohlhammer, 1978.
- Brüggemann, Heinz – Oesterle Günter, *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2009.
- Catalano, Gabriella, "I paesaggi di «Godwi». Arabeschi, citazioni e allegorie della natura nel romanzo giovanile di Brentano", *Studia Theodisca*, 3 (1996): 27-51.
- Egger, Irmgard, "„Die Farbe des Glases“. Raum und Inszenierung in Brentanos ‚Godwi‘", *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, (2011): 103-122.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816. Teil I: Von Schillers Tod bis 1811*, Ed. Rose Unterberger, *Sämtliche Werke*, vol. 6 (33), Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M., 1993.
- Grespi, Barbara – Violi, Alessandra (eds.), *Apparizioni, scritti sulla fantasmagoria*, Canterano, Aracne, 2019.
- Guignard, René, *Un Poète Romantique Allemand, Clemens Brentano (1778-1842)*, Paris, Les Belles Lettres, 1933.

- Hanssen, Beatrice – Benjamin, Andrew, *Walter Benjamin and Romanticism*, New York – London, Continuum, 2002.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Die Elixiere des Teufels*, in Id., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Eds. Wulf Segebrecht – Hartmut Steinecke et al., vol. 2/2, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1988: 9-352.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Gli elisir del diavolo*, trad. e cura di Luca Crescenzi, Roma, L'Orma 2013.
- Hoffmann, Stefan, "Brentano mit McLuhan. Über die romantische Aufhebung unreiner Medien. Eschatologische Strukturen in der Medientheorie", *Athenäum*, 11(2001): 123-138.
- Immerwahr, Raymond, "'Romantic and Its Cognates' in England, Germany and France before 1790", *"Romantic" and Its Cognates: The European History of a Word*, Ed. Hans Eichner, Toronto, University of Toronto Press, 1972: 17-97.
- Janz, Marlies, *Marmorbilder, Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*, Königstein am Taunus, athenäum, 1986.
- Kittler, Friedrich, *Optische Medien, Berliner Vorlesungen 1999*, Berlin, Merve Verlag, 2002.
- Klingemann, August, *Bonaventura, Nachtwachen*, Stuttgart, Reclam, 1974; trad. it. a cura di Elena Agazzi *Le veglie di Bonaventura*, Parma, Guanda, 1989.
- Milner, Max, *La fantasmagoria, Saggio sull'ottica fantastica*, trad. it. Giuseppe Guglielmi, Bologna, il Mulino, 1989.
- Rossi, Francesco, *L'età romantica. Letteratura tedesca tra Rivoluzione e Restaurazione*, Roma, Carocci, 2023.
- Schlegel, August Wilhelm – Schlegel, Friedrich, *Athenaeum 1798-1800, Tutti i fascicoli della rivista*, Ed. Giorgio Cusatelli, Milano, Bompiani, 2009.
- Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ed. Ernst Behr unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner et al., Schöningh, München – Paderborn – Wien (=KFSA).
- Schlegel, Friedrich, *Frammenti critici e poetici*, Ed. Michele Cometa, Torino, Einaudi, 1998.
- Schultz, Hartwig, *Clemens Brentano*, Stuttgart, Reclam 1999.
- Stadler, Ulrich, *Der technisierte Blick. Optische instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003.
- Stierle, Karlheinz, "Zwischen Romanus und Romantik – Wandlungen eines europäischen Schlüsselbegriffs", *Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*, Ed. Anja Ernst, Paul Geyer, Göttingen, Bonn University Press, V&R unipress, 2010: 55-82.

Zagari, Luciano, *“Paradiso” artificiale e “sguardo elegiaco sui flutti”. La lirica religiosa di Brentano e la periodizzazione del Romanticismo*, Roma, Bulzoni, 1971.

The Author

Francesco Rossi

Francesco Rossi studied German Studies in Pisa, Munich and Stuttgart. Since 2022, he has been Associate Professor in German Literature at the University of Pisa. Research areas: German literature of the Enlightenment, Classicism, Romanticism, Decadentism, Modernism, history of translation, German-Italian literary transfer, history of the essay, intermediality, electronic literature. Publications (selection): *Gesamterkennen. Zur Wissenschaftskritik und Gestalttheorie im George-Kreis* (2011); *L'età romantica. Letteratura tedesca tra Rivoluzione e Restaurazione* (2023).

Email: francesco.rossi@unipi.it

The Article

Data invio: 30/11/2025

Data accettazione: 28/02/2026

Data pubblicazione: 31/05/2026

How to cite this article

Rossi, Francesco *“Sulla medialità del romantico: poetica trascendentale, dispositivi ottici e il caso Godwi”*, *Simpoesia. Morfologie del Romanticismo globale – Sympoetry. Morphologies of Global Romanticism*, Eds. S. Beccone – S. Morabito – D. Pierucci – M. Zupancic, *Between*, XVI.31 (2026): 181-202. <http://www.betweenjournal.it/>